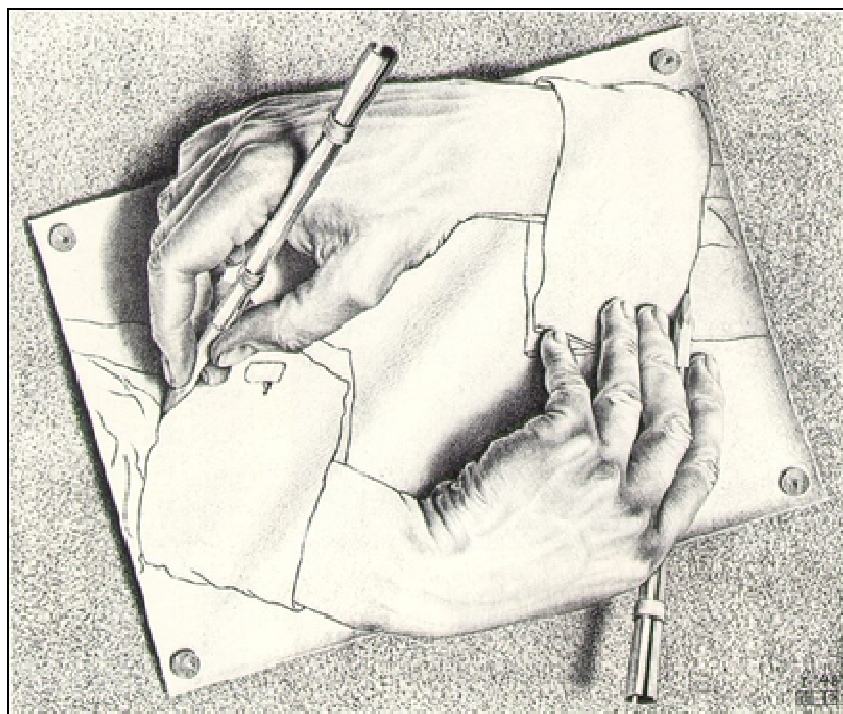


Identitet, fortid og fortelling

En analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen med vekt på fortelleteknikk og fortelling som terapeutisk middel

Ane Alvik



Hovedoppgave i nordisk litteratur

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2004

Forord

Det kan være en lang og tidvis tung prosess å skrive hovedoppgave. Men selv om det selvsagt er en lettelse å bli ferdig, er det med et visst vemod jeg slipper fra meg dette stoffet som jeg har arbeidet med så lenge. Jeg vil gjerne rette en takk til de som har stått meg bi i denne prosessen, først og fremst til veilederen min, Per Thomas Andersen, for å hjelpe meg å finne *min* vei og for å ha vært et konstruktivt og inspirerende følge på denne veien. Jeg vil også takke foreldre og søsken og Kjell Harald Moldskred for alltid å stille opp når det gjelder og for all oppbakking underveis, og Erik Plahte og Jens Plahte for i tillegg å ha gitt konstruktiv tilbakemelding på oppgaven. Takk også til Yngvar Kjus for gode innspill til kapittel 3.

Ane Alvik

Blindern, januar 2005

Innhold

FORORD	II
1. INNLEDNING	1
1.1 PROSJEKTBESKRIVELSE	1
1.2 TEORI OG METODE	3
1.2.1 <i>Mark Freeman</i>	8
1.2.2 <i>Anthony Giddens</i>	12
1.3 FORFATTERPRESENTASJON OG HANDLINGSREFERAT	14
1.3.1 <i>Bergljot Hobæk Haff</i>	14
1.3.2 <i>Handlingsreferat</i>	17
1.4 OPPGAVENS DISPOSISJON	19
2. DEN PSYKISKE TILSTANDEN OG FORTIDA	20
2.1 INNLEDNING.....	20
2.2 IDUNS TILSTAND.....	20
2.2.1 <i>Identitet og livskontinuitet</i>	20
2.2.2 <i>Uroen og streifinga</i>	24
2.3 FORTIDAS INNVIRKNING PÅ NÅTIDA.....	25
2.3.1 <i>Når fortida fortrennes</i>	25
2.3.2 <i>Fortid og familieforhold</i>	30
2.4 OPPSUMMERING AV KAPITTEL 2	43
3. FORTELLETEKNIKKEN	44
3.1 INNLEDNING.....	44
3.2 FORTELLERINSTANSEN	44
3.2.1 <i>Morfarens fortid</i>	45
3.2.2 <i>Farens historie</i>	48
3.2.3 <i>Iduns egen fortid</i>	49
3.2.4 <i>Fortellerinstans og distanse</i>	53
3.3 TIDSRELASJONENE I ROMANEN.....	59
3.3.1 <i>Rekkefølge</i>	59
3.3.2 <i>Frekvens og varighet</i>	63
3.3.3 <i>Tidsrelasjonene og den psykiske tilstanden</i>	70
3.4 OPPSUMMERING AV KAPITTEL 3	72
4. FORTELLING SOM SELVTERAPI	74
4.1 INNLEDNING.....	74

4.2	Å DIKTE PÅ PAPIRET OG Å DIKTE MED KROPPEN: TO MÅTER Å TAKLE LIVET PÅ.....	74
4.3	MOTIVASJON FOR SKRIVEPROSJEKTET, UTLØSENDE FAKTORER OG FRAMGANGSMÅTE	77
4.3.1	<i>De to hovedintensjonene</i>	77
4.3.2	<i>Delprosjektene</i>	78
4.3.3	<i>Utløsende faktorer</i>	83
4.3.4	<i>Iduns tilnærming til skriveprosjektet</i>	85
4.4	PÅ TERSKELEN TIL ET NYTT LIV	87
4.4.1	<i>Endringer i livssituasjon og psykisk tilstand</i>	89
4.4.2	<i>Endring i fortelleteknikken</i>	99
4.4.3	<i>Freemans fire stadier</i>	101
4.4.4	<i>Skal – skal ikke – skal!</i>	107
4.4.5	<i>"Happy ending"</i>	110
4.5	OPPSUMMERING AV KAPITTEL 4	113
5.	KONKLUSJON	115
	LITTERATUR	118
	SAMMENDRAG	121

1. Innledning

1.1 Prosjektbeskrivelse

Det å fortelle har alltid vært viktig for mennesket. En av fortellingas viktigste funksjoner har vært å hjelpe oss til å få tiden til å gå. Gjennom alle tider har folk samlet seg rundt ilden når mørket falt på og det ikke lenger var mulig å arbeide, og fortalt hverandre historier. Det er dette som seinere har blitt kalt *den episke ursituasjon*, der en forteller forteller en historie til en eller flere tilhørere, og slik har myter, eventyr, sagn og epos blitt overlevert muntlig i generasjoner før de til slutt har blitt festet i skriften. Boccaccios *Dekameronen* er et av den vestlige litteraturens mest kjente eksempler på hvordan mennesker har fortalt hverandre historier rett og slett med den hensikt å få tiden til å gå. Det å fortelle har også hatt andre viktige funksjoner, som for eksempel å virke oppdragende eller belærende, der man har fortalt for å formidle lærdom eller moral. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* står det at

En grunn til at fortellingen står så sentralt i menneskelig kommunikasjon kan være at mennesket i en grunnleggende, elementær forstand kommuniserer med utgangspunkt i sitt eget liv, som ligner en fortelling med begynnelse, midte og slutt (der vi gjerne vil se sammenheng mellom de ulike delene og grunngi de valgene vi gjør) [Lothe et al. 1999:83].

Det å fortelle blir derfor gjerne brukt som et redskap for mennesket for å oppnå selvvinnsikt og -erkjennelse. Gjennom å fortelle sin livshistorie fortolker man sin fortid og seg selv, og får dypere kjennskap til hvem man er. Augustin regnes som den første i litteraturhistorien til å bruke livshistorien sin som et redskap for introspeksjon med sitt verk *Confessiones*.

Petter Aaslestad beskriver evnen til å fortelle som "en basal fellesmenneskelig egenskap" (Aaslestad 1999:23). "En fortellehandling forutsetter som sådan en evne til å selektere hendelser i virkelighetens kaos og bringe de utvalgte hendelsene i en sammenheng med hverandre" (op.cit. side 22). Det er viktig "å kunne se en linje i ens eget liv, som man så [kan] omsette i en fortelling. Slik sett [er] det å fortelle en grunnleggende menneskelig egenskap" (op.cit. side 123).

Bergljot Hobæk Haffs roman *Skammen* fra 1996 gir ett av mange litterære eksempler på hvor viktig det kan oppleves å "se en linje i sitt eget liv" og hvordan det å fortelle ens livshistorie kan bidra til økt selvforståelse og til og med være veien til et nytt liv. Her møter vi forfatteren Idun Hov, tvangsinnlagt på psykiatrisk sykehus og med en uforklarlig trang til

å streife om tilsynelatende uten mål og mening. Romanen åpner med at Idun sitter på asylet og forteller hvordan hun nå er blitt tvangsinnlagt på nytt og flyttet til en mer lukket avdeling etter å ha rømt fra asylet. Det er to store spørsmål som opptar henne: Hva var det som gjorde at hun stakk av og slik førte til denne håpløse nye livssituasjonen? Og hvordan i all verden skal hun takle denne nye livssituasjonen? (Side 11.¹) Det er på bakgrunn av disse spørsmålene hun begynner å fortelle livshistorien sin. Iduns historie handler om svik, tap, "forbudt" kjærlighet, maktmisbruk, skam, lengsel og håp, og om ønsket om å skape seg et nytt liv. Men etter hvert som hun forteller, snur livssituasjonen hennes gradvis til det bedre, og på slutten av romanen står hun på terskelen til et nytt liv.

Da jeg leste *Skammen* for første gang, ble jeg først og fremst grepet av Iduns livshistorie og særlig hennes livs store tragedie, nemlig det å bli fratatt sitt nyfødte barn og miste sin store kjærlighet Aron. Sviket og den manglende omsorgen fra familien gjorde også sterkt inntrykk. Samtidig fattet jeg interesse for kompleksiteten i fortelleteknikken og hvordan den så ut til å samsvare med hovedpersonen og jeg-fortelleren Iduns psykiske tilstand. Det ble også tidlig klart for meg at selve fortellehandlinga har en terapeutisk funksjon for Idun.

Etter hvert som arbeidet med denne hovedoppgaven har skridt fram, er det særlig to aspekter ved *Skammen* som har utpekt seg for meg som spesielt interessante å utforske. Det ene er hvordan fortida kan virke inn på nåtida. Hos Idun kommer dette til uttrykk i den håpløse livssituasjonen og den psykiske tilstanden hennes, som kan forklares ut fra opplevelser i fortida hennes. Det kommer også til uttrykk i fortelleteknikken i framstillinga av livshistorien hennes. Det andre aspektet er hvordan det å fortelle sin egen livshistorie og slik bli bevisst på fortidas påvirkning på nåtida, faktisk bidrar til å bryte denne påvirkninga. Det er disse to aspektene ved romanen jeg vil sette søkelyset på i denne hovedoppgaven.

Formålet med denne oppgaven er å vise at romanen bærer i seg en tekstintensjon² som går ut på at det å dikte eller skrive, og særlig selvbiografisk refleksjon eller livshistoriefortelling, er av avgjørende betydning når det gjelder å fortolke og forklare sitt eget liv og å skape eller kjenne sin egen identitet. Dermed kan det også ha en terapeutisk

¹ Der hvor ikke annet er angitt, refererer sidehenvisningene i denne hovedoppgaven til Haff 1998.

² Begrepet tekstintensjon har å gjøre med tekstens samlede verdisystem (Lothe 1996:37) eller "den intensjon vi kan lese ut av teksten som språklig og retorisk struktur. Innholdet i tekstintensjon kan relateres til begrepene implisert forfatter og implisert leser" (Lothe et al. 1999:114). Implisert forfatter "kan forstås som 'et sett impliserte normer snarere enn en taler eller en stemme (dvs. et subjekt). [...]" (Rimmon-Kenan sitert i Lothe et al. 1999:110).

effekt. Men romanen vil også vise at dette ikke bare gjelder for Idun, men for mennesker generelt.

Jeg vil ta utgangspunkt i jeg-fortelleren Iduns psykiske tilstand og relatere den til livshistorien, fortelleteknikken og skriveprosjektet hennes. Jeg kommer til å fokusere på tre trekk ved den psykiske tilstanden hennes som jeg ser som særlig relevante i denne sammenhengen, nemlig det jeg vil kalle mangel på identitet, sviktende livskontinuitet og trangten hennes til å streife. Disse vil jeg sette i sammenheng med fortida og familieforholdene hennes og en vegring mot å minnes.

Den mangelfulle identiteten, den sviktende livskontinuiteten og vegringa mot å minnes (og dermed mot å fortelle om) fortida vil jeg også sette i sammenheng med Iduns fortelleteknikk, spesielt når hun forteller om de mest traumatiske begivenhetene.

Til slutt skal jeg sette Iduns skriveprosjekt i fokus, og jeg vil vise hvordan den psykiske tilstanden hennes endrer seg mot slutten av romanen som en direkte konsekvens av selve fortelleprosessen. Til slutt kan hun igjen vende tilbake til et normalt liv som et fritt menneske.

Som vi skal se, er *Skammen* en roman som gjennom bl.a. sin fortelleteknikk gir et godt innblikk i et menneskes psyke og i hvordan det å fortelle sin historie kan bidra til økt innsikt i og forståelse for seg selv og sin fortid. Slik kan livshistoriefortelling fungere som en form for terapi og en vei til en ny identitet.

1.2 Teori og metode

Der det kan bidra til å belyse romanen, vil jeg støtte meg til ulike teorier og sette disse i sammenheng med funnene i analysen. Jeg vil la funnene i analysen styre utvelgelsen av teoretisk materiale istedenfor å presentere en teoretiker eller teoretisk retning for så å undersøke hvorvidt *Skammen* lar seg føye inn under denne. Dette innebærer at de teoriene som trekkes inn, skal tjene til å bygge opp under lesningen av romanen og kaste lys over de aspektene ved den som tas opp. Når jeg trekker inn en teoretiker i det følgende, er det fordi jeg allerede mener at denne har noe å tilføre tolkningen min av romanen. Jeg gjør imidlertid ett unntak fra dette når jeg mot slutten av oppgaven presenterer psykologen Mark Freemans fire utviklingsstadier og derpå undersøker hvorvidt Idun følger disse i den utviklinga hun gjennomgår i løpet av skriveprosessen. Jeg velger å gjøre det slik for å framheve at den

utviklinga Idun gjennomgår som resultat av skriveprosessen representerer noe allmenngyldig og ikke bare gjelder i *Skammen*.

Den innfallsvinkelen til romanen jeg har valgt, fordrer bruk av teorier fra forskjellige fagområder, både litteraturvitenskapen og andre. I og med at denne avhandlingen for en stor del dreier seg om hovedpersonens psykiske tilstand, vil jeg gjøre bruk av forskjellige psykologiske teorier, først og fremst den amerikanske psykologen Mark Freemans narrative psykologi slik den presenteres i hans bok *Rewriting the self: History, memory, narrative* (1993). Her viser han hvordan en person gjennom den kreative prosessen å "nyskrive selvet", som jeg har oversatt det med, kan bruke det å fortelle livshistorien sin som et middel til å skape sammenheng i livet, oppnå større selvforståelse og finne fram til en egen identitet. Jeg vil også benytte meg av sosiologen Anthony Giddens og boka hans *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* (2003). Her tar han for seg blant annet livshistoriefortellingas rolle i utviklinga av selvidentiteten og viser at selvidentiteten forutsetter refleksiv bevissthet og en følelse av kontinuitet og sammenheng i livshistorien.

Ellers kommer jeg til å trekke inn elementer fra ulike psykologiske retninger, som for eksempel objektrelasjonsteori og selvpsykologi, der det kan bidra til å belyse romanen og hovedpersonen og støtte opp under prosjektet mitt. Med unntak av Mark Freeman og Anthony Giddens, som presenteres utførlig nedenfor, kommer jeg til å presentere den enkelte teori eller teoretiker underveis i analysen parallelt med at den blir brukt. Jeg velger å gjøre det slik for at leseren skal ha teorimaterialet friskt i minnet når jeg anvender det.

I analysen av fortelleteknikken i romanen vil jeg støtte meg til Gérard Genettes narratologiske teori og dens begrepsapparat slik den blir presentert av noen av hans norske etterfølgere, nemlig Petter Aaslestad, Rolf Gaasland og Jakob Lothe. Jeg regner terminologien på dette området som så kjent at jeg ikke finner det nødvendig å bruke plass i denne oppgaven på en innføring i narratologi eller å definere hvert begrep underveis.

Jeg vil gjøre oppmerksom på at dette skal være en analyse der selve romanen står i sentrum. Men det at jeg har valgt å anvende psykologisk teori på romanen innebærer at jeg til tross for at fortelleren Idun Hov er en fiktiv person, forholder meg til og behandler henne som om hun var en virkelig person. Jeg vil ha fokus rettet mot teksten som Idun Hovs livshistorienarrativ og relatere funnene mine til hennes egenskaper, motiver og beveggrunner, og kommer derfor i liten grad til å fokusere på *Skammen* som roman skrevet av Bergljot Hobæk Haff. Av det følger at aspekter som Bergljot Hobæk Haffs egen

livshistorie eller det hun måtte ha av intensjoner i forhold til romanen, faller utenfor denne oppgavens norm. Oppgaven skal dreie seg om fortellerens (ikke forfatterens) psykologi. Den reelle forfatteren og den fiktive fortelleren vil ha helt forskjellige årsaker til å skrive som de gjør, man kan tenke seg at Haffs utforming av romanen er mer basert på bevisste litterære valg, mens Idun mer er underlagt en livssituasjon og psykisk tilstand som påvirker skriveprosessen hennes utenfor hennes kontroll.

Man kan ikke uten videre oppfatte og behandle den foreliggende teksten, det vil si selve romanen, som identisk med fortellerens verk. At Iduns livshistorieberetning ikke er identisk med romanen *Skammen*, kommer til uttrykk i uoverensstemmelsen mellom utsagnene i romanen om omfanget av Iduns tekst og romanens faktiske sidetall. Når Idun sier at hun har skrevet nesten femti sider, er romanen kommet helt til side 286, og mens Iduns tekst mot slutten av skrivinga er på 365 sider, er *Skammen* på hele 423. Men i og med at det i *Skammen* er umulig å skille det som skal være Iduns tekst ut fra det øvrige, ser jeg meg likevel nødt til å forholde meg til hele romanen som Iduns livshistorienarrativ, og vil med dette bare gjøre oppmerksom på at jeg er klar over problemet.

Jeg er også klar over at det knytter seg visse problemer til det å trekke inn samfunnsvitenskapelige teorier som er beregnet på å brukes på virkelige personer, i arbeidet med et litterært verk. Man kan ikke uten videre oppfatte og behandle den fiktive personen i en roman som en virkelig person. Derved tillegger en på sett og vis den fiktive personen et liv og en eksistens som strekker seg utenfor rammene av den fiksjonen han eller hun er en del av (jf. Chatman 1989:137–138). Jeg synes likevel det er plausibelt å lese Idun som person og hennes livshistorienarrativ slik de framtrer i teksten, med "psykologiske briller" i og med at det psykologiske aspektet er såpass sterkt til stede i romanen. Hovedpersonen og jeg-fortelleren har en psykiatrisk diagnose og er tvangsinnlagt på en psykiatrisk institusjon. En kan si at teksten selv legger opp til en slik lesning, noe som er i tråd med det jeg ovenfor har framsatt som romanens tekstintensjon. At det kan forsvares å benytte psykologisk teori på en fiktiv person finner jeg også belegg for hos Chatman: "Characters do not have 'lives'; we endow them with 'personality' only to the extent that personality is a structure familiar to us in life and art. To deny that seems to deny an absolutely fundamental aesthetic experience" (1989:138). Fiktive personer er ikke levende, men de kan være mer eller mindre livaktige, sier han: "characters as fictional constructs do require terms for description, and there is no point in rejecting those out of the general vocabulary of psychology, morality, and any other

relevant area of human experience" (loc.cit.). Når jeg velger å lese Iduns fiktive selvbiografi som en autentisk selvbiografi, gjør jeg det også i forvissning om at mitt studieobjekt her ikke er Iduns liv, men *teksten* om Iduns liv, et poeng også Freeman er inne på (1993:7). Hvorvidt denne teksten er en autentisk eller en fiktiv selvbiografi mener jeg ikke nødvendigvis behøver å ha noen innvirkning på lesningen av teksten. Tvert imot mener jeg at de teoriene jeg trekker inn kan bidra til en dypere forståelse av *Skammen* og at denne oppgaven kan bidra til ytterligere innblikk i hvordan vi mennesker fortolker og finner mening i våre liv.

For ordens skyld vil jeg presisere at selv om jeg har valgt å anvende psykologisk teori på *Skammen* og ta for meg hovedpersonens psykiske tilstand, vil jeg ikke gjøre noe forsøk på å sette noen psykiatrisk diagnose på henne, da dette faller utenfor både oppgavens prosjekt og min kompetanse.

Kun unntaksvis vil jeg trekke inn verkets virkning på leseren, blant annet for å redegjøre for hvilken funksjon enkelte av funnene i den narratologiske analysen har.

Det er gjort relativt lite forskning på *Skammen* tidligere. Av større forskningsarbeider finnes det tre hovedoppgaver, alle fra år 2000. Anne Skarets hovedoppgave om identitet og intertekstualitet i *Skammen* tar for seg "romanens forståelse av identitet og dens intertekstuelle henvisninger" (Skaret 2000:85). Hun påviser at romanens identitetsforståelse samsvarer med det Giddens kaller den senmoderne, og hun viser hvordan romanens intertekstuelle henvisninger, blant annet til Dantes *Divina Commedia*, kan bidra til fortolkningen av romanen. Men i sin behandling av identitet i *Skammen* har hun valgt å ikke gå inn på det terapeutiske aspektet ved Iduns skriveprosess, men heller fokusere på Iduns identitetsskapende skriveprosess i et generelt perspektiv, som "uttrykk for noe allmenngyldig ved identitetsbegrepet i dag" (Skaret 2000:10).

An-Magritt Fjellseths hovedoppgave tar for seg fenomenet skam som det bærende temaet i *Skammen*. Hun fokuserer på skammens betydning for det hun anser som romanens tre hovedpersoner, Idun, Vemund og Andreas, og viser hvordan den kan knyttes til kreativitet og erkjennelse (2000:2). Når jeg har valgt å ikke bruke plass i denne oppgaven på begrepet skam, er det fordi det allerede er utførlig behandlet hos Fjellseth.

Mona Henninge har skrevet en hovedoppgave, *To kvinner fra to forskjellige århundre* (2000), der hun sammenlikner Idun med hovedpersonen Else Kant i Amalie Skrams sinnssykehusromaner *Dr. Hieronymus* og *På St Jørgen* (begge fra 1895). Hun viser hvordan disse to skikkelsenes identitet og egenskaper framkommer i tekstenes strukturer og setter

disse opp skjematisk i et karakterparadigme. Hun finner at det er mange fellestrekk mellom disse to kvinnene selv om verkene om dem ble skrevet med over hundre års mellomrom.

Ved å foreta en narratologisk analyse av *Skammen* med henblikk på fortellerens psykiske tilstand og vise fortellehandlingas terapeutiske virkning på henne, har jeg altså valgt et område for prosjektet mitt som annen forskning i liten grad har befattet seg med. Slik ønsker jeg å bidra til forskningen på *Skammen*.

Jeg vil også trekke fram en hovedoppgave som ikke handler om *Skammen*, men som har et tema som er nært beslektet med mitt eget, nemlig Hildegun Haukenæs' hovedoppgave om Göran Tunströms roman *Skimmer*. Hun viser "hvordan tekstens jeg-forteller bruker fortellingen som erkjennelsesform ut fra et behov for å kunne gå videre i livet" (Haukenæs 2000:10). I likhet med meg appliserer hun både Freemans *Rewriting the Self* og Giddens' *Modernitet og selvidentitet* på et litterært verk, og hun viser blant annet hvordan romanen framsetter språket og fortellinga, sammen med menneskets interaksjon med andre, som forutsetninger for opplevelsen av identitet (op.cit. side 160). Ved å gjenskrive selvet (som hos Haukenæs tilsvarer det jeg kaller å nyskrive selvet) bevarer man "fysisk og mental sunnhet" (op.cit. side 156), fortolker fortida og tilpasser seg framtida. Narrasjonen i *Skimmer* arter seg som en kartlegging av en selvutviklingsprosess som er "identisk med den Freeman identifiserer hos Augustin" (loc.cit). Jeg har ønsket å gjøre noe liknende ved å anvende Freeman og Giddens på *Skammen*.

Bergljot Hobæk Haff har skrevet bøker i nesten femti år, og omtrent like lenge har det blitt skrevet om henne. Av den litteraturen som fins om henne har jeg valgt å konsentrere meg om den som tar for seg hennes seineste forfatterskap, siden det er her *Skammen* hører inn. Den omfatter noen få relativt korte tidsskriftartikler og en rekke avisartikler og bokanmeldelser. Den som er mest relevant for denne oppgaven, er Irene Engelstads artikkel i *Samtiden* (Engelstad 2003), der hun tar for seg hvordan temaene identitet, familie og fortelling kommer til uttrykk i et lite utvalg norske 1990-tallsromaner, blant annet *Skammen*. I *Skammen* framhever hun sammenhengen mellom identitetssøken og det å skrive om sitt liv og hvordan Idun prøver å samle fragmentene av selvet gjennom skriften og erindringen. Hun konkluderer med at

I alle romanene jeg har tatt fram, har vi å gjøre med skjøre og ustabile identiteter, som forsøker å få grep om sitt liv gjennom det å skape sin egen historie. Noen av romanpersonene lykkes i å

skape en meningsfull sammenheng i livet sitt, slik tilfellet er med Matias i *Barringer* [av Kyrre Andreassen] og Idun i *Skammen* [Engelstad 2003:105–106].³

Monika Žagar studerer i sin artikkel (Žagar 2000) de ulike narrasjonsnivåene og lesehandlingen i *Skammen* og undersøker om romanen er en variant av den polyfone romanen slik Bakhtin definerer den. Hun skriver at

Polyfonien i *Skammen* kjem fram på den måten at det blir skrive inn mange ulike røyster både direkte i sjølve teksten og gjennom måten teksten tek opp i seg andre diskursar på, anten dei er frå samtida eller frå tidlegare epokar. Desse røystene står i ein konstant dialog med kvarandre og forskyver stadig haldepunkta for vår forståing av teksten [Žagar 2000:147].

Dermed blir leseprosessen mer komplisert. Žagar har undersøkt *Skammen* og forholdet mellom Idun og faren Vemund i lys av Bakhtins syn om at "likskap og ulikskap i vårt tilhøve til andre eksisterer samstundes". Hun ser romanen som en dialog (i Bakhtinsk forstand) mellom Idun og faren tvers gjennom tid og rom (op.cit. side 152–153). Selv om Žagars artikkel er svært interessant, har den ikke kommet til anvendelse i denne oppgaven.

I vår tid, som Giddens gjerne kaller senmoderniteten, har man forlatt tanken om selvet og selvidentiteten som noe fast, konstant og uforanderlig. Per Thomas Andersen skriver at

I senmoderniteten er de fleste mer eller mindre innforstått med at det er vanskelig å fastholde den personlige identitet som en enhetlig og udelelig substans eller kjerne. Den tanke at det autentiske selv alltid er seg selv likt og bestandig bare kan bli hva det i realiteten allerede er, fortøner seg mer og mer som en forgangen idealistisk drøm. Det er det mangfoldige selv som tilhører senmoderniteten. Det er derfor "fortellingen" erstatter substansen og "refleksiviteten" trer i stedet for kjernepersonligheten hos Giddens [Andersen 2003:172–173].

I *Skammens* tekstintensjon slik jeg har uttrykt den, ligger også dette synet på identiteten som noe som kontinuerlig nyskapes og forandres. Mark Freeman og Anthony Giddens er begge to representanter for dette synet. I det følgende vil jeg gi en presentasjon av Freeman og boka *Rewriting the self* og av Giddens og boka *Modernitet og selvidentitet*, samt gjøre kort greie for hvorfor de er relevante i forbindelse med *Skammen* og denne oppgaven.

1.2.1 Mark Freeman

Mark Freeman er professor i psykologi ved College of the Holy Cross i Massachusetts, USA, og har vært student hos Paul Ricœur, som han er svært påvirket av. Han har beskjeftiget seg med emner som psykologihistorie, den hermeneutiske filosofiens forhold til psykologisk teori og metode, selvets psykologi og utvikling, og kunstens og kreativitetens psykologi. To

³ Jeg ser på Institutt for nordistikk og litteraturvitenskaps hjemmeside (www.hf.uio.no/inl/ansatte/iengelst.html, lest i november 2004) at Irene Engelstad holder på med et forskningsprosjekt om identitet og fortelling i norsk samtidslitteratur. Dette oppdaget jeg dessverre for seint i arbeidet mitt til å få diskutert prosjektet mitt med henne.

av de viktigste emnene han har arbeidet med i de seinere årene, er narrativ psykologi og det han kaller det "poetiske" aspektet ved både psykologisk erfaring og psykologisk teori.⁴

Den narrative psykologien tar for seg narrativer som selvbiografier, memoarer og livshistorier for å forske på tema som selvbiografisk erindring, selvet og den kulturelle påvirkningen av personlig erfaring. Når det gjelder det poetiske aspektet ved psykologisk erfaring og ved psykologisk teori, er han ved førstnevnte særlig interessert i de imaginasjonsprosessene der mennesker gir mening til eller finner mening i erfaringene sine, inkludert erfaringene av å være et selv. I forbindelse med det sistnevnte arbeider han med å utvikle teorier om erfaring som kan bringe psykologien nærmere humaniora og humanistisk forskning.

Alt dette blir behandlet i *Rewriting the self: History, memory, narrative* (1993), som er hans første bok. Med utgangspunkt i Augustins *Confessiones* utvikler han en teori om hvordan et individ kan oppnå økt selvforståelse, finne fram til sin egen identitet og skape seg et nytt selv gjennom "rewriting the self" eller "nyskrive selvet". Han forklarer det å nyskrive selvet blant annet som en prosess der fortida gis ny mening i lys av nåtida (1993:224) og der fortida og en selv blir formet på nytt gjennom fortolkning (1993:3). Det er en prosess som innebærer både *fortolkning* og *erindring* på en og samme tid, der man gransker sin egen historie for til slutt å oppnå selvinnsett og finne ut hvem man er. Dette er ifølge Freeman det beste middel for å forstå seg selv. Han skriver at "[...] the idea of rewriting the self, along with the interconnected conceptual triad of *history*, *memory*, and *narrative*, might serve as a kind of central figure or pivot around which to think about human lives and human development" (op.cit. side 19, min utheving). Om denne begrepstrekanten sier han at selvet blir satt sammen, definert og uttrykt gjennom *historien* sin. Det å forstå selvet er i bunn og grunn en *erindrings*prosess, der erindringen av fortida bringer sammen igjen de sidene av personligheten som hittil har vært spredt eller tapt. Erindringene fra fortida uttrykkes i en *fortelling* eller *narrativ* (mine oversettelser). Men erindring har ikke bare å gjøre med å gjenfortelle fortida, men også å gi den mening, og er dermed en fortolkende handling som fører til økt selvforståelse (op.cit. side 29). Narrativen skal ikke være et forsøk på å framstille fortida "som den var". For å oppnå en dypere selvforståelse, må man derimot sette begivenhetene inn i en større sammenheng enn det man var i stand til den gang, se dem i et

⁴ Ifølge hjemmeside ved College of the Holy Cross:
<http://www.holycross.edu/departments/psychology/website/research.html#freeman>. Lest 4. november 2004.

etterpåkløskapens lys og fortolke. Gjennom slike selvbiografiske refleksjoner blir det skapt en ny sammenheng mellom fortid og nåtid, og selvet blir dermed "nyskrevet". Begivenhetene settes i sammenheng med hverandre ved hjelp av det Freeman kaller *den narrative imaginasjonen*. For å oppsummere sier Freeman at "the *history* one tells, via *memory*, assumes the form of a *narrative* of the past that charts the trajectory of how one's self came to be" (op.cit. side 33).

Utvikling er et sentralt begrep hos Freeman. Den typen narrativer vi har med å gjøre i denne sammenhengen, er forsøk på å gjenfortelle fortellerens/forfatterens utvikling fram til nedskrivningstidspunktet. Men, sier Freeman, til tross for at begrepet utvikling vanligvis assosieres med en bevegelse *framover* i tid, er det først *i ettertid* det kan fastslås at utvikling har funnet sted, altså ved å vende seg *bakover* i tid. Dette impliserer at begrepet utvikling er uløselig knytta til det å gjenfortelle fortida. Freeman stiller til og med spørsmålet "Can there even be development without narratives being told [...]?", og han vil vise "how we might employ the idea of rewriting the self as a vehicle for rethinking the concept of development itself" (1993:20). Freeman påpeker her det han kaller et "høna og egget-paradoks": Man oppfatter det gjerne slik at når man forteller livshistorien sin for å kartlegge sin egen utvikling fram til nedskrivningsøyeblikket, er livshistorien en utløsende faktor for fortellehandlninga. I den forstand ligger *livshistorien* forut i tid for *livshistoriefortellinga*. Men, sier Freeman, samtidig virker selve fortellehandlninga tilbake på livshistorien, ved at slutten på historien vil prege framstillinga av hva som har ledet opp til den. Situasjonen i nedskrivningsøyeblikket blir således avgjørende for hvordan historien blir fortalt og for hva som er relevant og hva som kan utelates. Dermed kan *livshistoriefortellinga* også sies å ligge forut i tid for selve *livshistorien*. Begynnelsen fører til slutten samtidig som slutten fører til begynnelsen, og slutten på historien fungerer som det organiserende prinsippet som begivenhetene i fortellinga samler seg rundt. Livshistorien ligger forut i tid for nedskrivninga av den, men blir likevel et produkt av denne skriveprosessen. "Høna og egget-paradokset" blir altså hva som kom først, livshistorien eller livshistoriefortellinga.

Man kunne innvende at det å se tilbake på begivenhetene og gi en ny fortolkning av dem lenge etter at de inntraff, bare fører fortolkningen lenger vekk fra sannheten, og Freeman stiller spørsmålet om ikke dette medfører at livshistoriefortellinga og dermed både selvet og begrepet utvikling bare blir som fiksjon å regne. Freemans svar på dette er tvert imot at avstand i tid er en nødvendighet for å få ny forståelse av ens egen fortid. Når man står

midt oppi begivenhetene, er det vanskelig å få overblikk over situasjonen og se hva som fører til hva. Ved å betrakte begivenhetene i ettertid når man vet hvordan ting endte, kan man lettere se sammenhengene, og slik gis fortida ny mening i lys av nåtida.

Freeman deler "the process of development" inn i fire stadier i tillegg til det han kaller *førbevisst tilstand*, nemlig *recognition* (erkjennelse/registrering), *distanciation* (distansering), *articulation* (artikulering) og *appropriation* (tilegnelse (mine oversettelser)). Disse fire stadiene beskriver den utviklingsprosessen et menneske går gjennom fra det punkt der man våkner opp og erkjenner at det er noe i livet som ikke er som det burde. Etter hvert blir man seg bevisst hva som bør bli annerledes, distanserer seg fra dette, og finner ut hva som er veien å gå for å få et bedre liv. Slutten på denne prosessen, der man omsetter sin nye viten i handling, representerer samtidig begynnelsen på et nytt liv.

Det er mange aspekter ved *Rewriting the self* som gjør den relevant i forhold til *Skammen*. Særlig gjelder det de tre begrepene *history*, *memory* og *narrative*, som kan sies å være sammenfallende med de aspektene ved *Skammen* som denne oppgaven dreier seg om: *Fortida* eller *livshistorien* (*history*) er et sentralt begrep i tolkningen av *Skammen*, både fordi livssituasjonen og de psykiske problemene Idun har i nåtida, kan forklares ut fra fortida, og fordi det å vende seg mot fortida og skape eller oppleve sammenheng og kontinuitet i livshistorien er av avgjørende betydning for å forstå seg selv og vite hvem man er. I den forbindelse kommer man ikke utenom *erindringen* (*memory*). Mye av Iduns problem er at hun ikke har noen sammenhengende, konsistent erindring av fortida si, delvis fordi hun vegrer seg mot sine egne minner. Likevel prøver hun ved hjelp av erindringen å framstille livshistorien i en *fortelling* eller *narrativ* (*narrative*) der hun får fortolket fortida og seg selv. Det er blant annet gjennom narrativen at den psykiske tilstanden kommer til uttrykk, blant annet på den måten at fortelleteknikken er preget av den. Dessuten er det gjennom narrasjonen at den psykiske tilstanden bedres. Gjennom skriveprosessen blir hun tvunget til å minnes, flere og flere av minnene kommer til overflaten, og erindringen hennes blir mer og mer "sterk og levende". Dessuten får hun festet minnene i skriften og greier slik å holde fast ved dem. Dette fører til at hun igjen får en følelse av identitet og livskontinuitet. I tråd med det Freeman sier, tar hun utgangspunkt i sin nåtidige situasjon når hun skriver, og man kan si at fortida gis ny mening og betydning i lys av nåtida. Ved hjelp av det Freeman kaller den narrative imaginasjonen skaper hun sammenheng i livet sitt, og hun blir oppmerksom på

hvilken måte fortida har vært determinerende for den nåtidige livssituasjonen. Slik finner hun fram til sin egen identitet og blir i stand til å skape seg et nytt liv.

I forbindelse med *Skammen* anser jeg kapittel 1, 2 og 6 i *Rewriting the self* som mest relevante, og kommer hovedsakelig til å bruke disse i det følgende.

1.2.2 Anthony Giddens

Den engelske sosiologen Anthony Giddens (født 1938) er leder for London School of Economics and Political Science. Giddens ser det som sosialteorien og sosiologiens viktigste oppgave å forstå og forklare menneskelig handling og sosiale institusjoner. Men dette målet kan ikke oppfylles så lenge sosialteorien og sosiologien sitter fast i teorier som er utviklet for hundre år siden.

Det samfund, som de første sociologer (Comte, Marx, Weber og Durkheim) så det som deres oppgave at undersøge, var væsensforskelligt fra det moderne, komplekse og differensierede samfund, vi oplever i slutningen af det 20. århundrede. Derfor, siger Giddens, må vi bryde med det klassiske sociologiske teorigrundlag. Nye begreber er nødvendige, hvis den moderne verden skal begribes. Det er Giddens' ambition at foretage denne nytænkning [Kaspersen 2001:16].

Giddens er spesielt opptatt av spenningen mellom individ og samfunn, eller aktør og struktur, og ønsker å utvikle en teori som setter disse to i sammenheng, noe han gjør i sin *strukturasjonsteori*. I 1990-årene utvikler han modernitetsanalysen sin, der han undersøker modernitetens konsekvenser for det enkelte individ og betingelsene for selvet og identitetens utvikling i det moderne samfunnet. Hans interessefelt omfatter også fra nå av i økende grad politikk (Kaspersen 2001:17–19).

Giddens' bok *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* (første gang utgitt i 1991) tar utgangspunkt i den stadig sterkere forbindelsen mellom det Giddens kaller "de to 'ekstremer' ekstensialitet [globale påvirkninger] og intensionalitet [personlige disposisjoner]" (Giddens 2003:9). Det dreier seg med andre ord om sammenhengen mellom de forandringene moderne institusjoner fører med seg og individets tilværelse. I senmoderniteten foregår "på samme tid en globalisering og en individualisering" (Andersen 2003:15).

I moderniteten, som preges av tvil, usikkerhet og mange valgmuligheter, står forholdet mellom tillit og risiko sentralt. Tillitsbegrepet er hos Giddens det konkrete bindeleddet mellom samfunnsstrukturer og -systemer på den ene side og individet eller den handlende aktør på den andre siden. Med tillit menes tillit til en person eller et systems pålitelighet. Ifølge Giddens har tillitsrelasjonene endret karakter fra de tradisjonelle til de moderne

samfunn ved at den tilliten som fins ansikt til ansikt, særlig innenfor familie, lokalsamfunn, religion og tradisjon, mister sin betydning til fordel for tilliten til det han kaller *abstrakte systemer* i de moderne samfunn, "da selve de moderne institusjoners indre væsen er forbundet med tillidsmekanismer med relation til ekspertsystemer" (Kaspersen 2001:140).

Giddens ser ikke det moderne samfunnet som mer risikofyllt enn tidligere, men det omfatter andre typer risiki og en økt bevissthet om de typer risiki som er til stede. For eksempel er problemer forårsaket av naturen (dårlige avlinger, naturkatastrofer etc.) redusert, mens menneskeskapt trusler (atombomben, forurensing, terror m.m.) har kommet inn i stedet og globaliseres og intensiveres (Kaspersen 2001:142–144). Den økte bevisstheten om dette henger sammen med den refleksivitet som kjennetegner moderniteten. Giddens definerer refleksivitet som "den regelmessige bruk av viden, som vi, det vil si institusjoner og individer, konstant foretar om betingelsene for samfundets organisasjon og forandring". Den økte refleksiviteten er i stor grad muliggjort av media og andre kommunikasjonsformer, "der setter samfundene i stand til at opsamle og lagre store mengder af information [...]. Vi er kort sagt blevet i stand til at reflektere over os selv. [...] Tanke og handling virker tilbake på hinanden. Det er først i det moderne samfund, at historien får en afgørende betydning" (begge sitater Kaspersen 2001:125–126).

Vores tillidsrelationer, risikoprofil og dermed ontologiske sikkerhedssystem har i de siste 20–30 år undergået radikale forandringer, der har konsekvenser for vores identitet. Den institutionaliserede radikale tvivl, usikkerheden og de mange konstante valg-situationer, som vi hele tiden stilles over for, influerer selvet og identitetens utviklingsprosess og vice versa [Kaspersen 2001:147].

Det er derfor et viktig tema i boka hvordan individene skaper og opprettholder sin egen selvidentitet. Selvidentiteten er ikke en konstant og uforanderlig størrelse, men forutsetter ifølge Giddens refleksiv bevissthet, og er således et refleksivt prosjekt som innebærer å kontinuerlig opprettholde sammenhengen i ens egen livshistorie. Livshistorien, eller den biografiske fortellinga, som han kaller den, må stadig revideres slik at nye erfaringer kan inkorporeres. Men en forutsetning for selvidentiteten er at individet har utviklet en fundamental tillit og en ontologisk sikkerhet, som skapes gjennom barnets kontakt med sine nærmeste omsorgsgivere (særlig moren). Denne gir individet et beskyttende hylster i møtet med hverdagens virkelighet og skjærer selvet for "sterke angst- og frygtsituationer, der potensielt set kan true vores basale tillidsfølelse til omverdenen og dermed true selvets integritet" (Kaspersen 2001:147–148).

Per Thomas Andersen påpeker at "Selvidentitetens vilkår og de livsstrategier som utvikler seg i vår egen tid, blir på en spesiell måte utprøvd, reflektert, kritisert og tolket i samtidslitteraturen. Derfor kan man lese litteratur som en del av senmodernitetens refleksivitet" (Andersen 2003:13). Og det er nettopp det som gjør det relevant å bruke Giddens' teorier på et litterært verk fra 1990-tallet, slik både jeg og flere før meg har gjort.

Det er et nært slektskap mellom Freemans og Giddens' teorier om selvet. De tar begge avstand fra den essensialistiske tanken om selvidentiteten som en konstant og uforanderlig "kjerne" i personligheten, og ser den heller som en kontinuerlig prosess i individets bevissthet. Selvidentiteten baserer seg på fortellinga om individets egen livshistorie, men er i stadig endring idet den løpende integrerer og tilpasser seg nye begivenheter og erfaringer. Slik skapes og opprettholdes sammenhengen mellom fortid, nåtid og framtid. Det inngår ikke i denne oppgavens prosjekt å foreta noen dyptpløyende sammenlikning av Freeman og Giddens, men jeg vil påpeke at mens Giddens ser identitetsskapingen som en prosess som finner sted i individets bevissthet, har Freeman fokus mer rettet mot identitetsskapingen som en konkret fortellehandling i form av en skriveprosess.

1.3 Forfatterpresentasjon og handlingsreferat

Før jeg går videre, vil jeg gi en kort presentasjon av forfatteren av *Skammen*, Bergljot Hobæk Haff, og hennes forfatterskap. Jeg vil også gi et kort handlingsreferat i kapittel 1.3.2, der de begivenhetene som blir nevnt i oppgaven inngår og settes i sammenheng.

1.3.1 Bergljot Hobæk Haff

Bergljot Hobæk Haff er født 1. mai 1925 og utdannet lærer. Hun debuterte i 1956 med romanen *Raset*, og har per i dag utgitt 16 bøker, hvorav *Skammen* er den 13. Den siste, *Attentatet*, kom ut høsten 2004. Hun har fått flere litterære priser, og to ganger er hun nominert til Nordisk Råds litteraturpris. *Skammen* er også dramatisert og ble satt opp på Nationaltheatret i 1999.

De første romanene hennes er skrevet innenfor en psykologisk-realistisk tradisjon, men hun går seinere over til "litterære former i skjæringspunktet mellom allegori, fabel og legende" (Rottem 1995:440). Forfatterskapet får nå en "konsentrasjon om en allmenn, religiøs og filosofisk preget tematikk – paradoksale livssammensetninger, ondt og godt, rent og urent, lidelse og forløsning" (Beyer 1996:442). Rottem karakteriserer henne som en

"moderne tradisjonalist idet hun har holdt linjene åpne tilbake til før-naturalistiske og før-impresjonistiske skrivemåter" (1995:440), noe også *Skammen* er et eksempel på. I Haffs seinere romaner har hun forlatt allegorien og skriver nå i en mer realistisk-psykologisk stil igjen.

Haff har skrevet flere historiske romaner, både fra Inkvisisjonens og hekseprosessenes tid (for eksempel *Heksen*, *Renhetens pris*, *Sigbrits bålferd*, *Den evige jøde*) og fra Russland under tsarveldet (*Jeg*, *Bakunin* og *Attentatet*). Men hun har også skrevet romaner med handling i vår tid (*Skammen*, *Sønnen*, *Gudsmoren*, *Den guddommelige tragedie*).

"Et grunnmotiv [hos Haff] er kampen mellom gode og onde krefter i menneskesinnet", skriver Rottem (1995:441). Forfatterskapet har mange karnevalistiske trekk idet høyt og lavt, godt og ondt, sakralt og profant, madonna og skjøge blandes, bytter plass eller forenes i én og samme person. Haffs forfatterskap kan ses som et oppgjør med den vestlige verdens og kristendommens dualismesyn der for eksempel ondt og godt er to uforenlige størrelser som står i sterk motsetning til hverandre. "Godt og ondt, hellig og profant, kropp og ånd henger dypest sett sammen i en enhet. Det er bare skiftende betraktningsspektiver som får grunnkreftene til å se ut som reelle motmakter" (Andersen 2001:473). "Hobæk Haff er hele tiden opptatt av tilværelsens grunnkrefter i dynamisk og dramatisk utfoldelse på det psykologiske nivå, i nære relasjoner og i historien" (op.cit. side 472).

Et annet gjennomgangstema i forfatterskapet, som vi også ser i *Skammen*, er et nært forhold mellom far og datter, mens forholdet mor-barn ofte er preget av fravær (i bokstavelig så vel som overført betydning). Det nære far-datterforholdet understrekes gjerne ved at hovedpersonen har et blått og et brunt øye, som i *Skammen* og *Heksen* (1974), noe som kan knyttes både til identitetstematikk og tilhørighet og som uttrykk for et tvisyn. Liv Bliksrud skriver at "Hobæk Haffs forfatterskap utmerker seg først og fremst ved et gjennomført tvisyn" (Bliksrud 1990:103).

Det er et gjennomgående trekk ved Haffs forfatterskap at "selve skriveprosessen blir tematisert" og at det "insisterer sterkt på skriften og selve skriveakten" (Bliksrud 1990:197). Haff gjør en utstrakt bruk av fiktive dagbøker, brev og liknende i romanene sine. Det legges vekt på fortellehandlingen som en erkjennelsesprosess, der en jeg-forteller beretter om sitt liv. Dette gjelder for eksempel *Skammen*, *Heksen* (1974) og *Renhetens pris* (1992). Det å bruke fortellinga som redskap til å fortolke sitt liv og finne sin identitet er således et gjennomgangstema i forfatterskapet. Haff har sagt i et intervju at "Jeg begynte å skrive for å

fortolke mitt feilslåtte liv. Hvis jeg ikke hadde klart å gjenopprette mine tap og lege mine sår på den måten, ville jeg nok blitt en raring" (Hansen 1999). Hun har også sagt at "fortellingen er uovertruffen når det gjelder å tolke våre liv og vår tilværelse", og hun understreker fortolkningens betydning i den gode fortellinga. "Handlingen skal være spennende og medrivende, men samtidig en erkjennelsesprosess", har hun sagt (Stemland 1992).

Det tok mange år fra debuten til Haff virkelig slo igjennom og ble en anerkjent forfatter. Ifølge Rottem skjer det først mot slutten av 80-årene. Det setter han i sammenheng med at hun "så stadig fulgte sin egen vei – på tvers av tidens skiftende litterære motestrømninger" (Rottem 1995:440). På 1990-tallet blir imidlertid forholdet mellom fortelling og identitet et sentralt tema både innenfor litteraturen og på andre fagområder, slik som Giddens' bok *Modernitet og selvidentitet* innenfor sosiologien og Freemans *Rewriting the Self* innenfor psykologien er eksempler på. "Det nye globale risikosamfunnets konsekvenser for livsorientering, valg av livsstrategier og livsbane, betingelser for identitetsdannelse og verdiorientering m.m. kommer til uttrykk blant annet i idéfag, kunsthøgskolefag og kulturfag, samt i kunst, litteratur og filosofi" (Andersen 2003:24). Dermed plasserer Haff seg nå i større grad innenfor en rådende litterær strømning enn på tvers av den. Irene Engelstad skriver at

1990-tallet er fortellingens gjenfødelse og fornyelse. Det ser ut til at alle profesjoner, fra teologi og jus til psykologi og markedsføring, har oppdaget fortellingens betydning og kraft. Dette gjelder også forfatterne, de som kan gi historiene en dikterisk utforming. [...] Vi finner en uttrykt bevissthet hos forfatterne og deres romanpersoner om at det å forstå og kjenne seg selv, det å ha et selv og en identitet, er nært knyttet til det å "holde en fortelling gående", som sosiologen Anthony Giddens har uttrykt det, til det å kunne skape en sammenhengende fortelling om sitt liv [Engelstad 2003:97].

Haffs romaner beskriver de "store", dramatiske begivenhetene i menneskelivet; kjærlighet, død, selvmord, svik, sinnssykdom, maktmisbruk og undertrykkelse. Bøkene hennes har også innslag av samfunnskritikk, noe som kommer til uttrykk i *Skammen*, rettet mot psykiatrien, mediasamfunnet (gjennom søsterens "terapi"-tv-programmer) og forbrukersamfunnet. Det er også påfallende hvordan hun lar de utstøtte komme til orde i romanene sine. "Jeg har villet være munn og mæle for de umælende", har hun sagt (siteret i Skaret 2000:7), og lar skjøgen, heksen, den psykiatriske pasienten eller den dødsdømte, de som er "annerledes", beskrive verden fra sitt ståsted. Mange av Bergljot Hobæk Haffs bøker handler om kvinner som blir anklaget for å være heks, blant annet *Heksen* (1974), *Renhetens pris* (1992), *Sigbrits bålferd* (1999) og *Den evige jøde* (2002). Hekseprosessene var vel gjerne i sin tid en måte å kvitte seg med eller uskadeliggjøre kvinner som på en eller annen måte ble for "brysomme" i

øvrighetens øyne, og det er også slik de er framstilt i Haffs bøker. På sett og vis kan man se *Skammen* som en variant av Haffs hekseromaner ved at Thrinebeth Sands tvangsinnleggelse av søsteren Idun er en av den moderne tids måte å fjerne eller uskadeliggjøre uromomenter på.

1.3.2 Handlingsreferat

"Så er jeg tvangsinnlagt igjen." Slik begynner den 56 år gamle forfatterinnen Idun Hov livshistorien sin. Det er høsten 1993, og hun er nettopp tilbake på asylet igjen etter seks dager på rømmen, en flukt som endte med at hun holdt på å drukne ved Aker Brygge i narkorus. Denne rømningen har ført til at hun nå er tvangsinnlagt på mye strengere vilkår enn det hun var før, på en mer lukket avdeling. Hun blir snart erklært uhelbredelig og har lite håp om noen gang å slippe ut igjen, og etter hvert får hun diagnosen paranoia (dog på sviktende grunnlag). Hun blir umyndiggjort, og når moren dør kort etter, er boksamlinga hennes den eneste arven hun får. Hun bestemmer seg for å fordrive tiden med å skrive ned sin egen livshistorie, som hun strekker ut til å omfatte også deler av morfarens og farens livshistorier. Morfaren Andreas Sand blir som ung matros utpekt av rederen til å overta rederiet og gifte seg med datteren hans, og gjør stor suksess som (ikke helt renhårig) forretningsmann og forstander for menigheten "Arken". Hans unge datter Maria forelsker seg i byens nyansatte prest Vemund Hov. Han var odelsgutt på den fattigslige gården nedre Hov, men reiste derfra og skaffet seg utdanning, blant annet i Tyskland. Maria blir gravid og gifter seg med ham mot Andreas' vilje. Det blir et stormfullt ekteskap. Maria framstilles som egoistisk og lite kjærlig og omsorgsfull både overfor mannen og de tre barna, mens Vemund fra tid til annen får voldsomme raserianfall. Andreas har aldri akseptert ham som svigersønn, og den holdninga smitter også over på Maria. Samtidig favoriserer hun Iduns tvillingsøster Urd (også kalt Kathrine Elisabeth eller Thrinebeth) og broren Vidar (også kalt Nicolai eller Nicce) framfor Idun. Men mellom Idun og faren vokser det fram et nært far–datter-forhold, og det er mange likheter mellom dem. Under krigen oppdager Idun at de to jødene Rut og sønnen Aron, som har vært Iduns lekekamerat, lever i skjul på loftet hos morfaren. Hun lover å holde tett, men kommer i skade for å forsnakke seg overfor onkelen Balder, som er nazist. Han skriver brev til politimesteren om det i Vemunds navn, men ingenting skjer, og det viser seg seinere at politimesteren valgte å ikke forfølge saken. Etter krigen blir Vemund dømt for landssvik for sin tyskvennlige holdning og for dette "angiveriet", men får hjerneslag i fengselet og løslates. Maria avskriver ham helt og overlater til Idun, som da er 13 år, å pleie

ham fram til han dør. Etter hans død flytter Maria tilbake til faren Andreas med barna, etter å ha kvittet seg med alle eiendelene etter ektemannen, inkludert hele boksamlinga med unntak av tre dagbøker som Idun klarer å redde unna og bevarer som et kjært og dyrebart minne. Andreas drar nytte av Ruts takknemlighetsgjeld til ham og utnytter henne seksuelt. Når Idun er 17 år, blir hun og Aron kjærester, men etter kort tid reiser han og moren til Jerusalem etter at han har lovet Idun å komme og hente henne når hun blir gammel nok til å emigrere. Men Idun hører ikke mer fra Aron og tror han har sviktet og glemt henne. Det viser seg at hun er gravid, og etter at hun har nektet å gifte seg med den motbydelige Anon Sakariassen, sender Andreas henne til Danmark for å føde barnet, som blir tatt fra henne. Først på Andreas' dødsleie seks år seinere tilstår han for henne å ha holdt brevene som Aron har skrevet til henne skjult for henne og bedt ham om å holde seg unna, samt at han adopterte bort barnet hennes, alt i ren egeninteresse. Han har da nettopp holdt et oppsiktsvekkende skriftemål i Arken der han har ramset opp hver eneste av sine synder i livet. Idun har utdannet seg til sykepleier og bosatt seg i Danmark, og bruker mye av voksenlivet sitt på å streife rundt i Europa. Hun lar seg utnytte av "forloveden" Hamlet, misbruker narkotika og lar seg bruke i et tvilsomt hasjekspesiment, prøver seg som prostituert og opplever en voldtekt og en påfølgende abort. Etter å ha møtt en svensk uteligger i Roma, "pavinnen", bryter hun sammen og blir innlagt på asyl for første gang. Etter det lever hun livet dels på asyl, dels på streifing og dels på en hybel i Homansbyen. Midt oppi alt sammen får hun utgitt ni bøker. Tvangsinnleggelsene er det søsteren, som har blitt kjendispsykolog, som står bak, likeledes umyndiggjøringen. Midtveis i skriveprosessen rømmer hun fra asylet igjen, og blir funnet i Amsterdam etter tre måneder, nedkjørt og ruset. Mot slutten av skriveprosessen begynner ting å snu: tre av bøkene hennes utgis på nytt, og Aron oppsporer henne etter førti års atskillelse og ber henne gifte seg med ham og bli med ham tilbake til Jerusalem. Som psykiater får han omgjort umyndiggjøringen og tvangsinnleggelsen, og ved romanens utgang står hun etter alt å dømme på farten til å bli med ham.⁵ Hun står altså på terskelen til et nytt liv.

⁵ Det blir ikke sagt eksplisitt at hun bestemmer seg for å bli med Aron, men jeg velger å tolke romanens utgang slik og ta utgangspunkt i det i det følgende, særlig med tanke på den lykkelige drømmen Idun forteller om helt til slutt. (Dette vil bli omtalt helt i slutten av oppgaven.)

1.4 Oppgavens disposisjon

Oppgavens kapittel 2 skal dreie seg om fortidas innvirkning på nåtida. Her vil jeg gjøre rede for hva som er de viktigste trekkene ved Iduns tilstand slik jeg oppfatter den, og vise hvordan disse kan ha sin årsak i fortida. Jeg vil peke på opplevelser i Iduns fortid som jeg oppfatter som avgjørende for de aktuelle problemene hennes, og vise hvordan disse kan knyttes til forholdet til familien hennes. Jeg har valgt å gjøre det helt først i oppgaven da oppgavens øvrige kapitler vil basere seg på dette.

I kapittel 3 om fortelleteknikken vil jeg gi en narratologisk analyse av *Skammen* og vise hvordan fortida og/eller den psykiske tilstanden påvirker Iduns fortelleteknikk, særlig med hensyn til fortellerrollen og tidsrelasjonene. Vi får der se hvordan vekslingene i fortellerrollen og avvikene innenfor tidsrelasjonene kan føres tilbake til de mest framtreddende trekkene ved fortellerens psykiske tilstand, særlig når hun forteller om de opplevelsene i fortida som ble omtalt i kapittel 2.

Kapittel 4 skal dreie seg om fortellingas terapeutiske funksjon. Vi skal se hvordan det å fortelle sin livshistorie og bli bevisst på fortidas påvirkning kan frigjøre en fra denne påvirkninga, og virke identitetsskapende og fungere som en vei til selvinnsikt. Dermed kan det fungere som en form for terapi. Her skal vi også få se hva slags forandring Idun gjennomgår i løpet av skriveprosessen. Jeg vil også undersøke hvorvidt Freemans fire utviklingsstadier kan gjenfinnes i Iduns utvikling. Helt til slutt vil jeg peke på noen avgjørende faktorer for Iduns beslutning om å bli med Aron og diskutere romanens "happy ending" i forhold til tekstintensjonen.

2. Den psykiske tilstanden og fortida

2.1 Innledning

Dette kapittelet vil danne grunnlaget for resten av oppgaven. I 2.2 skal jeg først redegjøre for de tre mest sentrale trekkene ved Iduns psykiske tilstand i begynnelsen av skriveprosessen, nemlig mangelen på identitet, den sviktende livskontinuiteten og trangen til å streife. I 2.3 vil jeg ta for meg hvordan disse trekkene ved Iduns nåtidige tilstand kan forklares ut fra fortida hennes. Jeg vil i den sammenheng belyse de begivenhetene eller omstendighetene i fortida som er mest skjellsettende i forhold til den psykiske tilstanden hennes og relatere dem til familiemedlemmene hennes.

De tre trekkene ved den psykiske tilstanden og de vonde opplevelsene i fortida vil spille en viktig rolle seinere i oppgaven, både i den narratologiske analysen og i kapittelet om fortellingas terapeutiske funksjon.

2.2 Iduns tilstand

2.2.1 Identitet og livskontinuitet

I dette avsnittet vil jeg gjøre greie for Iduns mangel på identitet og livskontinuitet. Foreløpig vil jeg kort forklare "identitet" som en grunnleggende følelse av å være og ha et "jeg", kjenne seg selv og vite hvem man selv er, og en følelse av å være én person bestående av en mengde karaktertrekk og ikke være splittet opp i flere atskilte personer. Til forskjell fra personlighet, som er noe en har i andres øyne, er identitet og selv noe man selv føler at man har. Denne oppfatningen av identitet innebærer en avgrensning av begrepet til å gjelde selvets identitet, slik at andre former for identitet, for eksempel kjønnsidentitet, kulturell identitet og annet ikke vil bli behandlet i denne oppgaven. Med "livskontinuitet" mener jeg det å oppleve livet eller livshistorien sin som sammenhengende og som en samlet helhet og ikke som et kaos av fragmenter, løsrevne begivenheter og minner som man ikke klarer å holde oversikten over.

I dette avsnittet vil jeg først vise hvordan disse to manglene manifesterer seg hos Idun. Deretter gjør jeg rede for hvordan identitets- og livskontinuitetsfølelsen egentlig er to sider

av samme sak, det vil si at identitetsfølelsen henger sammen med evnen til å sette begivenhetene i livet i sammenheng med hverandre og oppleve livet sitt som enhetlig og ikke bare en rekke løsrevne fragmenter. Jeg vil her støtte meg til sosiologen Anthony Giddens og hans bok *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* (2003) og se *Skammen* i sammenheng med denne. Her vil også betydningen av begrepene identitet og livskontinuitet bli beskrevet nærmere.

Idun uttrykker flere ganger i løpet av skriveprosessen en mangel på og et savn etter en egen identitet. Hun forteller at "jeg ikke eier noen identitet, og [...] i en alder av 56 år bare har en svak anelse om hvem jeg selv er" (side 12). Denne mangelen på identitet har hun hatt lenge, helt siden første gang hun ble lagt inn på "asylet" i 1976. Hun hadde da fått et sammenbrudd i Roma etter å ha møtt den svenske uteliggeren "pavinnen", som innbiller seg at hun skal gifte seg med paven og overta hans hellige embete. Det er hennes historie som inspirerer Idun til å skrive romanen *Pavinnen*. Idun identifiserer seg sterkt med denne kvinnen:

Jeg gjorde fra først til sist en ynkelig figur og var ikke alltid i stand til å skille min identitet fra pavinnens [side 144].

Hun hutler seg gjennom vinteren i Roma og når å møte sitt alter ego pavinnen, før hun bryter sammen og blir sendt hjem på konsulatets regning, Hun ser det fengselsliknende asylet for første gang og lar seg føre inn i det, tomhendt, forstyrret og uten noen klar identitet [side 269].⁶

Idun sier dessuten at "forresten har jeg alltid traktet etter å gjøre meg usynlig" (side 10). Allerede i ungdommen skriver hun i minneboka si: "Jeg er en luftånd og et levende forsvinningsnummer, som ikke er til å holde fast. Nesten uten at jeg vet av det, fjerner jeg meg og sletter mine spor" (side 344). Under avskjeden med Aron litt seinere spør hun ham "Hvordan skulle han kunne stole på henne, når hun ikke visste hvem hun selv var [...]?" (Side 359.)

Idun nevner dessuten flere ganger følelsen av å være "splittet" eller "delt i to", et tegn på at hun ikke ser seg selv som én samlet person:

[Jeg kunne] ikke fri meg fra en følelse av å være delt i to personer. En håpefull og fremgangsrik person som skulle ha en bok gjenopptrykt og hadde besøkt forlaget i et helt lovlig ærend, og en annen suspekt og spøkelsesaktig person som ikke var stort annet enn en skygge [side 145].

Jeg er delt i to, et rolig og fattet dagmenneske som sitter bak skjerm Brettet og fører protokoll, og et livredd nattemenneske som ligger våken med alle sanser i alarmberedskap [side 289].

⁶ Iduns veksling mellom å fortelle om seg selv i førsteperson og tredjeperson, som vi ser eksempel på her, vil bli behandlet i kapittelet om fortellerinstansen.

Iduns splittede personlighet understrekes dessuten ved at hun har to navn: Idun, som er farens valg, og Josefine Charlotte, som moren har valgt. Hun har også vekslet mellom farens etternavn Hov og morens pikenavn Sand.

Idun har fått god kontakt med avdelingssøsteren på den nye avdelingen sin, og det viser seg at hun har lest Iduns bøker. "Bøkene dine handler jo alle sammen om mennesker som har mistet sin identitet", sier hun (side 10). Nå ser det ut til at Idun nok en gang er i ferd med å skrive en bok over samme tema, men denne gangen med seg selv som hovedperson.

Denne mangelen på identitet ser ut til å plage henne. Rett før den siste flukten fra asyltet, der hun reiser til utlandet på "lånt" pass, spør hun seg selv: "Hva var det mest fryktelige, [...] å stå foran passkontrollen i et fremmed land og insistere på sin falske identitet, eller krympe seg under dette allestedsnærværende øyet, som ransaker deg fra innerst til ytterst og vil vite hvem du er?" (Side 246.) Mangelen på en egen identitet og spørsmålet om hvem hun selv egentlig er forfølger henne og gir henne aldri fred.

Iduns manglende evne til å se (eller skape) sammenheng og kontinuitet i livet sitt viser seg ved at fortiden bare består av en lang rekke bruddstykker som hun ikke klarer å holde fast ved, og hun omtaler livshistorien sin som "et stoff som hele tiden flykter og glir ut av hendene på meg" (side 12).

Jeg kan bare [...] prøve å holde fast de bildene som i flyktige øyeblikk lyser opp på erindringens himmel. Når jeg ligger halvvåken om natten, våkner fortiden til live, den driver som store skyer over hodet på meg eller dukker frem fra krokene som utydelige skygger [side 12–13].

[H]jernen gløder og nekter å finne hvile. Den er som en kvern som har løpt løpsk og maler innfall, drømmer, angst og minner uten noen orden eller sammenheng [side 47].

Min hukommelse jaget avsted som et defekt lydbånd, der lange partier var destruert og slettet av sammenhengen [side 131].

Nicola King skriver i sin bok *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self* (2000) at "Consistency of consciousness and a sense of continuity between the actions and events of the past, and the experience of the present, would appear to be integral to a sense of personal identity" (2000:2). Det samme synet finner man hos Giddens. Han beskriver selvidentiteten som "en refleksivt organisert stræben. Selvets refleksive prosjekt [...] består i at opretholde sammenhengende, men konstant reviderede biografiske fortællinger" (2003:14). Selvidentitet er ikke bare "et særligt træk eller en samling af træk, som individet besidder. Den er *selvet som det refleksivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi*" (Giddens 2003:68). Her er Giddens for øvrig inne på hvordan identitetsutvikling henger sammen med livshistoriefortelling, som vil være et sentralt tema seinere i denne avhandlingen.

Selvidentitet er heller ikke bare et resultat av kontinuiteten i individets handlingssystem, men noe som rutinemessig må skapes og opprettholdes i individets refleksive aktiviteter. "Identitet forudsætter [...] stadig kontinuitet på tværs af tid og rum, men selvidentiteten *er* en sådan kontinuitet, som den refleksivt fortolkes af agenten" (Giddens 2003:68). Selvidentiteten beror altså ifølge Giddens på personens bevissthet om sin egen biografi som sammenhengende. Men denne biografien må likevel stadig skapes og opprettholdes gjennom individets refleksive fortolkning slik at nye begivenheter i den ytre verden stadig integreres. En persons identitet ligger i "evnen til at *holde en særlig fortælling i gang*" (op.cit. side 70). Vi ser altså at følelsen av livskontinuitet er av avgjørende betydning for selvidentiteten.

Etter min oppfatning er det det som mangler hos Idun. Det ser vi tydelig i følgende sitat:

I min nåværende tilstand klarer jeg ikke å samle meg om noen langvarig konsentrasjon. Iblant kan jeg oppleve glimt av innsikt og livsglede, men disse lykkelige stundene varer aldri lenge. *Før jeg vet ordet av det, er sammenhengen borte*, og jeg glir tilbake i ingenmannsland eller utvandrer til adspredtheten. [...] Om jeg i det hele tatt får hell til å sette noe på papiret, vil det sikkert bli like *springende og uavsluttet som livet mitt er* [side 11, mine uthevinger].

Hun er ikke i stand til å opprettholde noen "sammenhengende biografisk fortelling", sammenhengen glipper for henne, og livet framstår som "springende og uavsluttet", med andre ord uten kontinuitet og lite helhetlig⁷. Livshistorien hennes og dermed selvidentiteten framstår ikke som klart avgrenset for henne, og hun sammenlikner seg selv med "[m]ennesker som *ikke er klart definerte personer*, [som] har noen ganger fått den gaven at de kan krype inn i nesten enhver eksistens og gjøre den til sin" (side 12, min utheving).

Slik jeg ser det, kan mye av årsaken til Iduns mangel på livskontinuitetsfølelse ligge i fortida hennes og hennes egen innstilling til den. Nicola King skriver at for noen kan traumer ha brutt "the sense of flow from past to present" og gjort forholdet mellom selvet "før" og "etter" problematisk (2000:3). Iduns livshistorie rommer en del vonde minner og er til dels ganske rystende lesning. Jeg tenker da særlig på farens sykeleie og død, landssvikdommen hans, og bestefaren som brøt kontakten mellom henne og Aron og lurte henne til å adoptere bort barnet deres. Det er tydelig at hun har en vegring mot å huske og et behov for å distansere seg fra disse minnene. Jeg oppfatter det også slik at hun kan ha fortrenget mange av

⁷ Når Idun kaller livet sitt "uavsluttet" tror jeg ikke det henspiller på det faktum at hun fortsatt er i live. Jeg velger heller å tolke "uavsluttet" som "ikke enhetlig", jf. Bokmålsordboka på Norsk Språkråds hjemmeside (www.sprakrad.no): "avslutte adj. i pf pt: som er en enhet [som i] *en avsluttet gruppe*".

dem. Dermed oppstår det "hull" i livshistorien hennes, som gjør at det blir umulig for henne å se noen sammenheng i de bruddstykkene som står igjen. Slik mister hun sammenheng og dermed følelsen av kontinuitet i livshistorien sin. Det fører til mangel på livskontinuitet. Som en konsekvens av det føler hun at hun ikke vet hvem hun er og ikke har noen identitet.

2.2.2 Uroen og streifinga

Jeg ser det som sannsynlig at en av årsakene til Iduns trang til å streife ligger i nettopp disse fortrenkte minnene, nærmere bestemt i den uroen som oppstår i henne når de nærmer seg overflaten. Denne uroen nevnes flere ganger i løpet av romanen. Rett før hun setter i gang med skriveprosessen, der hun kommer til å bli konfrontert med fortida og minnene sine, føler hun "en uro ikke ulik den som griper meg like før jeg forlater mitt faste tilholdssted og gir meg ut på vandring" (side 11). Når hun skal gå i gang med å skrive ned "bildene", skriver hun at

[jeg har] flere ganger vært nær ved å oppgi denne delen av min beretning. Men den lar seg ikke avvise, den gnager natt og dag på min hukommelse, plager meg med angst og uro og dukker spøkelsesaktig opp i mine drømmer [side 249].

Store deler av sitt voksne liv har Idun tilbrakt på vandring, uten å vite hva som driver henne til det: "fra tid til annen [...] mister [jeg] styringen over meg selv og gir etter for min gamle trang til å streife om" (side 5). Når søster Sigrid spør henne " – Hva tror du selv at din vagabondering kommer av?", svarer hun mismodig " – Hadde jeg bare visst det [...]. Plutselig kommer det bare over meg, og jeg må i vei" (side 85). Slik beskriver hun hva som skjedde da det "kom over henne" den siste gangen hun er på streifing før hun begynner å skrive:

Det var ennå halvannen time til jeg skulle være tilbake på sykehuset, og jeg sto og hutret litt i den kjølige kveldsluften [...]. Plutselig var det som det senket seg et mørke over den delen av hjernen min som har overblikk og styrer skrittene mine – omtrent som når lyset går ut i kinosalen og en annen virkelighet toner frem på lerretet. Jeg begynte å gå med forte, rastløse skritt, uten å vite hva som drev meg og hvor jeg skulle hen [side 7].

Det kan tenkes at hun allerede har syslet med tanken om å skrive ned livshistorien sin en stund og at uroen har blitt vekket til live av det. Denne trangen til å streife eller flykte når noe blir vanskelig, har hun hatt helt siden barndommen. Det fortelles blant annet om en gang hun er savnet i to dager og blir funnet i uthuset på Sandane etter at hun både har blitt skremt av onkelen Balder og få dager etter kommer i skade for å røpe jødene på loftet hos morfaren for ham. Uroen ser dermed også ut til å kunne bli vekket til live gjennom dårlig samvittighet.

Iduns uro kan også ses i sammenheng med følelsen hennes av hjemløshet og mangel på tilhørighet. Hun kaller seg selv "et menneske uten tilhørighet, og oppbruddet og avskjeden [...] mine eneste sanne handlinger" (side 41). I forbindelse med sine "vandreår" sier hun at "En lang, utmattende forhistorie hadde skilt meg fra slekt og hjemland, jeg var hinsides enhver tro, løst fra ethvert tilhørsforhold og innstilt på å streife om så lenge føttene ville bære meg" (side 135).

Finn Skårderud skriver i *Uro* at

Det urolige kan bare erfares som noe godt over tid om det blir organisert av et sammenhengende selv. Nettopp i en omskiftelig kultur settes det store krav til den indre psykologien, til evnene til å erfare helhet og sammenheng. I det ustabile stilles det store krav til minstemål av stabil identitet [Skårderud 1999:23].

Det kan se ut til at Iduns mangel på identitet og livskontinuitet bidrar til at hun ikke greier å håndtere uroen sin og bruke den til noe konstruktivt.

2.3 Fortidas innvirkning på nåtida

2.3.1 Når fortida fortrennes

Prinsippet om psykisk determinisme er et av psykoanalysens mest grunnleggende kjennetegn, og går ut på at "[t]il grunn for enhver følelse, tanke eller handling her og nå ligger opplevelser fra individets tidligere livshistorie [...]. Men individet selv er seg ikke alltid denne sammenhengen bevisst" (Nielsen et al. 1997:429). Dette er beslektet med det Mark Freeman sier om fortidas påvirkning på nåtida. Jeg vil nå gjøre greie for hans syn slik det presenteres i *Rewriting the Self* og sette det i sammenheng med Idun. Her vil en redegjørelse for begrepet *fortrengning* stå sentralt.

I tillegg til Augustins *Confessiones* gjør Freeman bruk av flere selvbiografier, hvorav én er fiktiv, som eksempler på ulike aspekter ved å nyskrive selvet. I kapittel 6 tar han for seg Sylvia Frasers selvbiografi *My Father's House. A Memoir of Incest and of Healing* (1987). Der forteller hun om hvordan hun som voksen blir klar over at faren har misbrukt henne seksuelt i barndommen og ungdommen og hvordan disse minnene, som hun hadde fortrenget fullstendig, har virket inn på livet hennes i det skjulte. I motsetning til resten av Freemans bok, som handler om "how one's present interpretive perspective conditions and colors the story of one's past", handler dette kapitlet om "the way in which one's past may condition and color one's present" (Freeman 1993:22). Frasers bok i seg selv er ikke nødvendigvis

særlig relevant i forbindelse med *Skammen*, i og med at det er store forskjeller mellom de to bøkene både i forhold til hva slags opplevelser Fraser og Idun forteller om og på hvilken måte disse opplevelsene har virket inn på livene deres. Ikke desto mindre er Mark Freemans kapittel om Frasers bok relevant i sammenheng med *Skammen* når det gjelder fortidas innvirkning på nåtida, det vil si hvordan årsaken til de psykiske problemene og den vanskelige livssituasjonen hun har i nåtida kan finnes i fortida, og hvordan det å bli bevisst om fortidas innvirkning bidrar til å bryte denne innvirkninga.

Fortrengning regnes som en av hjørnesteinene i psykoanalytisk tenkning. Den er tenkt som et forsvar mot angstskapende impulser, og av de ulike forsvarsmekanismene er dette den grunnleggende. Ifølge psykoanalytisk tenkning er "[d]et som er fortrengt, [...] ikke bevisst tilgjengelig og derfor i praksis glemt" (Nielsen et al. 1997:241). Fortrengning "innebærer at en forestilling, et ønske eller en følelse blir utelukket fra bevisstheten og 'glemt'. Personen slipper derved å bli konfrontert med et opplevelsesmateriale som han eller hun ikke klarer å forene med virkelighetens betingelser" (op.cit. side 459). Slike forsvarsmekanismer er utenfor vår bevisste kontroll, og trer i kraft fordi man ubevisst oppfatter disse tankene som farlige og truende og forventer ubehagelige følelsesmessige konsekvenser.

Det hersker imidlertid stor faglig uenighet innenfor psykologien når det gjelder synet på fortrengning. Freud og hans "arkeologimodell"⁸ har blitt kritisert for sin objektivistiske oppfatning av den historiske fortida der den tingliggjøres og regnes som en ansamling av atskilte gjenstander (discrete artifacts) som kan settes sammen og rekonstrueres til en enhetlig og sammenhengende framstilling. Til dette sier Freeman at "the images one recalls – however pristine, pure, and seemingly self-existent they may appear to be – are inevitably permeated by present consciousness. Memories are thus never to be seen as discrete *things*, but acts: I remember" (1993:89). Han mener at det er en illusjon at det er mulig å rekonstruere fortida og der finne fram til en klar, entydig "mening", tvert imot er "the texts of our pasts [...] indeed regions of secrecy, whose meanings are never wholly to be discovered" (1993:149). Men selv om han ser Freuds arkeologimodell og hans oppfatning av

livshistoriefortelling generelt som problematisk, fins det likevel tilfeller der han finner den svært adekvat. Det er fordi "there are unquestionably lives the very contours of which have been formed out of just those secrets that Freud was so concerned to reveal" (1993:150). Det kan være "when, for instance, the force of repression has been powerful enough to banish certain experiences into the nether reaches of the unconscious, where they will henceforth shape the contours of a life silently and unseen" (op.cit. side 23). Freeman bruker Sylvia Fraser og hennes selvbiografi som et eksempel på dette. Fram til Fraser i slutten av førtiårene blir klar over farens misbruk, har livet stått for henne som mystisk og gåtefullt, som om skjulte krefter har tatt styringen. "[S]he was in effect being determined by a past – or, more appropriately, by a 'past present' – that she didn't even know, consciously, existed" (op.cit. side 22). Hun skriver i boka si at "My life [...] was structured on the uncovering of a mystery. As a child, I survived by forgetting. Later, the amnesia became a problem as large as the one it was meant to conceal" (sitert i Freeman 1993:175).

Freeman forklarer hvordan fortregningen fører til at man fremmedgjøres fra seg selv, og slik blir styrt av tidligere begivenheter man ikke engang er bevisst om:

Her [Fraser's] very character had been determined, in significant part at least, by events of which she had been (consciously) unaware, and it was only through her own repetition – her life having been structured by an obstacle beyond which she could not move – that she began to see that something had to lie at the root of it all. We thus see a correlation of some general import: we become 'determined' as a function of the degree of our own self-alienation; the more we have repressed, the more we fall prey to the psychological deep freeze of repetition, which in turn can give our lives the appearance that there are secret forces responsible for their very shape. 'What happened?', we might ask. 'How did I get this way? Why can't I *move*?' [1993:183]

Som vi ser, er det gjerne gjennom ens egne repetitive handlingsmønstre man blir klar over at man blir styrt på denne måten.

Idun ser ut til å ha fortregnt, eller i hvert fall prøvd å skyve ut av bevisstheten, sentrale begivenheter i fortida, som likevel ligger der og påvirker tilværelsen hennes i nåtida i det skjulte. Ordet *fortregning* blir ikke brukt direkte i *Skammen*, men Idun snakker flere ganger om sin "glemsel": "Som i et dypt nattemørke opplyst av noen blendende lynglimt blir min

⁸ Freuds arkeologimodell går ut på at våre erfaringer kan regnes som avgrensede og faste enheter ("artifacts") som ligger lagret et "sted" i underbevisstheten. Disse kan gjenfinnes/gjenopplives av det erindrende subjekt, uberørt av seinere erfaringer og tidens tann, hvis man bruker de rette "arkeologiske" verktøyene, på samme måte som arkeologiske utgravninger avdekker historiske gjenstander. Man kan si det slik at Freud så på erindringen som *bevaring* av fortida. Dette betyr ikke at han avviste tanken om at fortida kunne bli nyskrevet og at erindringen kunne gi ny mening og betydning til tidligere erfaringer (mye av psykoanalysen er bygget på denne tanken), men istedenfor å se tidligere mentale mønstre som fullstendig erstattet av nye, mente han at de ligger lagvis oppå hverandre, så de gamle finnes fortsatt der, men skjult av de nye. Herav arkeologimetaforen; psykoanalysens oppgave besto nettopp i å trenge gjennom de endeløse versjonene av fortida som fantes "nedskrevet" i minnet og gjenfinne de opphavlige som resten sprang ut av (Freeman 1993:90–91 og King 2000:4).

glemsel brutt opp og jeg ser et syn" (side 45), "Resten var et mørkt hull av glemsel, med noen korte lysglimt som nå og da falt inn over hennes brutte livshistorie" (side 280), "en blind vilje har tatt henne og satt henne ned ved en brønn av glemsel" (side 277).

Helt i begynnelsen av skriveprosessen dukker de minnene hun har fra fortida, kun opp i form av korte glimt og løse bruddstykker uten sammenheng:

Når jeg ligger halv våken om natten, våkner fortiden til live [...]. Med tredve, førti, femti års forsinkelse stormer erindringsbildene inn over meg [...].
Jeg kan se hver minste trekning i min fars forbitrede ansikt og merke hvordan luften blir ladet og slår gnister, før djevelen er løs og raserianfallet kommer. Jeg kan se ham ligge utstrakt på sitt lange sykeleie lammet i den ene siden [...], mens hans pur unge datter nedskriver det forsvarsskriftet som han kaller for sin apologi. [...] Snart er jeg min egen dobbeltgjenger og følger i hælene på meg selv under min første flukt hjemmefra, den som skulle bli opptakten til så mye hjemløshet og så mange lange vandringer. [...] I neste nå stiger jeg opp de bratte trappene til loftet i morfars hus og ser den vesle jødegutten sitte sammenkrøpet der inne, sperre de mørke øynene opp i redsel og gjøre stumme tegn til meg om at jeg ikke må forråde ham. Så feier tidens vind over land og hav, og jeg kjenner skipet gyngende under meg på min første Danmarksreise, den gang jeg hadde undertegnet noen ukjente papirer og var på vei til en fremmed kyst for å føde mitt barn i dølgsmål. Jeg ser meg flakke om i den danske provinsbyen mange år etter, på leting etter barnet som ikke lenger er til å oppspore. Jeg ser hastige glimt av meg selv på vandring gjennom Europas småbyer og storbyer, kanskje fortsatt på leting etter noe dyrebart og umistelig. Så er jeg hjemme igjen, halvgammel og med knekket livsmot, finner meg et midlertidig tilholdssted og innløsner meg så smått i håpløsheten [side 12–14].

Her nevner hun flere av de minnene jeg anser som de mest skjellsettende for livet og den psykiske tilstanden hennes, så jeg vil presisere at jeg ikke mener at Idun har fortrenget *hele* fortida si, bare deler av den, det vil si det som ser ut til å være de vondeste minnene. Jeg vil heller ikke si at disse minnene er fullstendig fortrenget. Det hun har fortrenget, er gjerne alle detaljene i begivenhetene og sammenhengene de inngår i. Hun har også fortrenget alvoret i dem. Hun husker dem kun som løse fragmenter, og har fortrenget nok til å miste oversikten og sammenhengene. Hun setter dem heller ikke i sammenheng med sin nåværende situasjon.

Scenen der Idun mottar den avdøde morens boksamling, viser ekstra tydelig hvordan fortrenningsmekanismene virker i henne. Der gir hun direkte uttrykk for redselen for å bli konfrontert med vonde minner: "Enda jeg vet at kartongen bare inneholder helt uskyldige ting, er jeg redd for å røre ved den. Det er som jeg aner en lurende fare og vet at jeg ikke kan stikke hånden ned i den uten å brenne fingrene" (side 43). Og ganske riktig, synet av noen av bøkene framkaller sterke minner hos Idun, så sterke at fortrenningens forsvarsmekanismer må gi tapt:

Jeg tar en av bøkene opp i hånden og skal akkurat til å børste støvet av den da jeg legger merke til at den har noen stygge skrammer på permen. Det går en frysning gjennom meg, og i det samme er det noe som trenger seg på og vil inn over bevissthetens terskel. Jeg merker at jeg stritter imot, men presset øker og blir stadig større, til jeg ikke lenger kan verge meg. Og med ett er det over meg, med en så overveldende styrke at jeg må ta et skritt bakover og støtte meg til veggen for å

holde meg på beina. Som i et dypt nattemørke opplyst av noen blendende lynglimt blir min glemsel brutt opp og jeg ser et syn [...].
Jeg når såvidt å legge boken opp på toppen av tårnet, så tar det til å svimle for meg, og jeg blir rammet av et nytt lynnedslag [side 44–45].

Så gjengir hun de to minnene: farens raserianfall (behandles i 2.3.2 i avsnittet "Den elskede og fryktede faren") og moren og søsknene som kaster farens boksamling på søppelvognen etter hans død (behandles i 2.3.2 i avsnittet "Den fraværende moren"). Dette er de to aller første erindringene fra fortida som vekkes i henne etter at hun har begynt å skrive og som har en viss utstrekning, i motsetning til strømmen av korte erindringsbilder som vi så rett ovenfor. Den brå og voldsomme måten de slår ned i henne på, understrekes ved at hun kaller dem "lynglimt" og "lynnedslag".

Selv om det fortrente materialet blir utelukket fra bevisstheten, forsvinner det ikke, men blir ifølge Freud fortsatt lagret i retensjonen (dvs. bevaringen av hukommelsesspor). Det kan komme til syne gjennom ulike nevrotiske symptomer, drømmer osv., og former individets personlighet (Nielsen et al. 1997:241). Det ser man tydelig hos Idun. Når hun er tilbake fra den siste flukten fra asylet og skal "prøve å gjøre rede for min flukt", forteller hun i innledningen til "bildene" at

[p]å grunn av disse erindringsforskyvningene har jeg flere ganger vært nær ved å oppgi denne delen av min beretning. Men den lar seg ikke avvise, den gnager natt og dag på min hukommelse, plager meg med angst og uro og dukker spøkelsesaktig opp i mine drømmer. Jeg blir nødt til å kaste meg ut i det og gjøre meg fortrolig med disse sceneriene [side 249].

Her ser vi hvordan uroen vekkes til live av de vonde minnene.

Vi så ovenfor at de "skjulte kreftene" som styrer livet i nåtida, ifølge Freeman kan vise seg gjennom et repetitivt handlingsmønster. Hos Idun representerer streifinga nettopp et slikt repetitivt handlingsmønster. Hun stikker av gang på gang, uten mål og mening og uten å ha klart for seg hva som driver henne til det. Dette får henne til å flere ganger stille seg spørsmålet om hva det kommer av:

Hvorfor ble jeg ikke hvor jeg var [på asylet] tiden ut, selv om uroen slet i meg, og føttene mine verket etter asfalt og brostein [side 11].

Hva var det som drev meg ut på dette eventyret, når jeg på forhånd visste at det ville ende i den dypeste elendighet? Hva for en dunkel trang var det som tok makten fra meg og styrte mine skritt mot hjemløshet, redsel, skam og fornedrelse? [Side 245.]

I bunn og grunn er disse spørsmålene varianter av de tre spørsmålene Freeman nevner i sitatet ovenfor ("What happened?", "How did I get this way?", "Why can't I *move*?").

Vi har nå sett hvordan fortida påvirker nåtida for Idun. I den narratologiske analysen i kapittel 3 skal vi se hvordan denne påvirkninga viser seg i fortelleteknikken hennes, men først vil jeg sette søkelyset på begivenheter i Iduns fortid som kan ha ført til denne påvirkninga. Aron sier til Idun før han reiser til Israel at " – Det vi forestiller oss er mer vårt eget enn det som virkelig har hendt oss, likesom det vi glemmer går dypere i oss enn det vi husker og har klart for oss" (side 360). I det neste avsnittet skal jeg trekke fram noen viktige begivenheter i Iduns liv som jeg tror hun kan ha "glemt", men som likevel "går dypere" i henne.

2.3.2 Fortid og familieforhold

I det følgende vil jeg presentere de begivenhetene eller omstendighetene i Iduns fortid som jeg oppfatter som de aller mest betydningsfulle eller sentrale i forhold til den psykiske tilstanden og livssituasjonen hennes. Som nevnt tidligere, kan Iduns fortregning av og/eller vegring mot å huske disse begivenhetene være årsak til "hullene" i livshistorien hennes som gjør at hun mangler identitets- og livskontinuitetsfølelse. Hver av disse begivenhetene kan knyttes til de forskjellige familiemedlemmene hennes. Jeg vil i det følgende ta for meg Iduns forhold til disse familiemedlemmene og forsøke å gjøre rede for hva slags innvirkning de kan ha hatt på Iduns liv og psyke. Jeg vil også trekke inn ulike psykologiske teorier der jeg finner det relevant.

Den elskede og fryktede faren

Faren Vemund er den i familien Idun har vært aller nærmest knytta til. Det inntrykket forsterkes ved at passasjene der han slippes til orde gjennom gjengivelsene av dagbøkene hans, strekker seg over nesten 100 av romanens 423 sider. Når Idun forteller kjæresten Hamlet om barndommen sin, om "sin elskede og fryktede far, om hans sang og messing, hans godhet og hans raserianfall, om dommen for landssvik og de fem års innesperring i [...] fengsel" ("Fjerde bilde", side 264), dekker dette grovt sett de samme sidene ved ham som jeg vil trekke fram som viktige her. (Unntaket fra dette er sangstemmen hans, som jeg ikke har funnet relevant for prosjektet mitt.)

Erindringen om et av farens raserianfall er et av de to minnene som framkalles ved gjensynet med morens boksamling. Dette er et av de tidligste minnene om faren hun forteller om:

[J]eg ser et syn, sammentrengt og fortettet som sett gjennom en magisk kikkert. En bok er slengt på gulvet av en usynlig hånd, og en støvel med noen gråbrune leggings over sparker og sparker

den fra den ene enden av rommet til den andre. – Fillegreier, brøler en stemme jeg godt kjenner, men som er sprunget opp i fistel og er helt fordreid av raseri. – Fillegreier, fillegreier! Og langt borte i utkanten av bildet står det en og gjemmer ansiktet i hendene, mens en stille snufsing vokser til en høylytt hulking som igjen går over i krampegråt. Men støvelen hverken ser eller hører, leggingsen lar seg ikke påvirke, og boken farer fra den ene enden av rommet til den andre, støter mot stolben, vender permene opp og ned og blir til sist liggende i en krok med vrenge blad. – Fillegreier, fillegreier, fillegreier! [Side 45.]

I framstillingen av denne hendelsen kommer det tydelig fram hvordan Idun har fortrent deler av fortida si. I avsnittet "Når fortida fortrennes" ovenfor så vi hvordan denne hendelsen trenger seg "over bevissthetens terskel" selv om hun vegrer seg for å huske den. Den slår ned i henne som et "syn" eller "bilde", noe som samsvarer med at framstillinga er svært visuell, nesten impresjonistisk, en ren formidling av sanseintrykk (syn og hørsel). Disse sanseintrykkene ser ut til å være gjengitt akkurat slik de ble oppfattet der og da av den sju år gamle Idun, og bærer preg av å ikke være bearbeidet, selv femti år etter. Det kan se ut som om hendelsen har vært så sterk at hun bare har skjøvet den ut av bevisstheten med det samme og fortrent den. Dessuten kan det tenkes at hun var så ung at hun ennå ikke hadde utviklet tilstrekkelig språk til å uttrykke eller bearbeide den med. Episoden framstår som et fragment fullstendig løsrevet fra all sammenheng; den blir ikke plassert i tid og rom, og personene blir ikke identifisert. Hun plasserer heller ikke seg selv inn i situasjonen slik at det går fram hva slags rolle hun selv spiller, men vi kan ut fra sammenhengen tenke oss henne som skrekkslagen, passiv tilskuer. Vi ser at Idun prøver å distansere seg fra det hun forteller om. At det dreier seg om Iduns far, kan leseren foreløpig bare gjette seg til. Han blir ikke en gang referert til som en person, men bare gjennom synekdoke av typen *pars pro toto* (del for helhet): "En bok er slengt på gulvet av en *usynlig hånd*", en *støvel* sparker den og "hverken ser eller hører", "*leggingsen* lar seg ikke påvirke" og *stemmen* brøler.

Noen av minnene Idun har om faren, er knytta til skyldfølelse og dårlig samvittighet. Et av dem har å gjøre med anklagen mot faren under landssvikrettssaken om at han skulle ha angitt jødene på loftet hos morfaren under krigen, hvilket Balder egentlig står bak, etter at Idun røpet det for ham. Iduns problem var at hun ikke kunne fortelle sannheten til faren, for Aron hadde truet henne med at "Faren din er jo nazist, og hvis han får greie på at vi bor her oppe, går han til tyskerne og melder oss. [...] Musefar vet om at du har en far som er nazist, og hvis du sladrer, kommer han til å ta en grusom hevn over deg!" (side 159). (Musefar er en liten mus på loftet. Aron tror det er faren hans, som sitter i konsentrasjonsleir, i museham.) Denne trusselen gjør sterkt inntrykk på seksårige Idun, og skremt av sin nye viten og Arons trussel, vil hun plutselig ikke være med til bestefarhuset mer. Når Vemund så blir stilt for

retten etter krigen, prøver Idun å komme inn i rettssalen for å si det som det er, men blir sendt ut igjen før hun får sagt det. I denne episoden er Idun sett utenfra med de øvrige tilstedeværendes perspektiv, men plutselig skifter nesten umerkelig perspektivet til å være Iduns. I likhet med minnet om farens raserianfall, er framstillinga av denne episoden en ren formidling av sanseintrykk, der de andre kun er beskrevet gjennom pars pro toto-synekdoker:

"en småjente med skoleransel kom styrtende inn [...] – Far, det er noe – –, prøvde hun igjen, men brast i gråt [...] Og før det ble til noe mer, var det *føtter* som skyndte seg over gulvet, *stemmer* som hysset på henne og *milde hender* som grep fatt i henne og førte henne ut av salen" (side 231–232, mine uthevinger).

Hun kommer tilbake til episoden på tinghuset i minneboka:

Jeg hadde gjort noe [...] forferdelig galt som jeg ikke lenger kunne holde for meg selv. Jeg hadde ikke gjort det med vilje og skjønnte først hvor galt det var da det var for sent. Jeg trodde at far ville bli straffet for det, og at det var min skyld hvis han kom i fengsel. Derfor løp jeg frem til mennene som satt ved dommerbordet og ville fortelle alt som det var [side 333].

Helt mot slutten av skriveprosessen forteller hun Aron om den samme episoden:

Jeg var helt utrøstelig [...]. Jeg skulle jo ha tilstått og fått far fri, men kom ikke så langt. Det forfølger meg ennå i drømme, i stadig nye variasjoner. Jeg står foran en skranke og har noe livsviktig å fortelle, jeg åpner og lukker munnen og anstrenger meg til det ytterste for å få det frem. Dommeren ser mer og mer strengt på meg, og hele salen summer av utålmodighet. Men det kommer ikke et ord over leppene mine. Når jeg våkner, er det som en fredløs og en hjemløs, en som er utstøtt og ikke hører til noen steder. Jeg kan ikke lenger bli hvor jeg er, men må se å komme meg av sted før gjengjeldelsen tar meg [side 416].

Slik jeg ser det, er det grunn til å tro at i de førti årene som ligger mellom disse to siste sitatene, har denne episoden fra rettssalen vært skjøvet ut av Iduns bevissthet og fortrent. Av alle de gangene episoden er nevnt i Iduns beretning (side 160, 231–232, 333 og 416) er det bare den siste gangen Idun forteller om den ut fra sin egen hukommelse. De andre gangene har hun hentet det fram ved å "bla i gamle aviser, granske rettsdokumenter og se hva Vemund Hov selv har å fortelle i sin dagbok" (side 161) eller ved å gjengi minneboka si.

I begge sitatene kommer skyldfølelsen og den dårlige samvittigheten tydelig fram. Det at episoden fra rettssalen gjentatte ganger dukker opp i drømmene hennes, kan sies å understreke angiverianklagens traumatiske karakter for lille Idun. Vi ser også at erindringen av denne episoden vekker uroen i henne og at den kan ses som en medvirkende årsak til streifinga hennes.

Vemund blir så dømt for landssvik og fengslet, men blir løslatt før tida på grunn av sviktende helse etter et hjerneslag. Når han kommer hjem, har Maria avskrevet ham helt, og det er trettenårige Idun som får ansvaret med å pleie ham. Men selv om alt tyder på at hun

har utført oppgaven bra, er det noe som har gnagd henne siden og som dukker opp i hukommelsen når hun sitter ved kanalen i Amsterdam i ecstasyrus under sin siste flukt fra asyllet, midtveis i skriveprosessen. Hun er tretten år og går tur med den slagrammede faren mens de forteller hverandre om "villdyret" de begge har inni seg som gjør at de mister styringa over seg sjøl. Da bekjenner hun for ham at

noen ganger ønsker jeg at du var død, så jeg slapp å gå her hver eneste dag og slepe på deg. Og da blir jeg så redd for at det skal skje. Bare fordi jeg har vært så stygg å tenke det. [...] jeg ønsker deg ikke av veien, det er bare villdyret som ønsker det. Jeg blir så redd når det kommer over meg at du vet ikke. Jeg må løpe og gjemme meg, eller flykte langt bort til et sted hvor ingen kan finne meg [side 282].

Også her ser vi hvordan vonde minner knytta til dårlig samvittighet kan være en medvirkende årsak til streifinga hennes. Hun tilstår også at hun har "fornektet" ham og sagt til de som ertet henne på skolen at faren hennes var død og at hun ikke kjente noen som satt i fengsel.

I minneboka forteller hun om hvordan hun istedenfor å tilbringe ungdomstida med venner, ble mobba for å ha en far som var landssviker og ble kalt "nazitrulta". Hun skyndte seg hjem fra skolen hver dag, for "jeg hadde ingen tid å miste om jeg ikke skulle komme for sent hjem til min fars sykeseng (eller dødsleie). [...] Men nei, det endte likevel med at hun tapte løpet og kom for sent. En dag hun ble forsinket på hjemveien, lå faren død da hun nådde frem, og lukten av sorg og forsømmelse ble hengende ved henne for godt" (side 344).

Men til tross for at Idun har "fornektet" faren sin, er hun svært knytta til ham. "Jeg var den eneste av hans barn som hadde vært knyttet til ham" (side 17). Faren kaller henne før han dør "hans eneste barn, den eneste som brydde seg om ham og behandlet ham som om han ikke alt var død" (side 119). Både Idun og faren er familiens utstøtte, som "bringer skam over" resten av familien. Den lange, drømmeaktige tankestrømmen hennes når hun sitter i narkorus ved kanalen i Amsterdam gir en pekepinn på hvor forlatt og ensom hun har følt seg etter hans død: Hun ser faren løpe bort fra henne, "og i en liten evighet jager datteren sin flyktende far og roper på ham med tynn, klagende stemme. – Vent på meg, far, bli ikke borte for meg, ta meg med dit du skal hen" (side 283). Så ser hun begravelsen hans og faren kledd i hvit likskjorte forsvinne ned under en gravstein. Hun blir nå stående alene igjen mot de andre.

Det er også mange likheter mellom Idun og faren. Blant annet har hun mangelen på tilhørighet og følelsen av hjemløshet, som vi så i avsnittet "Uroen og streifinga", til felles med ham. Vemund uttrykker det slik at selv om "oppbruddet [fra nedre Hov var] min eneste

redning [...] sitter hjemløsheten som en torn i kroppen på meg og er nesten ikke til å leve med" (side 184–185). Han sier også gjentatte ganger at han ikke har noe fedreland, blant annet under rettssaken (side 226). Han sier videre at "hvis vi med hjem mener et sted hvor vi kjenner oss trygge og føler at vi hører til, da har jeg vært hjemløs helt fra mine aller tidligste år" (side 227).

Forholdet mellom Idun og faren er for øvrig utførlig behandlet i An-Magritt Fjellseths hovedoppgave om *Skammen* (Fjellseth 2000).

Den patriarkalske morfaren

Morfaren er etter min oppfatning en av de mest sentrale personene i Iduns liv og en av dem som har hatt mest innflytelse på det. Det tydeligste og groveste eksempelet er at det er han som bryter forbindelsen mellom henne og Aron og adopterer bort barnet deres. Han vil heller ha henne gift med Sakariassen. Tapet av Aron og barnet har fått store følger for Idun. Jeg skal i det følgende gjøre greie for hvordan morfarens maktovergrep mot Idun kan ha bidratt til den psykiske tilstanden hennes.

Det første tegnet vi får i romanen på at hun vegrer seg for å huske eller har fortrenget deler av det som har med Aron og barnet å gjøre, får vi i de fragmentariske erindringsbildene hun har helt i begynnelsen av beretningen sin (*Skammen* side 13–14, gjengitt ovenfor i avsnittet "Når fortida fortrenses"). Aron må kunne sies å være den aller viktigste personen i Iduns liv, og den hun har følt sterkest for. Likevel nevnes han her kun som "den vesle jødegutten" (side 14) i morfarens hus da hun var barn. Hun erindrer at hun en gang noen år seinere reiste til Danmark "for å føde mitt barn i dølgsmål" (side 14) og at hun seinere flakket om på leting etter barnet, men kjærlighetshistorien med Aron, at han er far til barnet og hvordan begge to ble tatt fra henne, er ikke nevnt i det hele tatt, og fortelles først mot slutten av romanen. Dette tolker jeg som at det er så vonde følelser knytta til det, at hun har fortrenget det.

Vegringa hun har mot å huske minnene om Aron, kommer også tydelig fram når hun førti år seinere mottar et brev fra ham:

Jeg fikk brev fra et menneske jeg ikke har sett på år og dag og heller ikke har hørt noe fra siden den sensommerdagen i 1954 da våre veier skiltes. [...] Før jeg hadde lest det ferdig, begynte det å flimre for øynene på meg, og jeg klarte ikke å fortsette. En stund ble jeg stående som i ørske og stirre ned på de dansende bokstavene, mens et svakt håp tentes og sluktes bak de glippende øyelokkene mine. [...] Det gikk flere dager før jeg torde finne det frem igjen og se nøyerer på hva som sto på de siste linjene. Men heller ikke da greide jeg å skjønne at det hadde noe med meg og min nærmeste fremtid å gjøre [side 289–290, mine uthevinger].

Bare det å lese brevet er så vanskelig for henne at det bare er så vidt hun greier det, og hun har ikke engang mot til å la brevet vekke noe håp i henne. Dette velger jeg å tolke dithen at brevet gjenoppliver vonde minner hun ikke har orket å kjenne på på lenge, og angsten for å bli skuffet nok en gang er så sterk at hun ikke tør å ha for store forventninger.

Tapet av Aron og barnet er som vi ser en svært viktig årsak til Iduns mangel på identitet og livskontinuitet ved at fortregningen av og vegringen mot å minnes det har ført til store hull i livshistorien hennes. Mye av årsaken til streifinga kan også ligge her. Det framkommer blant annet i samtalen mellom Idun og morfaren på hans dødsleie:

- Du husker nok, jeg adopterte bort barnet ditt, uten å si det til deg på forhånd.
- Ikke minn meg om det, bestefar, jeg tåler ikke å høre om det. Da kommer uroen opp i meg, og jeg må gi meg på leting når jeg kommer tilbake til Danmark [side 390].

Her ser vi nok et eksempel på hvordan den tidligere nevnte uroen som gir henne trangen til å streife, vekkes av de vonde minnene. Vi ser også at hun streifer delvis for å lete etter barnet sitt, kanskje først og fremst i de første årene etter fødselen. Idun ser selv sammenhengen mellom barnet og streifinga allerede i starten av skriveprosessen:

Jeg ser meg flakke om i den danske provinsbyen mange år etter, på leting etter barnet som ikke lenger er til å oppspore. Jeg ser hastige glimt av meg selv på vandring gjennom Europas småbyer og storbyer, kanskje fortsatt på leting etter noe dyrebart og umistelig [side 14].

Men hvordan tapet av Aron og barnet gir seg utslag i nåtida for Idun, kommer aller tydeligst til syne gjennom fortelleteknikken hennes når hun forteller om det, som den narratologiske analysen i kapittel 3 vil vise.

Idun feller ingen dom over bestefaren, men tilgir ham det han gjorde og anklager heller seg selv for at hun lot det skje.

Den fraværende moren

Når Idun i begynnelsen av romanen får beskjed om at moren er død, har hun ikke sett henne på 19 år. "Siden 1976 har jeg vært innlagt i alt seks ganger, men hun har aldri latt høre fra seg eller kommet for å besøke meg" (side 40). Men meldinga om morens død framkaller såre minner om

min unge mor, den høyt elskede og uoppnåelige, som jeg alltid hang i hælene på, men som skjøv meg lempelig til side og sa at jeg ikke skulle klenge. Jeg ser hennes lyse hår og troskyldige blå øyne, og det strålende smilet som alltid var rettet mot andre enn meg [side 42].

Det er en del elementer i romanen som tyder på at Maria har vært en fraværende og lite omsorgsfull mor, særlig for Idun. Det kommer tydelig fram i farens dagbok fra høsten 1944:

Maria lærer aldri å passe seg når noen roser barna våre. Hun er svak for ros, men sørger alltid for å få den forminsket når det gjelder Idun. Hun tenker ikke på at barna står ved siden av og lytter, men leser teksten høyt og tydelig som om de ikke var tilstede. Av småjentene har hun valgt seg ut den ene, og dermed er den andre forkastet og skjøvet til side (side 177).

Han skriver også at han er bekymret for Idun fordi det ser ut til at hun "går og bærer på noe" og er blitt skremt av noe. "Jeg har prøvd å gjøre Maria oppmerksom på barnets kvaler, men hun bare blåser og snakker utenom" (side 215).

Moren er ofte urettferdig mot Idun og greier som regel å vri det hun sier eller gjør til noe negativt. Under flyttesjauen etter farens død finner Idun farens dagbøker når hun rydder i et kott, og sitter helt oppslukt av dem når moren kommer inn. Men istedenfor å vise forståelse for hvor viktige disse bøkene er for Idun, kjefter moren på henne med et "[d]et er sørgelig, skal jeg si deg, å ha en stor datter som sluntrer unna og ikke er til å stole på" (side 294). Så kaster hun alle bøkene, unntatt tre som Idun klarer å redde unna.

Minnet om moren som, med hjelp av søsknene, kaster bøkene etter faren, er det andre av de to fortrenge minnene som gjenkalles av gjensynet med morens boksamling etter hennes død. Det framstår for henne som "dunkelt og gåtefullt, som i en skrekkvisjon eller et nattlig mareritt":

Midt i bildet er det en avgrunn eller en slukt eller et forbrenningsanlegg, halvt skjult av flammer og røyk som stiger opp fra dypet. En dommedagsstemning ruger over stedet, og til og fra springer to merkelig rappfotete vesener som likner på smådjevler, med armene fulle av bøker som de kaster ned i slukten. I den andre enden av rommet står det en noe større djevel og river bøker ut av en reol, så hun kan ha en ny ladning å gi smådjevleene når de kommer tomhendte tilbake. Som jeg står og ser det for meg, er det en begivenhet hinsides tid og sted, selv om jeg innerst inne godt kan tidfeste den og huske stedet. Det er noen måneder etter fars begravelse, [...] og vi skal flytte fra leiligheten i Oslo [...] [N]ede på fortauet står en søppelvogn som vi har leid [...] Mine to søsken er utnevnt til en slags dødsengler (eller djevler) og springer ustanselig ned trappene med saker som er kondemnert [...] Jeg farer sammen [...] og tør ikke tro mine egne øyne. Men jeg har ikke sett feil, det er fars boksamling som nå står for fall og skal utrykkes til siste bind. [...] Borte ved reolen står mor med rynkede bryn som en rasende hevners engel [...]. Plutselig skjærer en stemme gjennom rommet, så vill og fremmedartet at det er vanskelig å tro at det er min egen stemme. – Dere er noen djevler som kaster fars bøker, roper stemmen, dere er noen djevler, noen djevler, djevler... Ordene blir stadig færre og stemmen tynnere og svakere, til den til sist fortoner seg og sviner inn i intetheten [side 45–46].

Mens minnet om farens raserianfall, som blir gjenoppvekket samtidig med dette minnet, bar sterkt preg av å være en ren gjengivelse av ubehandlede sanseintrykk, har dette minnet blitt transformert og vokst i Iduns bevissthet til en helvetesaktig "skrekkvisjon". I motsetning til det forrige av de to minnene, blir dette minnet plassert i tid og rom, og de involverte personene identifiseres. Det er hun i stand til sannsynligvis fordi hun er eldre når hendelsen finner sted (Idun er 13 år på dette tidspunktet). Den dystre stemningen understreker hvor traumatisk det var for Idun at farens bøker gikk tapt, og uttrykk som "dommedag",

"dødsengler", "djevler" og "hevners engel" framhever mangelen på medmenneskelighet og moderlig omtanke i denne handlingen. Det sier heller ikke så lite at Maria, istedenfor å selv pleie sin dødssyke mann, setter 13-årige Idun til å gjøre det (side 292), mens søsknene slipper.

I Iduns minnebok fortelles det om en dag Idun finner moren gråtende etter en underlivsoperasjon og prøver å trøste, hvorpå moren jager henne med beskyldingen om at hun spionerer. Men det verste sviket fra moren er vel når Idun blir gravid, og moren kaller Aron "en løgner og en bedrager" (side 379), nekter å lytte til Iduns rop om hjelp og er redd Idun skal "skjemme" dem ut. Dette til tross for at Maria selv ble gravid som syttenåring og, i motsetning til Idun, giftet seg med mannen hun ville ha mot sin fars vilje. Moren burde jo derfor ha de beste forutsetningene for å sette seg inn i Iduns situasjon og tale hennes sak overfor morfaren.

Men mye av årsaken til Marias oppførsel mot Idun kan ligge i akkurat dette første svangerskapet hennes. Når Marias førstefødte barn blir født mongoloid, kaller hun det en bytting og tar det som en straff for at hun har syndet. Og "[s]elv om Maria fort frisknet til og kom ovenpå igjen, ble hun aldri mer den samme. Bak hennes skjelmske ansikt og lette fottrinn lå en tyngde av sorg og selvbebreidelse, og hun fikk aldri krefter til å elske de tre friske og velskapte barna hun siden fødte" (side 147). Når det er Idun dette går mest ut over, kan det kanskje ha sammenheng med at Idun har samme døpenavn som den avdøde mongoloide søsteren, nemlig Josefine Charlotte, "et navn som siden gikk i arv til meg og kastet en livslang skygge over min identitet" (side 147). Det kan være at moren forbinder dette navnet med skammen fra den gangen og mer eller mindre ubevisst overfører dette på Idun.

Innenfor ulike greiner av psykologien står forholdet mellom barn og omsorgsgiver (gjærne mor) sentralt, og betraktes som avgjørende for personlighetsutviklinga.

Objektrelasjonsteoretikerne legger stor vekt på individets indre, mentale bilder av seg selv og sine tilknytnings- og kjærlighetsobjekter. Bildene, som kalles *objektrepresentasjoner*, gjenspeiler og utvikler seg på grunnlag av den følelsesmessige kvaliteten mellom spedbarnet og moren, og de blir antatt å danne basis for all senere psykologisk utvikling. Skader som følge av mangelfull, ustabil eller inkonsekvent omsorg og faseadekvat stimulering tidlig i livet, vil således kunne avspeile seg i form av relativt alvorlige personlighetsforstyrrelser i voksen alder [Nielsen et al. 1997:439].

På samme måte antar *selvpsykologien* at den grunnleggende faktoren for personlighetsutviklinga er hvordan individet opplever sine selvobjekter.⁹ De legger vekt på hvordan selvet som psykisk struktur utvikler seg gjennom individets samspill med sine tidligste omsorgspersoner:

Forutsatt at omsorgen er tilstrekkelig, vil selvet representere individets *opplevelse av sammenheng i tilværelsen* – sammenheng i tid og i rom – og bidra til personlighetsmessig stabilitet. Det motsatte er et individ som oppfatter seg selv og sin verden som oppsplittet og kaotisk.[...] Ved at mor og andre foreldrefigurer lever seg inn i barnets situasjon og *empatisk* møter dets behov for å bli speilet, beundret og bekreftet som storartet og perfekt [...], vokser det hos barnet frem en indre trygghet og selvtillit som bidrar til å opprettholde stabil selvaktelse også i møtet med livets uunngåelige skuffelser, krenkelser og nederlag [Nielsen et al. 1997:439–440].

Idun både mangler en "opplevelse av sammenheng i tilværelsen", jf. mangelen på livskontinuitet, og "oppfatter seg selv og sin verden som oppsplittet og kaotisk", jf. mangelen hennes på identitet og følelsen av å være delt i to. Dette kan altså forklares med manglende omsorg fra moren overfor Idun. Anthony Giddens er inne på det samme når han skriver om "fundamental tillid" og "det beskyttende hylster". Ifølge Giddens forutsetter selvidentiteten at personen har utviklet det han kaller en "fundamental tillid". Denne utvikles gjennom kjærlig oppmerksomhet fra de tidligste omsorgsgiverne. Personer som har fått en svakt utviklet fundamental tillit i barndommen, kan seinere få en "følelse af uvirkelighet" som kan anta mange former, blant annet at de er "ude af stand til at opretholde en klar fornemmelse af kontinuitet i selvidentiteten" (2003:58). Om denne tilliten sier Giddens at

tillid er et grundlæggende fænomen for personlighedens udvikling [...] I sin grundlæggende fremtrædelsesform er tillid direkte forbundet med skabelsen af en første følelse af ontologisk sikkerhed. Tillid, der etableres mellem et spædbarn og dets omsorgsgivere, tilvejebringer en 'vaccination', der skærmer mod alle de potentielle trusler og farer, som selv de mest trivielle hverdagsaktiviteter rummer. I denne henseende er tillid af fundamental betydning for det 'beskyttende hylster', som skærmer selvet, når det kommer i berøring med hverdagens virkelighed [2003:11–12].

Den fundamentale tillit og ontologiske sikkerhet som oppstår i barndommen som resultat av forholdet til ens omsorgspersoner, gir altså et "beskyttende hylster" i forhold til å møte hverdagen. Dette er vesentlig når det gjelder å ha en aktiv refleksiv bevissthet og evnen til å føle en kontinuitet i sin egen biografi, og disse omstendighetene er forutsetningene for utviklinga av selvidentiteten. Det er derfor grunn til å anta at Iduns identitetsproblemer,

⁹ Selvpsykologien er en retning innenfor psykoanalysen der Heinz Kohuts teorier står sentralt. "Et selvobjekt er den funksjon og betydning et annet menneske, et dyr, en ting, en kulturmanifestasjon eller en idétradisjon har for opprettholdelse av ens følelse av å være et sammenhengende og meningsfylt selv" (Karterud et al. 1997:18).

inkludert følelsen av å være delt i to, og manglende evne til å se kontinuitet og sammenheng i sitt eget liv kan være relatert til en mangel på omsorg fra morens side.¹⁰

Etter gjentatte angrep fra moren angående Iduns livsførsel og såkalte "uforståelige og nedbrytende" bøker (side 40), hadde Idun skrevet tilbake og begrunnet både bøkene og livsførselen med at "Helt fra barndommen av hadde jeg vært utskuddet i familien [...]" og at hun aldri hadde vært med i den nærheten familien deres var kjent for (side 41). Hun henviser også til da hun var gravid og familien ville ha henne gift med Sakariassen, og ingen av familiemedlemmene hørte på hennes rop om hjelp: "Etter det var jeg blitt et menneske uten tilhørighet, og oppbruddet og avskjeden ble mine eneste sanne handlinger" (side 41). Da hørte hun aldri mer fra moren. Dette tyder på at forholdet til moren også kan være en årsak til streifinga.

Den fryktelige onkel Balder

Noe av årsaken til Iduns streifing kan også knyttes til opplevelser Idun hadde med sin onkel Balder (farens bror) under krigen. Gjennom å sammenholde de opplysningene som kommer fram i farens dagbok fra 1944 og det som Idun selv forteller, kan man danne seg et bilde av hva som har skjedd: Balder holder søsteren Svallaug innesperret i huset sitt, og mye tyder på at han har et incestuøst forhold til henne. Etter å ha lukket øynene for dette over lengre tid, bestemmer Vemund seg for å forsøke å befri henne. Han forteller i dagboka si tirsdag 31. oktober 1944 at han samme dag har sendt seks år gamle Idun bort til tanten med et brev mens onkelen er på jobb. Men Idun blir oppdaget av onkelen, som kommer hjem før tiden, akkurat når hun er på vei bort derfra etter å ha fullført "oppdraget". Faren forteller hvordan hun kommer løpende hjem: "[H]un så merkelig forstyrret ut, løp som for livet og snudde ustanselig hodet som for å se om noen var i hælene på henne". Hun sier til faren at "hele veien hjem var det som hun hadde pusten hans [Balders] i nakken, og hun kunne tydelig merke hvordan hans lange arm strakte seg ut for å slå ned på henne" (side 204–205). Søndagen etter, når faren er bortreist og Idun er alene hjemme, kommer Balder og vil ha ut av henne hvorfor hun hadde vært hos tanten. Idun er redd ham, og "siden den dagen borte i det gule huset [der Balder og Svallaug bor] har hun stadig hatt på følelsen at han er like bak henne og vil ta henne" (side 232). Han presser henne, og til slutt kommer hun i skade for å

¹⁰ For ytterligere informasjon om forholdet mellom Idun og moren henviser jeg til An-Magritt Fjellseths hovedoppgave om *Skammen*, der hun blant annet skriver om viktigheten av morens blick for barnets utvikling av selvet og sin egen identitet (Fjellseth 2000:64f).

røpe at det bor noen jøder på loftet hos bestefaren. Når det går opp for henne hva hun har gjort, er det for seint. Tre dager etter kommer Vemund tilbake og forteller i dagboka si om hvordan Idun har blitt funnet i uthuset på Sandane etter å ha vært borte i to dager. På vei hjem fra skolen mandag, "var det kommet en skrekk over henne, akkurat som den dagen hun hadde vært på besøk i det gule huset. Noen fulgte likesom etter henne og ville ta henne, men når hun snudde seg om, var det ikke noen å se. Hun visste ikke hvordan det kom seg, men med ett var hun ikke lenger på vei hjem, men langt ute på landeveien som gikk til Sandane". Faren forteller at

da jeg ville vite hva som hadde jaget henne på flukt, knep hun munnen sammen og så sta ut i øynene. Jeg prøvde i det lengste med det gode, men hun holdt tett, og jeg kom ikke noen vei med henne. Til sist ble jeg sint og begynte å true henne, men det skulle jeg ikke ha gjort. Hun ga fra seg et skrik og slo etter meg med hånden, og det vesle ansiktet var så fullt av streghet og viljestyrke at jeg ble rent fælen [side 208–209].

At disse episodene med onkel Balder har satt spor, ser vi tydelig i farens beskrivelse av Idun noen uker seinere: "Det kan ikke lenger være noen tvil, vesle Idun går og bærer på noe som hun ikke vil ut med. Hun er blitt så sky og rar på det siste, sier nesten ikke et ord, farer sammen ved den minste støy og ser seg hele tiden speidende omkring når vi er ute og går tur" (side 215). De dukker til og med opp igjen ti år seinere i selvmordsdrømmen hun har natten etter at graviditeten er avslørt, når hun har nektet å gifte seg med Sakariassen og det er bestemt at hun skal sendes bort:

Hun er ute og går et sted i utkanten av byen, da et lynnedslag av en tanke rammer henne og splitter henne i to deler. Den ene delen er hennes velkjente jeg som flykter utover landeveien mot Sandane, like blindt og halsløst som den gangen for lenge siden da hun flyktet samme vei med skremmebildet av onkel Balder i hælene [side 384].

Idun setter selv episodene med Balder fra barndommen i sammenheng med streifinga hennes som voksen. Allerede i starten av skriveprosessen omtaler hun det som "min første flukt hjemmefra, den som skulle bli opptakten til så mye hjemløshet og så mange lange vandringer" (side 13). I sitt "evige tilbakeblikk" beskriver hun streifinga omtrent på samme måte som faren beskrev hvordan Idun kom styrtende hjem etter besøket hos tanten (jf. ovenfor): "Jeg går, sniker meg, rasker på, løper som for livet, men når jeg snur meg om og ser meg tilbake, er forfølgeren alltid like fjern eller like nær" (side 249).

Det er derfor god grunn til å mene at Iduns skremmende opplevelser med onkelen da hun var barn har vært en medvirkende årsak til trangten hennes til å streife.

Søsteren – "den vellykte tvillingen"

Mens de andre familiemedlemmene kan sies å påvirke Iduns liv i nåtida gjennom vonde minner de har påført henne i fortida, er søsterens innvirkning på livet hennes i nåtida av en mer direkte art. Hun er "psykologen og mediedronningen Thrinebeth Sand" (side 5), og dessuten overlegens svigerinne. Det er hun som står bak tvangsinnleggelsen og umyndiggjøringen av Idun, og antakeligvis også diagnosen. Hun har dermed tatt over rollen som maktovergriper overfor Idun etter moren og morfaren:

Siden hørte jeg aldri noe mer fra mor, hun trakk seg krenket tilbake og brukte min tvillingsøster som sitt talerør. Bebreidelsene fortsatte å strømme på, nå i Kathrine Elisabeths pertentlige håndskrift, som var så mistenkelig lik mors at det var som å lese en anklage skrevet med påholden penn. Jeg vedble å være et misfoster og en skamplett på familien, bare med den forskjell at det fra nå av ville bli truffet tiltak for å uskadeliggjøre meg [side 41].

Urd begår også overtramp mot Idun ved å be henne være deltaker i sitt nye tv-program "Den ulykkelige tvilling", som er "tenkt som en terapi for hele befolkningen" (side 241), men som etter mitt syn best kan karakteriseres som spekulativ sosialpornografi. Hun forklarer konseptet slik at "Av terapeutiske grunner kommer jeg til å konsentrere meg om den mislykte tvillingen. Jeg vil vise at egenskapene hos et tvillingpar er svært ulikt fordelt, og at det alltid er en av de to som blir taperen". Idun innvender at "Ikke sant, du skal sitte med ansiktet mot seerne og være den vellykte tvillingen, som har drevet det til noe i livet. Og jeg skal sitte i panelet sammen med de andre taperne og fortelle om mine erfaringer som ulykkelig tvilling". Til det svarer Urd at " – Nå er du ikke helt snill [...]. – Men du har skjønt hovedsaken, og det er det viktigste" (side 242–243). Mangelen på selvinnsikt og empati er slående. Urd har alltid blitt regnet som den mest intelligente av de to tvillingene, men Idun undrer seg over "hvordan hun kunne være til noen hjelp for sine pasienter":

Det lot til at min intelligente søster [...] i det store og hele fløt på sine teoretiske kunnskaper. Hvem vet, tenkte jeg, kanskje var det ikke noen fordel å ha så kjapt et hode at en oppfattet alt på stedet uten først å måtte grunne på det. Kanskje gjorde en seg for fort ferdig med problemene og kom for lett til sine slutninger. Det var noe i Urds fot-i-hose-forstand som alltid hadde gjort meg skeptisk, den visste likesom alt på forhånd og var for skarpsindig til at jeg kunne feste noen lit til den [side 239].

– Kan det virkelig være mulig, spurte jeg meg selv, – er det min intelligente og velskolerte søster som gir seg i kast med denslags prosjekter. Og det i fullt alvor, uten motforestillinger eller humoristiske baktanker. Hva kan en forlange av et stakkars forsøksdyr som meg, tenkte jeg, når en doktor i psykologi i den grad mister hodet og kommer ut på viddene? [Side 244.]

Det ser ut til at for Urd er psykologien bare noe teoretisk og fag- og jobberelatert som ikke har noe med henne selv som person å gjøre, hun mangler rett og slett livserfaring og livsklokskap til å la sine psykologiske kunnskaper komme til anvendelse i sine

mellommenneskelige relasjoner. Men hva er det som får Urd til å handle som hun gjør mot sin egen tvillingsøster? Selv forklarer hun det med hensynet til jobben sin:

Selv om vi ikke er eneggede tvillinger, har vi en viss fysisk likhet, dessverre, og jeg må sikre meg at mine klienter og seere ikke støter på deg og tror det er jeg som raver rundt i omtåket tilstand, roter i søppelkassene etter tomflasker, søker selskap med gatens løse fugler og forretter min nødtørft for åpent teppe. [...] jeg skal ha meg frabedt å få mitt virke ødelagt av en søster som likner en stygg og ondsinnet karikatur av meg selv [side 15–16].

Hun setter altså hensynet til sin egen karriere foran familien. Hun sørger for å få Idun sperret inne for at hun ikke skal bringe skam over familien og ødelegge hennes eget navn og rykte, på samme måte som familien, med morfaren i spissen, sendte henne til Danmark da hun var gravid. "– Tror du vi vil finne oss i at du blir gående her i byen og skjemme oss alle ut?" sa moren den gang. Men i romanen fins det også rom for en annen tolkning: Idun omtaler seg selv (delvis for spøk) som "hennes [Urds] dobbeltgjenger, hennes skygge, hennes onde ånd, underbevisstheten i egen person" (side 244). Kan det være at Urd er redd hun har det samme i seg, eller at Idun minner henne om skjulte sider ved seg selv som hun ikke vil vedkjenne seg? Når Urd sperrer Idun inne og uskadeliggjør henne ved å tvangsinnlegge og umyndiggjøre henne, kan det kanskje være for å sperre inne sine egne skjulte sider og slik beskytte seg selv (mot seg selv). Diagnosen virker svak, og blir satt delvis på grunnlag av et brev Idun skrev til søsteren i affekt, men endte med å kaste i papirkurven. Søsteren skriver i sitt brev til Idun at hun "slipper" å gå til behandling (side 16), sannsynligvis med den begrunnelse at hun er et håpløst tilfelle, men det kan også oppfattes som et tegn på at søsteren ikke ser Idun som virkelig syk, og bare har fått henne innlagt for å ha kontroll med henne. Dessuten ville en behandling av Idun medføre at omstendigheter i Iduns fortid som stiller søsteren i et dårlig lys, ville komme til overflaten, noe som ikke er ønskelig for henne.

I romanen er Urd svært endimensjonalt og utelukkende negativt framstilt, nesten karikert. Man kan spørre seg hvor troverdig det er. Til det vil jeg svare at man må være oppmerksom på at Iduns framstilling er sterkt subjektiv slik at beskrivelsen av Urd farges av Iduns oppfatning av henne. Idun har hele livet stått i skyggen av søsteren som alltid har vært penere, flinkere på skolen, morens og resten av familiens foretrukne og den som har vært populær i klassen. Men Idun lar seg ikke lenger kue og inntar ingen offerrolle, i stedet beskriver hun henne med ironisk distanse og sarkasme og får seg en god latter av søsterens ydmykende forslag om å gjøre Iduns liv og skjebne til tv-underholdning. På den måten beskytter hun seg selv og "uskadeliggjør" den dominerende søsteren.

2.4 Oppsummering av kapittel 2

I dette kapitlet har jeg gjort greie for Iduns psykiske tilstand og satt den i sammenheng med fortida og familieforholdene hennes. Jeg har vist hvordan Iduns mangel på identitet og sviktende livskontinuitet kommer til uttrykk. Ved hjelp av blant annet Giddens har vi sett hvordan selvidentiteten har som sin forutsetning en god livskontinuitetsoppfattelse. Den sviktende livskontinuiteten kan forklares ut fra at hun vegrer seg for å huske og prøver å opprettholde en følelsesmessig distanse til traumatiske minner som delvis er fortrengt, særlig fra barndom og ungdomstid. Jeg har ved å støtte meg til Freeman gjort rede for hvordan den fortrengte fortida virker inn på Iduns liv og psyke i nåtida utenfor hennes bevissthet. Dette viser seg blant annet gjennom et repetitivt handlingsmønster, hos Idun representert ved streifinga.

De mest skjellsettende minnene fra fortida har vist seg å være knyttet til farens angiverianklage og landssvikdom, raserianfallene og sykeleiet hans, morfaren som ødela kjærlighetsforholdet hennes til Aron og adopterte bort barnet deres, omsorgssvikten og mangelen på kjærlighet fra moren, og den skremmende onkelen Balder. Iduns nåtidige livssituasjon, tvangsinnleggelsen, umyndiggjørelsen og diagnosen, ser ut til å være resultat av søsterens maktovergrep mot Idun, som hun gjør av hensyn til seg selv.

Det har utpekt seg flere mulige årsaker til streifinga. Først og fremst kommer den av en uro som oppstår i henne når disse minnene nærmer seg overflaten. Denne uroen kan også vekkes til live av dårlig samvittighet. Andre årsaker til streifinga er et ønske om å finne igjen barnet, en skrekk som sitter i henne etter å ha blitt skremt av onkel Balder og en mangel på tilhørighet, hovedsakelig som resultat av mangel på omsorg fra moren.

Dermed skulle de mest sentrale trekkene ved den psykiske tilstanden og de mest skjellsettende begivenhetene i fortida hennes være tilstrekkelig presentert. Neste kapittel skal på sett og vis også dreie seg om fortidas innvirkning på nåtida, i den forstand at Iduns psykiske tilstand, som vi har sett er et resultat av hendelser i fortida, påvirker og gjenspeiles i fortelleteknikken hennes.

3. Fortelleteknikken

3.1 Innledning

I dette kapittelet vil jeg vise hvordan Iduns psykiske tilstand slik den ble presentert i forrige kapittel, manifesterer seg i fortelleteknikken hennes. Den omfatter blant annet bruk av flere ulike fortellerstemmer i kombinasjon med brudd på kronologien og en tendens til å omtale samme hendelse flere ganger før den blir fortalt i sin helhet. Jeg vil foreta en narratologisk analyse av *Skammen* der jeg tar for meg fortellerrollen og tidsrelasjonene, det vil si forholdet mellom historiens tid og den fortalte tid. Funnene i denne analysen vil jeg sette i sammenheng med Iduns mangel på identitet og livskontinuitet, fortregningen og vegringen hun har for å minnes

Hensikten med analysen er ikke å gi en fullstendig oversikt over ethvert fortelleteknisk grep i romanen, så jeg vil avgrense analysen til det jeg anser som relevant for problemstillingen i denne oppgaven. Som nevnt i innledningen, vil jeg her gjøre bruk av Petter Aaslestad, Rolf Gaasland og Jakob Lothes framstillinger av Genettes narrative teori. Jeg vil først ta for meg fortellerrollen, og deretter gjøre rede for tidsrelasjonene i romanen.

3.2 Fortellerinstansen

Skammen er en jeg-roman med Idun Hov som både hovedperson og forteller, noe som markeres allerede i romanens åpningslinje; "Så er jeg tvangsinnlagt igjen" (side 5, min utheving). Men når man leser videre, vil man snart se at denne personale fortellerstemmen ikke er gjennomgående brukt i romanen. Tvert imot er det flere passasjer der andre personer enn Idun er fortellere eller der historien er autoralt fortalt. Jeg vil her undersøke hvordan *Skammen* inneholder både flere fortellere og flere typer av fortellere, og gjøre greie for disse vekslingene i fortellerrollen. Jeg vil så vise hvordan de kan sies å gjenspeile Iduns psykiske tilstand.

Selv om *Skammen* inneholder flere forskjellige fortellere, er det Idun som er hovedfortelleren i romanen, der hun sitter på asyl et og forteller sin historie. Hun forteller ikke bare om seg selv og fortida si, men også om selve fortellehandlingen. Narrasjonen blir

altså en del av historien. En kan si at historien i *Skammen* foregår på to forskjellige tidsplan: et nåtidsplan der Idun forteller i jeg-form om seg selv, livet på asylet og sin egen skriveprosess, og et fortidsplan som består av fortellinger fra fortida: morfarens ungdom, farens dagboksnotater, Iduns egen barndom og "minneboka" hennes fra ungdomstida. Skillet mellom de to nivåene er ikke alltid helt skarpt, men jeg anser det likevel som fruktbart å dele romanen opp på denne måten.

Fortidsplanet består altså av flere mindre fortellinger, er fortalt med flere forskjellige fortellerstemmer i tillegg til Iduns og tar for seg hendelser fra et helt århundre. Slik blir det svært sammensatt. Nåtidsplanet framstår som mer enhetlig; det foregår på et avgrenset sted (asylet), i et kortere tidsrom (fra oktober 1993 til januar 1995) og er fortalt kronologisk. Sist, men ikke minst, er det fortalt med én og samme fortellerstemme. Nåtidsnivået virker slik strukturerende og enhetsskapende på fortidsnivået og setter hendelsene der inn i en større sammenheng, som ledd i en fortellers prosjekt. Fortellinga vender dessuten stadig tilbake til Idun i skrivesituasjonen på asylet, noe som gjør at nåtidsplanet danner en slags ramme om og et utgangspunkt for de andre fortellingene og lar leserne forstå motivasjonen for å fortelle. (Mer om fortellemotivasjon i kapittel 4.)

Som sagt fins det flere fortellerstemmer på fortidsplanet i *Skammen* enn Iduns. Det fins også flere passasjer der avstanden mellom forteller og person øker, slik at Idun ikke lenger oppfyller kriteriene som personal forteller. Dette skjer enten ved at hun ikke selv deltar i begivenhetene hun forteller om eller ved at det fortelles om Idun i tredjeperson. Dermed kan det oppstå tvil om hvem det er som forteller; er det Idun, eller er deler av historien fortalt av en aural forteller? Jeg vil i det følgende undersøke nærmere hvem som til enhver tid fører ordet i *Skammen*. Er det slik at Idun iblant delegerer fortellerstemmen til andre fortellere, eller er det Idun selv som forteller, også i de passasjene der avstanden mellom forteller og det som blir fortalt tilsynelatende er så stor at det kan synes som om begivenhetene er fortalt av en aural forteller? Vi skal få se at begge deler er tilfelle.

3.2.1 Morfarens fortid

Den første gangen Iduns fortelling vender seg bort fra henne selv og hennes nåværende situasjon, er i fortellinga om morfaren, Andreas Sands ungdom, som tar til på side 18. Den er fortalt i tredjeperson av en forteller som ikke selv deltar i handlinga, og man kan dermed lett forledes til å tro at det er en aural forteller som fører ordet. At det faktisk er barnebarnet Idun som forteller, markeres kun i den aller første setninga; "*Morfar* hette opprinnelig

Andreas Sandane [...] (min utheving). Deretter trekker hun seg tilbake og begynner å fortelle om da han mønstret av som matros i 1914 og overtok rederiet. Det som er spesielt i denne sammenhengen, er hvordan Idun, som forteller om noe som skjedde lenge før hun ble født og som hun ikke selv har vært vitne til, nærmest inntar en posisjon som tilskuer til begivenhetene. Hun refererer ting som hun umulig kan vite noe om, som for eksempel:

Som han kommer vandrende opp fra havnen med skipssekken på ryggen, er han lett på foten og gjør av og til et lite hopp av livslyst eller bare for å vise at sekken ikke er noe løft. Et kraftoverskudd står i kroppen på ham og må ha utløp, en ukjent glede presser på bak leppene og brer seg ut i luften i en lys, sitrende plystretone [side 19].

Men Idun inntar ikke bare en rolle som tilskuer, hun kryper også inn under huden på Andreas og gjengir hans innerste tanker og følelser, som når han treffer rederens datter Augusta:

Han lukker øynene og utmaler seg hvordan det vil gå når frierne har tatt flukten, og bare en eneste en er blitt tilbake. Så sannelig, om ikke alt ordner seg til slutt, så hun kan vandre oppover kirkegulvet som hvitkledd brud. [...] Og oppe ved alteret står brudgommen [...] Hvem han er, er ikke lett å se med åndens øyne, men det er noe eget kjent ved ham, minsanten er det det. Lettmatrosen sukker og gremmer seg over alle de lettsindige eventyrene han har hatt i fremmede havner. – Du er en skabbete hund, far, sier han til seg selv [...] En elendig værer og snuser, er du, som blir helt ustyrlig så snart du får teften av et kvinnfolk [side 22].

Det samme gjør hun når hun forteller om Andreas' datter (og sin egen mor) Maria som sitter innesperret av faren og drømmer om byens nye prest, Vemund Hov:

[Hun] tenker etter hvordan hun best kan omgå farens forbud. Hva om hun låste døren til jomfruburet og klatret ut gjennom vinduet [...]? [...] Stakkars lille dumme pappa som er så lett å narre, især når han tror at den hellige graven er vel forvart. Han vil bare tro at hun har låst seg inne for å furte og vente på at hun selv skal komme ut og be om forlatelse. Nei, for all den del, ikke gjøre noe som kan komme til å straffe seg! [Side 53.]

Dette viser hvordan den personale fortelleren Idun inntar en rolle som en nærmest aural forteller.

I denne sammenhengen er det verdt å merke seg hvordan formene for tankepresentasjon i de to sitatene bidrar til å forsterke inntrykket av at det er en aural forteller som forteller og ikke Idun. I begge sitatene ser vi at fortellerens stemme blir mindre framtrædende og lar personens egen indre stemme tre fram, så både fortellerens og personens stemmer blir tilstedeværende på en gang. Dette er en variant av tankepresentasjon som kalles fri indirekte diskurs. Den står i ei mellomstilling mellom den direkte diskursen, der fortelleren siterer personens tanker (ev. tale) ord for ord, i førsteperson og i nåtidsform, og den indirekte diskursen, der fortelleren gir et sammendrag i tredjeperson skrevet om til fortid. Riktignok har den frie indirekte diskursen vanligvis fortidsform av verbet (Lothe 1996:59), og ikke presens som her. Jeg velger likevel å bruke dette begrepet, ikke bare fordi sitatene

står i tredjeperson uten å være bare et innholdsreferat der fortelleren fører ordet, men også fordi tankepresentasjonen står i ei mellomstilling mellom direkte og indirekte diskurs. Dermed åpnes det for den "grunnleggende tvetydighet" som kjennetegner den frie indirekte diskursen: "Hvem er det som taler her, fortelleren eller personen?" (Lothe et al. 1999:86). Vi får på denne måten et innblikk i de to personenes indre, formidlet gjennom en kombinasjon av deres egen stemme og fortellerens stemme, og fortalt ut fra deres perspektiv. Men en så direkte tilgang til deres tankeverden kan Idun umulig ha som personal forteller, snarere tvert i mot: Jo nærmere innpå Andreas og Maria vi kommer, jo mer fjerner vi oss fra forestillinga om en personal forteller. Fortellerstemmen blir altså mer aural. Fortellinga om Andreas og Maria er dessuten fortalt i presens. Dette skaper også mindre distanse i tid mellom fortelleren og det fortalte, og forsterker inntrykket av at fortelleren er en tilstedeværende tilskuer. Slik skapes det ei forestilling om at det er en aural forteller som formidler historien og ikke Idun.

Samtidig er det verdt å merke seg at når personenes egne stemmer blir mer framtrædende i teksten, blir også den aural fortellerstemmen mer distansert. Det at personene til en viss grad selv fører ordet og at vi får se dem fra innsiden, gjør at vi blir bedre kjent med dem, noe som får innvirkning på hvordan vi oppfatter resten av historien. Bruken av fri indirekte diskurs kan dermed sies å gjøre hele fortellerinstansen mer distansert, både den personale og den aural.

Vi ser at selv om fortellinga om Iduns morfar tilsynelatende er fortalt av en aural forteller, er det faktisk Idun som forteller også her. Hun har imidlertid trukket seg tilbake som person og inntatt en rolle som en tilnærmet aural og allvitende forteller, eller det jeg vil kalle en *auralisert* forteller. I det følgende vil jeg bruke begrepet auralisert forteller om de tilfellene der det er brukt en aural fortellerstemme, men den personale fortelleren Idun er den faktiske fortelleren. Iduns fortelling om morfaren er ikke et typisk eksempel på et barnebarns fortelling om sin egen bestefar. Hun forteller om ting hun ikke kan vite noe om, for eksempel synsinntrykk hun ikke selv kan ha hatt, andre personers innerste tanker og følelser. Kort sagt går hun ut over sine rammer som personal forteller, lar fantasien løpe fritt og tar seg visse dikteriske friheter. Men jeg synes likevel ikke at dette går utover Iduns troverdighet som forteller, i og med at hensikten slik jeg ser det først og fremst er å levendegjøre fortellinga (ikke bare for leserne, men som vi skal se seinere kanskje først og fremst for henne selv) framfor å bevisst komme med usannheter om morfarens fortid.

3.2.2 Farens historie

Å innta rollen som aural og allvitende forteller gjør Idun også når hun forteller om faren, for eksempel når hun forteller om rettssaken mot ham etter krigen. Her har hun bare avisreferatene å holde seg til, i og med at hun ikke selv var til stede, men hun gir likevel en utfyllende beskrivelse av det som hendte: "Vemund Hov satt en stund urørlig, uten å si et ord. Så nikket han saktmodig og trakk munnen ut i et skjevt smil. [...] Vemund Hov dro et dypt sukk, og da han så opp, var ansiktet hans innfallent og hadde et uttrykk av forlatthet" (side 227). Det virker nesten som om hun har sittet og betraktet ham selv. Det samme gjør hun når hun beskriver Vemunds ankomst til byen som nyansatt prest, det første møtet mellom ham og Andreas Sand. Hun inntar rollen som auralisert, allvitende forteller, men med mottakelseskomiteen (med Andreas Sand, formann i menighetsrådet, i spissen) sitt perspektiv:

En høy, mer staut enn statelig mann steg ut av Forden og håndhilste på en litt brå og forlegen måte. [...] Alt i alt ville mannen ha virket solid og troverdig, var det ikke for klesdrakten, som straks fikk de svartkledde til å steile. Hva liknet det for en kirkens mann å komme anstigende på det viset [...]? [...] De skyndte seg å ta øynene til seg og vocket seg vel for å gi sin forargelse til kjenne [side 50–51].

Den samme episoden får vi fortalt om igjen seinere i romanen av Vemund i dagboka hans (side 56–57), og dermed med hans fortellerstemme og hans perspektiv. På denne måten blir vi som lesere med en gang introdusert for de grunnleggende motsetningene mellom de to som seinere skal bli svigerfar og svigersønn. Den auraliserte framstillinga av episoden kan for øvrig også anses for å være fortalt med innbyggerne i småbyens perspektiv og ført i pennen på en slik måte at det kan *se* ut som om det er en representant for innbyggerne som forteller: "Sent på høsten 1933 falt sognepresten i *byen vår* for aldersgrensen" (side 48, min utheving). Dette minner om fortelleteknikken i Cora Sandels *Kranes konditori*, som også gir inntrykk av å være fortalt av "en slags formidler av den overflatiske bygdesladder" (Beyer 1996:359).

Etter at vi nå har sett hvordan Idun har inntatt rollen både som personal førstepersonsforteller og som auralisert forteller, skal vi se hvordan hun også trekker seg helt tilbake og overlater ordet fullstendig til en annen forteller. Det skjer i Vemunds dagbøker, som Idun gjengir i fortellinga si. Det er altså også her en personal førstepersonsforteller med internt perspektiv, akkurat som når Idun forteller fra asylet, men her er det faren som er den personale fortelleren og ikke Idun. Dette kalles vertikal delegering av fortellerstemmen, og "finner sted når tredjepersonsfortelleren gir ordet til en av

personene i sin egen historie" (Gaasland 1999:26). Jeg velger å bruke dette uttrykket selv om Idun (stort sett) er en førstepersonsforteller og ikke en tredjepersonsforteller, det vesentlige er at én forteller gir ordet til en person i sin egen historie.

Farens dagbøker er fra 1917, 1934 og 1944. 1917-dagboka forteller om hvordan han rømmer hjemmefra og kjemper for å få seg en utdanning. I 1934-dagboka skriver han om ankomsten til sitt nye prestekall og møtet med den unge Maria, og i dagboka fra 1944 står det om krigen og om Vemunds forhold til familien sin, og selvfølgelig om Idun som barn.

Bruken av dagboksnotater for å fortelle om farens fortid slik at det er han selv som helt og holdent fører ordet, gjør at vi får et mye nærmere kjennskap til ham som person enn det vi gjorde med Andreas og Maria. Der blir det som vi husker brukt en auralisert fortellerstemme som, kombinert med fri indirekte diskurs, bare gir leserne et begrensa innsyn i personene. I Vemunds dagbøker får vi et godt innblikk i hans tanker og følelser, og det er med på å gjøre ham til den mest sentrale personen i romanen utenom Idun. Forholdet mellom disse to spiller en viktig rolle i *Skammen*.

På samme måte som Iduns beretning ikke er skrevet gjennomgående i førsteperson, har farens dagboksnotater også et innslag skrevet i tredjeperson, når han forteller om hvordan han i en drøm ble minnet om sitt liv som fattig student:

Jeg så meg selv traske gjennom Kristianias gater en råkald høstdag i 1921 [...]. Jeg betraktet den forkomne skikkelsen i et slags slumrende klarsyn [...]. Hva kunne det være som drev den håpefulle unge mannen rundt i hovedstaden i sånt et ufyselig vær, undret jeg, samtidig som jeg godt visste det. [...] Det var nøden som drev ham og den nakne selvoppholdelse som styrte hans skritt. Mot den usle betaling av førti øre i timen klatret han trapper opp og ned for å undervise vrangvillige kremmersønner i tysk og matematikk. Hvis han rakk over fem elever på en dag, kunne han så vidt holde liv i seg og betale leien til det usle kvistværelset han delte med en annen bondestudent [side 185].

Overgangen til tredjeperson understreker Vemunds følelse av å se seg selv utenfra og viser hvordan han følelsesmessig distanserer seg fra denne delen av sin fortid. La oss nå se hvordan Idun gjør noe av det samme når hun nærmer seg sin egen fortid.

3.2.3 Iduns egen fortid

Det eneste som fortelles fra Iduns egen fortid i de aller første kapitlene i romanen, er noen korte glimt og erindringsbilder som dukker opp i henne mens hun sitter på asylet og forteller. Ellers er denne delen av romanen stort sett viet fortellinga om morfaren og morens fortid og farens dagboksnotater, i tillegg til det som foregår på Iduns nåtidsplan. Først fra slutten av det fjerde kapittelet og utover fortelles det mer utførlig om Iduns fortid, men her er det ikke lenger framstilt som noe Idun, sittende på asylet, forteller i jeg-form mens hun tenker tilbake.

Her er historien vekselvis fortalt autoralt i tredjeperson og i førsteperson av Idun selv som ung gjennom en "minnebok" (dagbok) hun skrev i 17-årsalderen.

Den delen av beretningen som står i tredjeperson, kan lett se ut til å være fortalt av en aural forteller, og at det i virkeligheten er Idun som forteller, er ikke alltid så opplagt. Jeg skal i det følgende vise hvordan dette er gjort. Det første tilfellet hvor det blir fortalt om Idun i tredjeperson, er i delkapittel 4 av "Den gale familien på nedre Hov", der det fortelles om farens sykeleie:

Mange år etter da Vemund Hov lå på sitt lange sykeleie og diktete den såkalte Apologien til sin trettenårige datter, hendte det iblant at han mistet tråden i sitt selvforsvar og gikk i stå. [...] Og Idun visste godt hva som kunne gi faren oppreisning når han fikk sine anfall av tungsinn og selvpogivelse. Hun spratt opp fra stolen [side 116].

I dette kapittelet er det ingen spor etter Iduns førstepersonsstemme, her er fortellerstemmen tilsynelatende gjennomført aural. Ved starten av neste kapittel er Idun tilbake igjen som jeg-forteller. Det samme skjer igjen ved en seinere anledning der det fortelles autoralt om når Idun som barn oppdager Aron i skjul på morfarens loft under krigen: " – Men Aron, hva gjør du her oppe, spør Idun da hun endelig tør tro sine egne øyne" (side 156). Like etter omtaler hun seg selv i tredjeperson igjen, i forbindelse med farens landssvikrettssak:

Vi skal i det følgende prøve å innkretse de fem anklagepunktene, så langt det lar seg gjøre for en kronikør som ennå ikke hadde fylt ni år da retten ble satt. Det sier seg selv at hun ikke kan gå altfor systematisk til verks, eller stole på sin hukommelse alene. Sin vane tro, vil hun se stort på kronologien og gjengi begivenhetene i den bredde og rekkefølge de måtte melde seg. De viktigste detaljene har hun skaffet seg rede på ved å bla i gamle aviser, granske rettsdokumenter og se hva Vemund Hov selv har å fortelle i sin dagbok [side 160–161].

Seinere i romanen fortelles det om episoden der Idun kommer stormende inn under rettssaken mot faren. Også her fortelles det om Idun i tredjeperson:

Den første dagen, straks etter at retten var satt, gikk døren til tinghuset opp, og en småjente med skoleransel på ryggen kom styrtende inn i rettslokalet. Da hun var kommet et stykke inn på gulvet, bråstanset hun og ble stående og se seg om til alle kanter med et blikk som var helt forvillet. [...] Siden den ni år gamle småjenta ikke er noen helt ukjent person for meg, skal jeg oppholde meg litt ved saken [...] Fjorten måneder tidligere [...] var det skjedd noe i prestegården som hun alene hadde kjennskap til [side 231–232, mine uthevinger].

Så følger beretninga om da onkel Balder får lurt ut av Idun at det bor noen jøder på loftet hos bestefaren, også den i tredjeperson. Midt i tredjepersonsfortellinga kommer altså plutselig den personale fortelleren Idun til syne, for så å forsvinne igjen med det samme. Det viser at det fortsatt er Idun som forteller, til og med de autorale partiene. I og med at fortellinga om Iduns barndom egentlig er en forlengelse av fortellinga om morfaren, er det altså den samme fortelleren som er brukt i begge tilfellene. I fortellinga om morfaren kom vi fram til at Idun

framsto som en tilnærmet aural eller det jeg kaller auralisert forteller. Når Idun kommer inn på sin egen barndom, blir fortellerstemmen hennes mer og mer auralisert. Det er således en glidende overgang mellom en personal og en auralisert fortellerstemme, men det foregår ingen delegering av fortellerstemmen fra den personale til en aural forteller, da det er snakk om en og samme fortellerinstans. Vi har nettopp sett at også faren gikk over til å bruke tredjeperson om seg selv i sine dagboksnotater, så dette er et grep som både Idun og faren tyr til når de i fortellinga si kommer inn på sin egen fortid. Dette ser ut til å gjelde særlig i forbindelse med vonde minner. Det er imidlertid en mer utstrakt bruk av dette hos Idun i og med at det hos faren bare dukker opp denne ene gangen, mens det hos Idun går igjen og utvikles gjennom en stor del av romanen.

Når Idun så vender tilbake til sin egen fortid neste gang, er det i det hun kaller for "bilder", et knippe beretninger fra Iduns liv på loffen, sju i tallet, med ganske sterkt innhold. "Jeg blir nødt til å kaste meg ut i det og gjøre meg fortrolig med disse sceneriene, som nok er forvirrende og sammensatte, men likevel har en tetthet som får dem til å likne bilder" (side 249). Der bruker hun en fullstendig aural fortellerstemme, og som betegnelsen "bilde" antyder, er de svært visuelt fortalt:

Idun Hov dukker opp likesom ingenstedsfra og befinner seg uten videre i en dansk småby [...] Hun vandrer rundt i byens gater en hel eller en halv dag, tilsynelatende uten noe bestemt ærend. Men det er noe søvngjengeraktig over hennes ferd, og noe eget ved det blikket hun kaster på de forbipasserende [Første bilde, side 250].

Her er den personale fortellerstemmen helt fraværende. Idun ser seg selv utenfra og distanserer seg fra minnene, det er som om hun forteller om en annen. Det kan forresten også være interessant å merke seg at det er en viss likhet mellom denne tekstpassasjen og sitatet der faren ser seg selv utenfra (gjengitt ovenfor i avsnittet "Farens historie").

De to neste hovedkapitlene i *Skammen*, "Minneboken" og "Hvor skal jeg gjøre av meg?" dreier seg for det meste om Iduns ungdomstid fra faren dør og moren flytter inn hos morfaren med barna til etter at Aron har reist og barnet er tatt fra henne. Denne delen av beretningen er også fortalt auralt i tredjeperson (med unntak av gjengivelsen av "minneboken" til Idun, som selvfølgelig er skrevet i førsteperson). Den aurale fortellerstemmen viser seg fra tid til annen i teksten og setter fortellehandlingen i fokus gjennom fortellerkommentarer som for eksempel "Historien om de tre dagbøkene er lett å utrede og blir først usikker ved den bruk som er gjort av dem i denne beretningen" (side 293), "Men det er en helt annen historie som først vil se dagens lys når tiden er inne" (side

296) og "Som vi skal se [...]" (side 321). Likevel er det i løpet av disse to kapitlene ingen spor av at det er Idun selv som forteller om sin egen fortid, som vi har sett var tilfelle tidligere i romanen, men det fins ett unntak:

Tolv år skulle gå, og *min* bestefar ligge på sitt dødsleie, før en hemmelig skuff i skrivebordet hans ble låst opp og smykket hentet frem i dagens lys. – Det skal du ha for din trofasthet, sa han til *meg*, – og for alt det onde jeg engang gjorde mot deg [side 301, mine uthevninger].

Passasjene med tredjepersonsberetning blir gradvis lengre, fra sju–åtte sider på den første til om lag 30 på "bildene". Til slutt er det altså to hele hovedkapitler eller ca. 100 sider sammenhengende som er skrevet autoralt, bare avbrutt av dette siste sitatet og av Iduns minnebok som hun skrev i 17-årsalderen i jeg-form (i tillegg til en sekvens som er skrevet som en scene i et skuespill (side 367f)).

Vi kan dermed se at det har skjedd ei utvikling i bruken av den autoraliserte fortellerstemmen gjennom *Skammen*: De første gangene Idun forteller om sin egen fortid med en autoralisert fortellerstemme, dukker hun allikevel opp i teksten på en slik måte at vi ser at det faktisk er hun som forteller, men lenger ut i romanen, når hun kommer lenger ut i sin egen livshistorie, skjer dette altså bare én gang i løpet av hele to hovedkapitler.

Beretningen om Idun og Arons lille "kjærlighetsferie" på Sandane rett før han reiser (i slutten av august 1954, kapittel 2 i "Hvor skal jeg gjøre av meg?") er i tillegg til å være fortalt med den autoraliserte fortellerstemmen, også fortalt med et annet perspektiv enn Iduns: dels med vaktmesterens perspektiv og dels sett gjennom "et stort, allvitende øye [oppe i skyene] som hvilte over Sandane fullevangeliske senter og iakttok hver minste ting som gikk for seg der nede" (side 358). Det blir ikke en gang sagt at det faktisk *er* Idun og Aron som har vært der, det er bare noe leseren forstår ut fra sammenhengen:

Likevel viste det seg da han [vaktmesteren] kom tilbake, at noen måtte ha tatt seg inn i en av hyttene og overnattet der. [...] et av laknene var skitnet usømmelig til [...], og en kam med lange, lyse hår var glemt igjen på hyllen under speilet. [...] Gjestene var sannsynligvis et frekt ungt par som [...] hadde tatt seg til rette. [...] Som eneste vitne til helligbrøden foldet han hendene i all stillhet og ba den allmektige ta affære og tukte den som sto for fall. [...] Det store øyet hadde [...] sett hvem som badet nakne på stranden [...] og siden kastet seg overende i sanden for å etterkomme det guddommelige bud om å være fruktbare og oppfylle jorden. [...] Hvem som tente lysene i kapellet, knelte ved alteret, vekslet ekte messingringer og gjentok det høytidelige løftet om å holde sammen og være trofaste inntil døden. Sett hvem som plutselig sprang opp [...] så vaktmesterens bil [...], grep hverandre i hånden og tok flukten [...] [side 357–358].

Her ser vi hvordan Idun fortelleteknisk har en tilnærmet total distansering i holdning til det hun forteller om, når hun ikke en gang orker å gjenoppleve denne lykkelige delen av fortida sett gjennom sine egne øyne.

Vi har sett at selv om det er innslag av tredjepersonsberetning i *Skammen*, er det ikke snakk om at fortellerstemmen er delegert fra den personale fortelleren til en aural forteller, det er fortsatt samme person som forteller. Derimot er fortellerstemmen delegert bort i forbindelse med Iduns minnebok. Her er det også fortsatt Idun som forteller, og hun fungerer også her som personal forteller, men man må være oppmerksom på at dette likevel er to forskjellige fortellerinstanser som befinner seg på hvert sitt nivå i teksten. Idun som sitter på asylet og skriver (på nåtidsplanet), delegerer fortellerstemmen til seg selv som 17-åring (på fortidsplanet).

Vi har i dette kapittelet om fortelleren fått en oversikt over variasjonene i fortellerstemmen i *Skammen*. Disse variasjonene har som nevnt tematisk betydning i romanen, i og med at de kan ses som en konsekvens av den psykiske tilstanden hennes. Jeg vil i det følgende vise denne sammenhengen.

3.2.4 Fortellerinstans og distanse

Vanligvis når man forteller om seg selv eller sin egen familie, relaterer man det til seg selv; man bruker ord som "jeg", "meg", "min", "mamma", "pappa", "morfar", slik at det er tydelig hva slags forhold man har til den eller det man forteller om. I *Skammen*, derimot, får leseren til tider inntrykk av at begivenhetene er fortalt av en forteller som ikke selv har noe personlig forhold til det som blir fortalt. Idun omtaler ofte foreldrene og bestefaren ved navn (gjærne både for- og etternavn), og enda mer påfallende er det når Idun begynner å fortelle om seg selv i tredjeperson. Analysen av fortellerrollen ovenfor viste at disse passasjene blir gradvis lengre og at hun stadig sjeldnere bryter inn som førstepersonsforteller jo lenger ut i romanen vi kommer (hvis vi ser bort fra det siste hovedkapittelet, som foregår på nåtidsplanet og er i førsteperson). Dette skjer proporsjonalt med at begivenhetene hun minnes blir vondere. Til å begynne med er det bare i korte episoder hun skifter om til 3.person. Det gjelder særlig de første gangene hun nærmer seg de vonde minnene fra sin egen barndom som jeg trakk fram i 2.3.2, som episoden fra farens sykeleie, landssvikrettssaken og når Idun oppdager Aron på loftet hos morfaren under krigen. Men etter hvert som hun nærmer seg sin egen ungdomstid, tyr hun oftere og oftere til den auraliserte fortellerstemmen. Dette når et slags klimaks i de to nest siste hovedkapitlene, som beskriver tiden etter at Maria og barna har flyttet inn hos Andreas etter Vemunds død, den siste sommeren med Aron, oppholdet deres på Sandane, avreisen hans, graviditeten og bortadopsjonen av barnet. Dessuten er morfarenes dødsleie, der han tilstår for henne å ha brutt kontakten mellom henne og Aron og adoptert bort barnet

deres, også autoralt fortalt. Det samme gjelder "bildene" fra vandringene hennes, som beskriver ganske vonde opplevelser, slik som voldtekt, abort og rusmisbruk.

Idun må holde ting på avstand for å klare å forholde seg til dem og fortelle dem. Bruk av 3.person virker mer upersonlig. Ved å innta den autoraliserte fortellerstemmen kan hun distansere seg mer fra stoffet og slippe å ta inn over seg de sterke minnene, innbille seg at "dette angår ikke meg, men en annen". Hun distanserer seg således mer og mer fra historien hun forteller og dermed fra sin egen fortid utover i romanen.

Det er dessuten interessant å merke seg at Iduns tilbøyelighet til å bruke 3.person om seg selv ved vonde minner er synlig allerede i "minneboken", når hun tenker tilbake på farens død noen år tidligere:

[J]eg hadde ingen tid å miste om jeg ikke skulle komme for sent til min fars sykeseng (eller dødsleie). [...] Men nei, det endte likevel med at hun tapte løpet og kom for sent. En dag hun ble forsinket på hjemveien, lå faren død da hun nådde frem [side 344].

Hun bruker den autoraliserte fortellerstemmen også når hun forteller om morfarenens fortid. Dette kan nok ikke forklares med at hun distanserer seg fra ubehagelige minner, i og med at Idun forteller om noe hun ikke har opplevd selv. Men ved å skjule seg bak den autoraliserte, allvitende fortellerstemmen, og ved hjelp av fri indirekte diskurs, kan hun gi leserne et innblikk i morfarenens indre og tegne et mye mer inngående og levende bilde av ham enn hun kunne gjort hvis hun selv i egenskap av barnebarn og personal forteller skulle vært tydeligere til stede i teksten. Trolig er det et ønske om å få et utfyllende bilde av morfaren som ligger bak når Idun i fortellinga om sitt eget liv går helt tilbake til morfarenens ungdom. Men enda viktigere enn å levendegjøre ham for eventuelle lesere er det nok å levendegjøre ham for seg selv. Han spiller en svært sentral rolle og står bak noen av de aller mest avgjørende begivenhetene i livet hennes (tapet av Aron og barnet). Ved å gå tilbake i tid og danne seg et levende bilde av ham og hvordan han var som ung, kan hun kanskje forstå hvorfor han handlet som han gjorde mot henne. I kapittel 4 skal vi se hvordan handlingene hans som gammel kan spores tilbake til egenskaper han hadde allerede som ung.

De to viktigste tilfellene av delegering av fortellerstemmen i *Skammen* er gjengivelsene av Iduns minnebok og farens dagbøker. Å framstille en hel eller deler av en roman i dagbokform er et grep som har vært ofte benyttet. Med det oppnår man først og fremst at leseren kommer nærmere innpå personen ved at man får et innblikk i hans eller hennes innerste og svært private tanker og følelser og får gjengitt dem med hans eller hennes egne ord. Det hele virker mer autentisk og troverdig, noe som forsterkes ved det faktum at det som

skrives i en dagbok som oftest ikke er ment for andres øyne. Alt dette er også tilfelle i *Skammen*. Men i tillegg til dette kan bruken av dagbøker i *Skammen* relateres til hovedfortelleren Iduns psykiske tilstand. I utgangspunktet er det ikke noe rart i at fortelleren Idun bruker gamle dagbøker i sin framstilling av fortida istedenfor å fortelle om det selv. Det er lettvent i og med at de allerede foreligger, og interessant å se hva en selv eller andre har tenkt og skrevet så langt tilbake i tid. Men som vi skal se, har Idun også andre og dypere grunner til å gjengi dagbøkene. Hvilken betydning har dette grepet i romanen? La oss først ta for oss minneboka.

Minneboka

Minneboka tar for seg Idun og Arons tid som kjærester før han reiser til Israel, og er stort sett skrevet mellom 1. januar og 7. august 1954. Gjennom denne får vi et inntrykk av Idun slik hun var som ung, før hun ble fratatt Aron og barnet. Dessuten får leseren inderligheten og dybden i forelskelsen og kjærlighetsforholdet mellom dem presentert på en mer levende måte når den som forteller om det, står midt oppi det selv (og ikke vet at det vil ende ulykkelig) enn om det fortelles mange år seinere når alt er tapt. Da får leseren en bedre forståelse av forholdets betydning for Idun, og det gjør mye større inntrykk når vi så får vite hvordan det hele endte. Når fortelleren i nedskrivningsøyeblikket ikke selv vet hvordan det ender, opplever leserne begivenhetene "samtidig" med fortelleren, og lever seg kanskje mer inn i det som skjer. Bruken av minneboka kan dermed oppfattes som et forsøk på å framstille fortida som den ble oppfattet da, "as it was", som Freeman sier. I forbindelse med Frasers selvbiografi skriver han at "her decision is to tell her story in such a way that she is able to capture what was, at the time of experience [...] her attempt here is to try to re-present her life as it was lived at the time, in all of its uncertainty and indeterminacy" (Freeman 1993:151). Virkningen av å bruke dagbokform i romanen blir da mindre distanse mellom fortelleren og det fortalte, både ved at begivenhetene blir fortalt kort etter at de har funnet sted (mindre distanse i tid), og ved at de blir fortalt av den samme som opplever dem, og mindre distanse mellom fortellinga og leseren. Men Idun har også en helt motsatt grunn for at hun velger å gjengi minneboka istedenfor å skrive og fortelle om begivenhetene selv, nemlig å skape, eller kanskje heller opprettholde, distanse til minnene hun forteller om. Vi har nettopp sett hvordan Idun tyr til en mer og mer autorialisert fortellerstemme etter hvert som minnene hun forteller om blir vondere. Men når hun nærmer seg minnene om forholdet til Aron, blir det for tøft å fortelle det selv med den autorialiserte fortellerstemmen. Selv om

tiden med Aron ser ut til å ha vært den lykkeligste perioden i livet hennes, er den nok vond å tenke tilbake på når man ser den i lys av hvordan forholdet deres endte. Det er lett å tenke seg at det ville være smertefullt for henne å skulle skrive ned disse minnene nå, noe som krever en aktiv innsats der hun virkelig må gå inn i stoffet og konfronteres med dem. Løsningen blir å gripe til minneboka, slik at hun bare kan "passivt" gjengi noe som allerede er skrevet. På den måten blir det lettere å distansere seg fra det.

Men det som kanskje er den viktigste årsaken til at Idun bruker minneboka for å fortelle om forholdet til Aron, er at disse minnene er så smertefulle at hun kan ha fortrenget dem. Minneboka er således den eneste kontakten hun har med denne delen av livet sitt og et håndfast vitnesbyrd om hva som faktisk har hendt. Tanker og minner er flyktige og forsvinner for henne, det som er skrevet ned er lettere å forholde seg til. Hun må ha ting skrevet ned for å klare å holde fast ved dem. Dette bringer oss over på hvorfor hun kaller dagboka si for *minnebok* og ikke dagbok. Det er rett og slett der hun oppbevarer og holder fast ved minnene sine. Her skriver hun ned ting som er viktige for henne, "For sikkerhets skyld, når det er noe jeg nødig vil miste av syne. Jeg er alltid redd for at det skrevne ord skal forsvinne, det er det eneste jeg har, og uten det er det som om *selve livet* smuldrer og blir borte" (side 286, min utheving). Minneboka var opprinnelig en konfirmasjonsgave fra grandtantene hennes og var ment å skulle være en "minnebok for livet" (side 320). Og det blir den, bokstavelig talt, det er den som holder fast ved selve livet for henne. I minneboka har hun dessuten skrevet av de tre dagbøkene hun har etter faren sin.

Farens dagbøker

Også gjennom gjengivelsen av farens dagbøker oppnås det samme som vi så ovenfor: mindre avstand mellom den som forteller og det fortalte og mellom personen og leseren. Faren slipper til med sin egen stemme, og slik får leserne et innblikk i ham som person og blir dermed bedre kjent med ham. Det fortalte får et mer autentisk preg ved at den som forteller er den samme som har opplevd begivenhetene det fortelles om og ved at de fortelles kort etter at de har funnet sted.

Sett fra Iduns ståsted gir gjengivelsen av dagbøkene fra 1917 og 1934 henne et innblikk i deler av farens liv før hun selv ble født, noe som gir henne muligheten til å forstå både hvem han var og forholdet mellom foreldrene hennes. Det samme gjelder for dagboka fra 1944, men den fyller samtidig en annen funksjon. Fordi den tar for seg begivenheter fra Iduns egen barndom, gir den anledning til å presentere de samme begivenhetene med to

forskjellige personers perspektiv. Det gjelder for eksempel forklaringa på at faren i rettssaken blant annet ble tiltalt for å ha angitt jødene som Andreas Sand holdt skjult på loftet under krigen (Rut og Aron). Anklagens punkt tre gikk ut på at "[h]an skulle skriftlig til byens politimester ha angitt en jødisk kvinne og hennes lille sønn som holdt seg skjult et sted i byen" (side 160). Dette henger sammen med noe han selv nevner i dagboka si søndag 19. november 1944:

I går morges ble jeg kalt ut i sognebud til politimesteren, som hadde fått slag og lå på sitt siste. [...] Han har vært medlem av Nasjonal Samling siden begynnelsen av krigen, men skal en gang i høst ha prøvd å melde seg ut. [...]
Da jeg hadde sittet hos ham en times tid, virket det en stund som han ble klarere, men litt etter sa han noe til meg som var helt borti natten. Han nevnte et brev jeg skulle ha skrevet til ham og sa at han hadde lagt det vekk uten å foreta seg noe.
Jeg har aldri skrevet noe brev til ham og prøvde å forklare ham det [...]. [D]a det neste gang lysnet litt for ham, ga jeg ham sakramentet. Han takket meg med svak stemme og sa igjen noen ord om brevet, som han hadde låst ned i en skuff uten å vise det til sine underordnede. Jøder var også mennesker, hvisket han, og det gjorde meg ikke stort klokere. Jeg kom til det resultat at han ikke var ved bevissthet og kanskje forvekslet meg med en annen. [...]
Det er fortsatt en gåte hva han ville si meg, og det blir neppe noengang oppklart hva det var for et brev han snakket om [side 210–211].

Men svaret på gåten har Idun. Hun forteller om den dagen i november 1944 da foreldrene er bortreist og onkel Balder kommer på besøk. Han tar henne med seg inn på prestekontoret til faren, og lokket med sukkertøy og utsatt for et stort press, forsnakker Idun seg og avslører at det bor noen jøder på loftet hos bestefaren. Balder nasker med seg et ark av prestekontorets brevpapir og stempler det med prestens eget stempel før han går (side 232–235). Det er altså han som har skrevet brevet i Vemunds navn.

Her ser vi hvordan Vemunds dagbok og Iduns beretning utfyller hverandre. Hver av dem kjenner bare halve sannheten, men sammenholder man opplysningene fra dem begge, skjønner man hva som har skjedd. Vemund fikk nok aldri svaret på denne gåten, men Idun får i hvert fall vite hvorfor angiveriet ikke fikk noen konsekvenser for jødene. (Derimot må hun fortsatt plages med tanken om at faren ble anklaget for å stå bak, noe hun har sterk skyldfølelse for.) På denne måten medvirker farens dagbøker til at Idun får sammenheng i livet sitt. Farens dagbøker hjelper dessuten Idun til å forstå hva hans landssvik besto i og om landssvikdommen hans var rettferdig og som fortjent.

På samme måte som vi får enkelte begivenheter beskrevet med et annet perspektiv gjennom gjengivelsen av dagboka fra 1944, får vi også beskrevet Idun selv som barn sett gjennom farens øyne. I og med at Idun har så dårlig kontakt med sine egne minner, kan

kanskje det at hun får seg selv beskrevet utenfra gi henne en slags bekreftelse på at det hun selv husker er sant.

Mark Freeman understreker det faktum at "[a]s a general rule, [...] our histories begin not in memory, but in the stories told to us by others. Indeed, these *become* our pasts" (1993:53). Så selv om det i utgangspunktet er *farens* historie som framstilles i dagbøkene hans, er det også en del av Iduns historie, selv om hun ikke husker den selv.

En siste ting som er verdt å merke seg når det gjelder fortelleren i *Skammen*, er at selv om Idun slipper andre fortellere til gjennom deres dagboksnotater og liknende, er det hun som rår over hva som skal fortelles, vi kan ikke vite om hun har utelatt noe fra de andre fortellernes beretning eller om de er korrekt gjengitt. Dette antyder hun faktisk selv, først i en samtale med avdelingssøster om det hun har skrevet:

- Det meste er skrevet loddrett av fra en av min fars dagbøker.
- Din fars dagbøker, sier hun [...]. Dem har jeg ikke sett noe til, enda jeg har finkjemmet alle sakene dine.
- Har jeg ikke fortalt deg om da jeg reddet fars dagbøker fra søppelvognen? [...] Jeg har sørget for å gjemme dem godt unna, så ingen her på stedet får fingrene i dem.
- Er du nå så sikker på det, spør hun og ser skeptisk på meg. – Er det ikke heller så at du har lest dem en gang for lenge siden og har dem i minnet mens du skriver?
- Tro hva du vil, svarer jeg og merker at det er noe jeg ikke vil nærmere inn på. – Det er av de ting som sikkert aldri blir oppklart. Jeg kan bare si deg at da jeg brukte dagboken fra 1934, hadde jeg den ikke bare i minnet. Jeg hørte fars stemme stige opp fra de gamle bladene, jeg så hvert eneste skriftegn for meg, og da jeg gjorde ferdig kapitlet om hans første tid i byen vår, var det akkurat som jeg satt og skrev etter diktat [side 85–86].

Hun snakker seinere om "de notatene som her er gjengitt, *og flere til*" (side 97, min utheving). Hun går til og med så langt som til å trekke i tvil om farens dagbøker i det hele tatt har eksistert:

Om denne dagboken [fra 1917] virkelig finnes og er tilgjengelig, får stå hen i det uvisse, siden avdelingssøster ikke har sett noe til den og er sterkt i tvil om dens eksistens. Til beroligelse for andre tvilere kan jeg opplyse at boken er rødbrun av farve [side 97].

Historien om de tre dagbøkene er lett å utrede og blir først usikker ved den bruk som er gjort av dem i denne beretningen [side 293].

Hensikten min med å gjøre oppmerksom på dette, er ikke å ødelegge Iduns troverdighet som forteller, men å understreke den autoritet Idun har som (hoved-)forteller av romanen. Jeg vil ikke si at hun avslører seg som en upålitelig forteller, men man bør ha klart for seg at det er Idun som forteller alt. All informasjon som blir gitt, er silt gjennom Iduns øyne eller la meg kalle det bevissthet, rent bortsett fra ting som kan leses mellom linjene. Det hender for eksempel at vi forstår ting om Idun eller hennes fortid før hun selv har forstått det eller

formulert det. Dette har imidlertid ingenting med upålitelighet, men med en implisert forfatter å gjøre.

3.3 Tidsrelasjonene i romanen

Rolf Gaasland definerer i sin bok *Fortellerens hemmeligheter* begrepet narratologi som 1) Læren om fortellehandlingen og 2) Læren om tidsrelasjoner mellom historie og diskurs¹¹ (Gaasland 1999:21). Etter at fortellehandlingen nå skulle være tilstrekkelig belyst, kan vi gå over på narratologiens andre hovedområde og ta for oss tidsrelasjonene i *Skammen*.

Fortellinga er anakron og skifter mellom raske glimt eller bruddstykker og lengre sammenhengende passasjer. Noen begivenheter nevnes bare så vidt, for å så å bli fortalt mer utførlig seinere, gjerne gradvis i flere omganger. Dette har med rekkefølge, frekvens og varighet å gjøre, som vi skal behandle i dette kapittelet. Jeg har valgt å først gjøre greie for variasjonene i rekkefølge. Deretter vil jeg behandle frekvens- og varighetsaspektene under ett og underveis sette dem i sammenheng med rekkefølgen og vekslingene i fortellerrollen, i og med at det som er mest interessant i denne sammenhengen, er hvordan alle disse variasjonene er brukt i kombinasjon med hverandre og ikke bare hvordan de fungerer hver for seg. Jeg vil også sette funnene i analysen i sammenheng med Iduns psykiske tilstand og særlig mangelen hennes på identitet og livskontinuitet.

3.3.1 Rekkefølge

For å gi et lite inntrykk av hvordan kapitlene i *Skammen* står i forhold til kronologien, vil jeg først gi en liten oversikt over alle kapitlene i boka og hvilket tidsrom de hovedsakelig tar for seg:

En spretten fyr (side 5–39)

1. På asylet, nåtid (høst 1993).
- 2 – 4. Morfarens ungdom, vår 1914.

Byen vår får en omstridt prest og Maria utfører sitt livs eneste dristige handling (side 40–82)

1. På asylet, nåtid (desember 1993). Moren død, Idun arver bøkene hennes.
2. Vemund Hov ansettes som prest, vår 1934.
3. Vemunds dagbok fra 1934.
4. Giftermålet mellom Vemund og Maria, høst 1934.

Den gale familien på nedre Hov (side 83–123)

¹¹ I stedet for Gaaslands begrep "diskurs" har jeg valgt å bruke "fortelling", i tråd med Aaslestad 1999.

1. På asylet, nåtid. Idun får diagnosen paranoia (desember 1993).
2. Presentasjon av familien på nedre Hov (fortid).
3. Vemunds dagbok fra 1917.
4. Vemunds sykeleie (ca.1950–51).

Landssvik (side 124–235)

1. På asylet, nåtid (vinter 1994), Idun forteller om de seks dagene på frifot i september 1993. Fortellinga om pavinnen (1976).
2. Marias førstefødte (1935). Rut og Aron (jødene), 1942.
3. Anklagen mot Vemund (høst 1945). Presentasjon av Balder.
4. Vemunds dagbok 1944.
5. Rettssaken mot Vemund (1946). Iduns "angiveri" (nov.1944).

De lange vandringene (side 236–285)

1. Idun tilbake på asylet, nåtid (sept.1994). Forteller om da hun stakk av fra forlaget i mai.
2. Bildene.

Minneboken (side 286–353)

1. Gjenforenes med Aron, nåtid på asylet (høst 1994).
- 2–5. Iduns ungdomstid i morfarens hus (1951–54).
6. Morfaren med Aron som liten (under krigen).
7. Iduns ungdom hos morfaren (1953).
8. Iduns minnebok fra 1954.

Hvor skal jeg gjøre av meg? (side 354–392)

- 1–14. Iduns ungdom hos morfaren fram til hun blir sendt til Danmark (høst 1954).
15. Morfarens skriftemål, sykeleie og død, 1960.

Skal – skal ikke skal ikke – – (side 393–423)

- 1–10. Nåtid på asylet fram til hun blir utskrevet (høst/vinter 1994–95).

Vi ser at *Skammen* er lite kronologisk bygd opp, og jeg vil undersøke på hvilken måte det er brudd på kronologien. I og med at "nesten enhver fortellende tekst av en viss størrelse vil inneholde anakronier" (Aaslestad 1999:34, note), finner jeg det ikke interessant eller hensiktsmessig å gjøre greie for ethvert lite sprang i tid i romanen, men konsentrerer meg om de tilfellene som er relevante for denne oppgavens prosjekt.

Skammen har innskutt (eller interkalert) narrasjon, det vil si at det fortelles om selve fortellehandlingen vekselvis med de begivenhetene det fortelles om. "Fortellehandlingen [er] plassert mellom hendelsene i historien" (Aaslestad 1999:116). Denne stadige vekslingen mellom nåtidsplanet og fortidsplanet er hele Iduns skriveprosess og dermed hele romanen bygd opp rundt, og i og med at avstanden i tid mellom de to tidsplanene er såpass lang, gjerne 30 år eller mer, blir sprangene mellom nåtidsplanet og fortidsplanet i romanen temmelig lange.

Oversikten viser at alle de seks første hovedkapitlene åpner med nåtidsplanet der Idun forteller om sin skriveprosess, og så fortsetter med et tilbakeblikk slik at resten av

hovedkapittelet stort sett er viet fortidsplanet. Det sjuende kapittelet fortsetter på fortidsplanet der det forrige slapp, mens det åttende foregår i sin helhet på nåtidsplanet, der Idun fullfører skriveprosessen og blir utskrevet i dobbel forstand. Bruddene på kronologien som følger av vekslingen mellom fortids- og nåtidsplanet skjer altså med en viss regelmessighet.

Alle fortellingene fra fortidsnivået blir analepser i forhold til nåtidsnivået, slik at man kan se hele fortidsnivået samlet som en eneste stor analepse. Nåtidsnivået blir således "førstenivå-fortellinga" som fortidsnivået ("annetnivå-fortellinga") har sitt utspring fra (Aaslestad 1999:39). Det er her snakk om eksterne analepser, men de er så lange at "dei aspirerer til å bli egne hovudforteljingar" (Lothe 1996:67).

Denne oversikten over kapitlene viser også at hvert av de to tidsplanene isolert sett er fortalt relativt kronologisk, i hvert fall når vi begrenser oss til kapitlenes *hoved*handling. Nåtidsplanet strekker seg fra høsten 1993 i begynnelsen av boka når Idun begynner å skrive, til januar 1995 ved romanens slutt. Som følge av bruken av innskutt narrasjon, kommer de sekvensene som omhandler selve narrasjonen, det vil si der Idun forteller om sin egen fortellehandling, i tilnærmet kronologisk rekkefølge. De to viktigste tilfellene av anakroni på nåtidsplanet er Iduns beretning om de to gangene hun har stukket av fra asyllet i forbindelse med besøk på forlaget. Den første gangen foregår rett *før* hun starter å skrive, men blir ikke ført i pennen av Idun før omtrent et halvt år etterpå. Den andre flukten, som foregikk i mai 1994, skriver Idun om først i september samme år, på grunn av at hun har vært på streifing i mellomtiden og ikke vært mentalt i stand til å skrive.

Innenfor fortidsplanet ser vi at rekkefølgen på kapitlene stemmer relativt godt overens med rekkefølgen i historien. De fire første hovedkapitlene tar for seg Iduns opphav, mens de tre neste kapitlene handler om Iduns egen fortid. Først kommer kapitlene om morfarens ungdom, etterfulgt av perioden da Vemund og Maria møtes og gifter seg. Så går vi litt tilbake i tid og følger Vemunds ungdom, før fortellinga fortsetter der den slapp med Iduns barndom, ungdom og tidlige voksenliv. Til slutt, i det siste kapittelet, ender romanen opp på nåtidsplanet med Iduns siste tid som tvangsinnlagt. Det eneste omfattende bruddet her er altså at Vemunds dagbok fra 1917 gjengis etter begivenhetene og dagboka fra 1934.

Men beveger vi oss fra kapitelnivået og ned på romanens "mikronivå" og undersøker i hvilken rekkefølge hver enkelt begivenhet står innenfor hvert kapittel, blir situasjonen straks en annen. I løpet av ett og samme kapittel kan Iduns beretning spenne over en rekke

begivenheter spredd over et stort antall år. Det beste eksempelet er side 13–14, der Idun, mens hun sitter på asylet og forteller om sin nåværende tilstand, foretar en analepse der hun nevner en rekke løsrevne begivenheter fra hele livet sitt delvis i ukronologisk rekkefølge, før hun vender tilbake igjen til livet på asylet. (Deler av dette er gjengitt ovenfor i avsnittet "Når fortida fortregnes".) Dette utdraget kan nesten ses på som et handlingsreferat av romanens fortidsplan, de fleste begivenhetene som nevnes her, kommer hun tilbake til i løpet av romanen, og dette utdraget foregriper således hva som vil bli fortalt seinere i romanen og kan følgelig også ses som en prolepse. Samtidig kan utdraget betraktes som en illustrasjon av Iduns psyke i nedskrivningsøyeblikket, og særlig mangelen på livskontinuitet, idet det viser hennes fragmenterte oppfatning av livshistorien sin; som en serie løsrevne glimt eller bruddstykker.

Et annet eksempel på anakroni har vi i "Syvende bilde". Her sitter Idun, "utlevd og forkommen", som hun selv uttrykker det på side 236, ved en kanal i Amsterdam, mens erindringer strømmer hulter til bulter gjennom hodet hennes. Først noen vage minner fra Berlin noen uker før, deretter noen glimt der hun forveksler fantasi og scener fra romanene sine med virkeligheten. Så er hun som trettenåring på tur med sin syke far i Ullevålsveien, før hun i en fantasi ser ham løpe vekk fra henne, hun ser begravelsen hans og hvordan han iført likskjorte syngende løper over kirkegården og forsvinner under en gravstein. Hun ser seg selv der hun skriver "Emigravit" på gravsteinen hans, før hun "årmillioner senere da alt er tapt" er tilbake ved kanalen i Amsterdam hvor hun "stirrer ned i glemselsbrønnen, der hennes speilbilde blir mer og mer utvisket. Så styrter hun ned gjennom sine mange livsaldre og går til bunns" (side 284–285). Det hele er svært surrealistisk og drømmeaktig framstilt. I motsetning til det foregående eksempelet fungerer ikke gjengivelsen av denne usammenhengende tankestrømmen som en illustrasjon av Iduns psyke i nedskrivningsøyeblikket, men heller hvordan hennes bevissthet var på det tidspunktet det fortelles om, nemlig "et mørkt hull av glemsel, med noen korte lysglimt som nå og da falt inn over hennes brutte livshistorie" (side 280).

I skjønnlitteratur er det analepsene som er den vanligste formen for anakroni (Gaasland 1999:37), men i *Skammen* forekommer det som vi så ovenfor også noen prolepser. Det skjer for det meste innenfor fortidsplanet, som Idun skuer tilbake på, vel vitende om hva som skulle komme til å skje på et seinere tidspunkt i historien. I og med at fortidsplanet er en analepse i forhold til nåtidsplanet, vil disse tekstelementene fungere som både prolepse og

analepse på samme tid, slik som vi så var tilfelle med sitatene på side 30–31. Dette skriver Aaslestad om:

Det er vanlig å regne førstepersonsfortellinger som særlig egnet til antesipasjon. En forteller forteller om fortidige begivenheter som har ført ham frem til nedskrivningsøyeblikket. Fortelleren kan fortelle om begivenhetene i en lang analepse, med amplitude opp til nedskrivningsøyeblikket. I denne lange analepsen vil det så kunne være allusjoner – i form av interne prolepses – frem mot nedskrivningsøyeblikket [...] Vi merker oss her at anakronien er *en prolepse fra en analepse* – det høres innviklet ut, men er hyppig forekommende [Aaslestad 1999:50].

Disse elementene fra fortidsplanet vil altså være analepser sett i forhold til nåtidsplanet, men ser man på fortidsplanet isolert, blir de prolepses.

Noen av disse prolepsene bør vel heller kalles frampek, hvis man skal følge Gaaslands kriterium for å skille mellom de to betegnelsene, nemlig at "prolepsen er en mer eksplisitt form for foregripelse [enn frampeket]". Han sier samtidig at for mange prolepses vil kunne ødelegge mye av spenninga i en roman, men min oppfatning er at i *Skammen* er prolepsene med på å *skape* spenning ved at de bare antyder hva som vil skje. I følge Gaasland er analepsens tre funksjoner "enten å *komplettere* (ved å supplere informasjon som mangler) eller å *repetere* (ved å gjenta informasjon som allerede er gitt), men kan også i enkelte tilfeller være å *mystifisere* (ved å hentyde til fortidige episoder)" (1999:37). I *Skammen* vil jeg heller si at *prolepsene* først *mystifiserer* ved å antyde hva som har skjedd, for så å *komplettere* gjennom å *repetere* hendelsen. Vi skal se nærmere på repetisjon i det neste avsnittet.

3.3.2 Frekvens og varighet

I *Skammen* er det en del eksempler på at samme episode fortelles flere ganger. Som regel nevnes den bare kort den første gangen, og blir først seinere i romanen fortalt utfyllende. Repetisjonene kan altså knyttes til variasjoner i tidsutstrekning. Vi skal også se at disse variasjonene også opptrer i kombinasjon med anakroni og variasjoner av forteller og perspektiv. Når det gjelder frekvensaspektet, kommer jeg til å konsentrere meg om de tilfellene der en og samme episode fortelles flere ganger, det vil si den repetitive frekvensen (jf. Gaasland 1999:41), i og med at det er den jeg ser som mest relevant i forhold til Iduns psyke. I diskusjonen av varighetsaspektet ser jeg det ikke som interessant å undersøke hvordan den fortalte tiden i en episode forholder seg til historietiden. Hovedpoenget mitt er heller å vise at når en episode fortelles flere ganger, vil det være variasjoner i den fortalte tiden fra den ene framstillingen av episoden til den andre.

Et godt eksempel på en episode som fortelles flere ganger, er et av farens raserianfall. Det omtales først av Idun selv, etter at hun blir minnet på det ved synet av noen prekensamlinger av Hallesby og Wisløff når hun arver morens boksamling (*Skammen* side 45, gjengitt ovenfor i avsnittet 2.3.2 om faren). Dette erindringsbildet blir en ekstern analepse fra nåtidsplanet til Iduns barndom på fortidsplanet.

Den samme episoden dukker så opp i farens aller siste dagboksoppteignelse fra nyttårsaften 1944, i en lengre utlegning der han også gjør rede for foranledningen til raserianfallet.

Det kom over meg som et lynnedslag [...] Vidar og Urd løp og gjemte seg, Maria sto og hulket med hodet mot veggen, og først da jeg hadde falt litt til ro, fikk jeg øye på Idun, som sto borte ved juletreet og stirret på meg med vilt oppspilte øyne.

Jeg hadde samlet opp lenge [...] Først slengte jeg pelsen i gulvet og ga meg til å trampe på den [...].

Siden fór jeg rundt i rommet som en galning og rev ting ned, tråkket rundt i familiebilder og knust servise, mens jeg skrek "fillegreier" den ene gangen etter den andre. Borte på sofabordet lå to andaktsbøker av Hallesby og Wisløff [...]. Dem feide jeg ned fra bordplaten og sparket dem fra den ene enden av rommet til den andre, til de lå borte i en krok med vrenge blad. Og hele tiden ropte og skrek jeg det eneste ordet jeg vet av når alt går over styr for meg: Fillegreier, fillegreier, fillegreier! [Side 221 og 223.]

Når det gjelder varighetsaspektet, er farens beretning om raserianfallet lengre (på over tre sider) og mer utførlig enn Iduns korte erindringsbilde (som bare er på en halv side), og han gjør også greie for bakgrunnen for raserianfallet. Disse to framstillingene av den samme episoden forholder seg altså ulikt til den underliggende historien med hensyn til varighet. Her er altså et avvik i frekvens i forhold til den underliggende historien kombinert med både variasjon i tidsutstrekning og av forteller og perspektiv. Gjentakelsen av episoden i farens dagbok gir oss en nærmere beskrivelse av hendelsen, der de involverte personene er navngitt og episoden plasseres i tid og rom og i sin rette sammenheng for øvrig.

Vi har allerede sett hvordan Iduns framstilling av denne hendelsen tyder på at den har vært fortrent. Gjennom farens reaksjon etterpå slik den framkommer i dagboka hans, får vi ytterligere understreket alvoret i hendelsen:

[...] her sitter jeg nå og vet ikke hva det skal bli til med meg. Det skrevne ord gir jo ingen løsning, det vet jeg snart alt om. [...] Det kan heller ikke nytte at jeg går inn i stuen og ber om forlatelse. Visse begivenheter er så fellende at de taler for seg selv og får alle utlegninger til å forstumme. Jeg kan bare konstatere at året 1944 gikk ut på en voldsom og nedverdiggende måte, og at det ikke lenger er noe håp for meg [side 223–224].

Det sier også sitt at Vemund aldri mer skrev dagbok etter dette.

Jeg vil også trekke fram en episode som fortelles flere ganger og til å begynne med bare fragmentarisk og glimtvis, og først ved siste gangs fortelling så utfyllende at vi kan

danne oss et bilde av hva som har skjedd. Også her er avvik i frekvensen kombinert med kronologiavvik og variasjon i varighet og forteller. Det dreier seg om episoden der Idun blir funnet i Amsterdam etter nesten tre måneder på loffen, som blir fortalt hele tre ganger. Den første gangen nevnes den ganske kort av Idun selv på asyltet noen uker etterpå, i en intern analepse (tilbake til et tidligere punkt i historien, men innenfor nåtidsplanet) og med Iduns personale fortellerstemme:

[T]il sist ble [jeg] funnet dypt inne i Amsterdams konsentriske sirkler [...] Jeg satt og døset ved en kanal i det aller innerste inferno, så utlevd og forkommen at det var en lettelse å bli samlet opp, avkledd mine lånte fjær og tatt i forvaring [side 236].

Deretter fortelles den samme episoden to ganger i "bildene", her fra "Tredje bilde: Tripp", i et glimt i forbindelse med et "hasjekspesiment" Idun deltok i da hun var ung:

Men i hennes indre bredde tomheten seg, og hun nådde knapt å tenke en tanke før den var vekk og lot henne tilbake i en uforklarlig redsel.
– Så, så, så, rolig, rolig, hørte hun noen si, likesom langt borte fra og på et språk hun bare halvt forsto. Idet samme var det som hun ble tatt av en stormvind og ført inn i et uendelig kretsløp, det var som hun fløy gjennom tidene og ble slynget verden rundt mange ganger. Da hun åpnet øynene, befant hun seg ikke lenger i en leilighet i det indre København, hun var ikke 29 år og nattsøster på Bispebjerg hospital. Hun var nesten nøyaktig dobbelt så gammel og satt sammenkrøpet ved en husvegg i Amsterdam, robbet, halvnaken, hukommelsesløs, rystende over hele kroppen etter en overdose ecstasy.
– Så, så, så, rolig, rolig, gjentok stemmen, men denne gangen var det ikke den fremmedartede stemmen til en hollandsk sosialarbeider, men den distinkte og fortrolige stemmen til en ung, dansk lege som hadde gjennomført et litt tvilsomt psykofysisk eksperiment [side 260].

Her ser vi igjen et eksempel på hvordan et tekstelement kan være både en analepse og en prolepse på en gang. Sett i forhold til nåtidsplanet blir det en analepse tilbake til Idun som 29-åring, men i forhold til beskrivelsen av "eksperimentet" på fortidsplanet blir det en prolepse der det "svitsjes" ca. tretti år fram i tid og inn i Amsterdam-scenen på nåtidsplanet og så tilbake til "eksperimentet" igjen. Idun assosierer fra den ene episoden til den andre, med utgangspunkt i utsagnet "Så, så, så, rolig, rolig", som tydeligvis har blitt sagt i begge tilfellene. Denne assosiasjonen kan ikke ha funnet sted under hasjekspesimentet, jeg kan ihvertfall ikke se noe i teksten som tilsier at Idun skulle ha synske evner. Muligens skjer denne assosiasjonen heller mens hun forteller, noe som illustrerer hvordan hun sliter med å holde fast ved kronologien i livet sitt og hvordan minner strømmer på i vilkårlig rekkefølge. Dette forklarer Idun selv også:

[...] jeg har vært på vandring så mange ganger at det ene forløpet skinner gjennom det andre og får karakter av gjentagelse. Jeg er ikke alltid i stand til å skille dem ut fra hverandre og slå fast at det skjedde der og det da. Som i et speilkabinett ser jeg den ene flyktende skikkelsen bak den andre i en uendelig rekkefølge som ikke lar seg utskille eller tidfeste (side 249).

Denne mangelen på kronologi er nok et uttrykk for Iduns mangel på livskontinuitet.

Når det gjelder varighetsaspektet, ser vi at episoden fortsatt bare er svært kort fortalt i et glimt. I tillegg har Idun her nok en gang tatt i bruk den autoraliserte fortellerstemmen for å distansere seg fra episoden.

Endelig utdypes episoden i "Syvende bilde: Siste krets", der vi får beskrevet over sju boksider hele situasjonen og Iduns tilstand både fysisk og mentalt, og dessuten hvordan hun har havnet der:

Det er midt i august 1994, et stykke ut på kvelden, like før gatelyktene tennes og møter sitt gjenskinn i vannet.
Idun sitter sammenkrøpet ved en husvegg i Amsterdam, nærmere bestemt i gamlebyen, ved en kanal som lukker henne inne i forvillelsens siste krets. [...] Det siste hun svakt kan huske, er herberget i Berlin, som hun forlot for ti eller tolv eller fjorten dager siden. [...] [side 277ff].

Her er episoden fortalt med lengre tidsutstrekning enn tidligere, og vi får også en mer inngående beskrivelse av hva som foregår inne i hodet på Idun, der hun sitter i ecstasyrus (gjengitt ovenfor i avsnittet om rekkefølge). Men når hun endelig makter å fortelle den i sin helhet, viser hennes vegring mot å fortelle seg ved at hun igjen har inntatt den autoraliserte fortellerstemmen som gir henne muligheten til å innta en mer distansert holdning til det hun forteller om.

Alle disse tre framstillingene av Amsterdam-episoden har som vi ser samme perspektiv, nemlig Iduns, men det er bare den første som er fortalt med den personale fortellerstemmen hennes, og da er den bare kort nevnt. De to andre er begge fortalt med den distanserende autoraliserte fortellerstemmen. Først ved tredje gangs fortelling får vi en utfyllende beretning om hva som faktisk har skjedd, og det er ganske sterk lesning. Denne episoden viser oss Iduns tilstand på det aller dårligste i romanen. Hun er fullstendig nedkjørt psykisk av de siste dages inntak av ecstasy, og uttrykk som at hun er lukket inne "i forvillelsens siste krets" (side 277), "alt er tapt" (side 284) og "Så styrter hun ned gjennom sine mange livsaldre og går til bunns" (side 285) taler sitt tydelige språk. Dette er en episode som det kan være smertefullt å minnes og fortelle om og som Idun vegrer seg mot, derfor blir den skjøvet ut av bevisstheten så snart den melder seg, og opptrer da bare som glimt og fragmenter.

Et tydelig eksempel på avvik i frekvens og varighet er framstillinga av aborten hennes i Roma vinteren 1975/76, rett før hun treffer pavinnen og bryter sammen. Den nevnes to ganger i romanen, først bare i forbifarten: "Jeg hadde hatt en sen abort i femte måned [...]. Utallige små og store ulykker hadde sammensverget seg mot meg, jeg småblødde ennå etter

aborten og slet med en dyp hoste" (side 135). Neste gang fortelles den i "bildene", og her får vi nesten to sider med hele historien om hvordan hun ble voldtatt av en bilist hun haiker med og ble gravid. Hun vil ta abort, men ombestemmer seg fordi hun "har alltid ønsket seg et barn siden den gangen for over tyve år siden da de tok hennes nyfødte barn fra henne", men spontanaborterer etter å ha løftet for tungt (side 268–269). Igjen ser vi hvordan en hendelse ved første gangs fortelling fortelles i førsteperson, men svært kort og overflatisk, mens Idun ved annen gangs fortelling bruker den distanserte auraliserte fortellerstemmen. Dette er altså nok et eksempel på at variasjon i frekvens og varighet virker sammen med avvik i kronologi og fortellerstemme.

Vi så i den narratologiske analysen hvordan Iduns psyke gjenspeiles i fortelleteknikken hennes ved at hun bruker en mer og mer auralisert fortellerstemme etter som minnene hun forteller om blir vondere, og en tilnærmet aural fortellerstemme ved de mest smertefulle minnene, dvs. kjærlighetsforholdet til Aron, graviditeten og hva som skjedde med barnet. Også variasjonene innenfor tidsrelasjonene er på det aller sterkeste når hun forteller om disse minnene. Historien fortelles i flere omganger, til å begynne med dryppvis gjennom små hentydninger, både i form av analepser og prolepser, seinere mer utfyllende. Dette er gjort på en særlig virkningsfull måte, og jeg vil i det følgende vise hvordan.

Historien om Aron og barnet

Alt som har med Aron og barnet å gjøre er noe av det mest betydningsfulle og avgjørende i Iduns liv. Likevel får det forbausende lite oppmerksomhet i bokas første halvdel. Aron nevnes så vidt i forbindelse med Iduns barndom, men framstår mer som en biperson uten særlig betydning. Likeledes er det snakk om et barn, men det sies ikke noe om hvem som er faren eller hva som skjedde med det, men man forstår at det er borte. Den første hentydningen til at det er en sammenheng mellom Aron og barnet hennes får vi i "Første bilde" i kapittelet "De lange vandringene" på side 250:

Det er ikke alle og enhver som vekker hennes oppmerksomhet [...]. Hvis det er andre gangen hun er her, ser hun etter et barn som kan være i åtteårsalderen og svarer til et uklart forbilde hun har i tankene. Det kan være en gutt med svart hår og mørke, strålende øyne, en sen etterkommer av den vesle jødegutten Aron som hun engang overrasket på loftet hjemme hos bestefaren. Men det kan like godt være en liten jente med lyst hår og rare øyne, en som likner på henne selv som hun var den søndagen for lenge siden da hun listet seg opp på loftet. Men det barnet hun ser etter er ingen tro kopi, og alle slags kombinasjoner er mulige: [...]

Så, tilbake på nåtidsplanet, forteller Idun om livet på asylet og at hun har fått et brev fra en person i Jerusalem som hun ikke har sett siden 1954, en spesialist i psykiatri. Han har også

kommet på besøk, "skaffet seg innsyn i journalen [til Idun], sammenkalt leger og pleiere til et møte og opptrådt med en myndighet som har rystet hele menasjeriet fra øverst til nederst" (side 289). Han ønsker til og med å ta Idun med seg når han reiser igjen. Hvem dette er, sies ikke, og leseren sitter igjen med en rekke ubesvarte spørsmål. Svaret på disse får vi i en lang analepse tilbake til Iduns ungdom, både i form av Iduns minnebok og gjennom den autoraliserte fortellerstemmen. Her får vi endelig vite at Idun og Aron ble kjærester da Idun var 17, og at Aron reiser til Jerusalem for å studere, mens Idun skal komme etter når hun er gammel nok. Men midt i denne analepsen foretas det så en prolepse: Etter å ha gjengitt dagboksopptegnelsene, den siste fra 7. august 1954, kommenterer Iduns autoraliserte fortellerstemme:

Her slutter Iduns dagboksopptegnelser, og de blir aldri siden tatt opp igjen, bortsett fra et par linjer skrevet den 8. juni 1955, samme dagen som hun kom hjem etter nesten seks måneders opphold i Danmark:
– Bestefar har narret meg, jeg tilgir ham aldri! Jeg tilgir heller ikke meg selv, etter det som har skjedd. Hvor skal jeg gjøre av meg? [Side 353.]

Så begynner neste kapittel, der den autoraliserte fortellerstemmen fortsetter der den slapp før prolepsen, med sommeren 1954. Denne prolepsen gir flere opplysninger om framtida, både at Idun aldri mer skrev dagbok, at hun har vært et halvt år i Danmark og at bestefaren har gjort noe mot henne. Dette skaper en rekke spørsmål hos leseren om hva som har skjedd, og øker spenningen. Men svarene kommer ikke med en gang, vi får i første omgang bare antydninger om hva som har hendt, nemlig at Idun har blitt gravid:

[Det] steg en kvalme opp i henne [...] Men hun kjente at det forsatte å velte seg i henne, som om uvelheten satt dypere og hadde en ennå ukjent årsak [side 365].

Høsten var *svanger* med nye sinnsopprivelser [side 371, min utheving].

Idun svelget og fikk ikke frem et ord. En stund sto hun og fuktet leppene og prøvde å få bukt med den kvalmen som satt i halsen på henne i denne tiden, mest om morgenen [side 373].

Det som skjer, er at Idun på nåtidsplanet forteller om noe som hendte på fortidsplanet (analepse), men innenfor denne analepsen er det noen prolepser til noe lenger fram i tid på fortidsplanet, der graviditeten blir endelig avslørt (på side 377–379).

På samme måte antydes det etter hvert hva som vil skje med barnet:

Idun vet minst av alle hva som venter henne der inne en gang når våren kommer. Hun seiler intetanende inn i sin egen skjebne [...] De dokumentene hun har satt navnet sitt på har hun nesten glemt, de ble lagt foran henne på bordet og skrevet under i en tilstand av sløvhets og selvpoppivelse. Bestefaren hadde forsikret henne at det bare var formaliteter [...] Hun vet ikke at om snaue seks måneder skal hun stå her igjen på det samme dekket, så uthulet som bare den kan være som har begått en utilgivelig feil og vet at alt håp er ute [side 385–386].

En ytterligere avdekking av hva som faktisk har skjedd, får vi i gjengivelsen av en samtale mellom Idun og bestefaren på hans dødsleie seks år seinere, først noen sider lenger bak i romanen. Da viser det seg at det er han som står bak bruddet mellom Idun og Aron, i tillegg til at han adopterte bort barnet hennes uten å si det til henne på forhånd. Årsaken var at han ønsket å gifte henne bort til Sakariassen, som kunne hjelpe ham selv ut av en økonomisk krise. Så hard var sannheten, så hard at Idun også her tyr til den autorale fortellerstemmen. Dette er faktisk det aller siste som blir fortalt på fortidsplanet, helt til slutt i det sjuende hovedkapittelet, før vi igjen er tilbake på nåtidsplanet, der Idun fortsetter der hun slapp og omsider sier direkte at brevskriveren er Aron, som endelig har sporet henne opp etter førti års atskillelse.

Iduns egen versjon av det som hendte med barnet, fortalt i førsteperson, får vi ikke før helt til slutt i romanen når hun forteller det til Aron. Dette vil bli nærmere belyst i oppgavens siste del, i avsnittet om endringen i Iduns fortelleteknikk.

Alt dette viser hvordan Iduns mangel på identitet og livskontinuitet gir seg utslag i fortelleteknikken hennes. Idun forteller det letteste først, vegrer seg for å fortelle om de vondeste minnene og utsetter narrasjonen av dem i det lengste. Minnene om Aron og barnet, graviditeten og bortadopsjonen av barnet fortelles i flere omganger. Informasjonen blir først gitt dryppvis, glimtvis og i løse bruddstykker i form av flere små frampek og med den autoraliserte fortellerstemmen eller delegert bort til fortellerstemmen til minneboka, mens hun utsetter den fullstendige avdekkinga av hva som har skjedd helt til slutt. Først ved siste gangs fortelling blir det utfyllende fortalt av Idun i førsteperson. Årsaken er både at hun vegrer seg for å minnes og fortelle, og at mye av dette materialet er fortrent.

Denne måten å framstille historien om Aron og barnet på har også innvirkning på leseren. Når informasjonen gis så gradvis som her, får leseren først et inntrykk av at noe har skjedd og etter hvert en gryende mistanke om hva det er. Til slutt blir det hele bekreftet gjennom en mer inngående forklaring, som kanskje viser seg å være enda mer trist og rystende enn leseren selv har forestilt seg. Slik involveres leseren i større grad i utviklinga av handlinga, med det resultat at hans eller hennes innlevelse i teksten og medfølelse med personen(e) øker.

Fortellinga om Aron og barnet er etter min oppfatning et av de beste eksemplene på hvordan variasjoner i forteller, rekkefølge, frekvens og varighet virker sammen i *Skammen*.

3.3.3 Tidsrelasjonene og den psykiske tilstanden

Idun sier et sted at "fortelleren ikke er noen slave av kalenderen og slett ikke kan love at hennes utredninger alltid vil være kronologiske" (side 82) og at "Sin vane tro, vil hun se stort på kronologien og gjengi begivenhetene i den bredde og rekkefølge de måtte melde seg" (side 161). Dette stemmer godt overens med funnene i analysen av tidsrelasjonene i *Skammen*, nemlig at fortellinga er anakron og at begivenhetene gjerne gjengis flere ganger, og da med varierende tidsutstrekning. Disse uregelmessighetene innenfor tidsrelasjonene henger altså sammen med hvordan begivenhetene "melder seg" i bevisstheten til Idun, de fortelles etter hvert som de faller henne inn. Hun sier at stoffet hun arbeider med (livshistorien hennes) "hele tiden flykter og glir ut av hendene på meg" og for en stor del består av "noen erindringsglimt som ikke lar seg innpasse i en kronologisk fremstilling" (side 12). Det fortrenkte materialet er ikke borte, det ligger i underbevisstheten hennes og dukker av og til opp glimtvis, men holdes unna av ubevisste forsvarsmekanismer slik at det for henne føles som om det "flykter og glir ut av hendene" på henne. Men det er ikke stoffet som flykter unna henne, det er hun selv som prøver å distansere seg fra minnene. Dette kan altså være noe av årsaken til anakronien i Iduns fortelling. Begivenhetene fortelles etter hvert som hun blir minnet om dem, uavhengig av kronologien. Her vil forsvarsmekanismene spille sterkere inn jo mer ubehagelige minner det dreier seg om, slik at narrasjonen av disse minnene blir utsatt til slutt, slik som i Iduns fortelling.

Når det gjelder kapitlene som tar for seg fortidsplanet, er likevel kronologien noenlunde overholdt, ved at morfarens ungdom fortelles først, dernest foreldrenes og til sist Iduns egen historie. Hvis Iduns tilstand virkelig er som jeg som jeg har påstått, nemlig at fortiden er fortrenkt og at hun følgelig forteller begivenhetene i en mer "vilkårlig" rekkefølge etter hvert som de dukker opp i hennes indre, motsies ikke det når kronologien er overholdt her? Nei, jeg mener dette heller styrker enn svekker påstanden. Det er naturlig at begivenheter en selv ikke har opplevd er lettere å fortelle om enn traumatiske hendelser i ens egen fortid. Hun forteller altså det letteste og minst smertefulle først og utsetter det verste. Historien om sitt eget "forfeilede liv", for å bruke et av hennes egne uttrykk, lar hun slippe til først når hun er sterk nok til det. "Men min beslutsomhet vokser i det skjulte, og jeg merker at den dag er nær da jeg er sterk nok til å ta smerten på meg." (side 14). Igjen er det frykten for å slippe fortrenkte minner opp til overflaten som gjør seg gjeldende, men hun har et håp om å klare å overvinne den.

Idun har som vi vet følelsen av å ikke ha noen identitet og å ikke vite hvem hun selv er. Anthony Giddens refererer til hva Laing sier om individer hvis selvfølelse er ødelagt eller forstyrret:

Det ontologisk usikre individ har ifølge Laing en tendens til at udvise et af følgende træk: For det første kan hun mangle en stabil følelse af biografisk kontinuitet. [...] Diskontinuitet i den tidsmessige erfaring er ofte det grundlæggende kendetegn ved en sådan følelse. Tid kan opfattes som en serie af adskilte momenter, der hver især afgrænser forudgående oplevelser fra de efterfølgende på en sådan måde, at det er umuligt at opretholde en fortsat 'fortælling' [Giddens 2003:69].

Giddens sier videre at "En person med en relativt stabil følelse af selvidentitet har en fornemmelse af biografisk kontinuitet, som hun er i stand til at begribe reflektivt og i større eller mindre udstrækning kommunisere til andre mennesker" (Giddens 2003:70). Iduns fortelling tyder ikke på noen "stabil følelse av biografisk kontinuitet", anakron som den er, og for en stor del bestående av "en serie av atskilte momenter". Dette ser vi særlig tydelig i "bildene", som nettopp er en slik serie av atskilte momenter, men også på tidsrelasjonene i romanen generelt. Slik er det altså en nær forbindelse mellom fortelleteknikken og mangelen på identitet og livskontinuitet hos Idun. Når hun ikke oppfatter kontinuiteten i sin egen livshistorie, får det konsekvenser for hennes identitetsfølelse, og dermed blir framstillinga av livshistorien like fragmentert og fattig på kontinuitet som hun oppfatter seg selv.

Det er verdt å merke seg at Iduns liv mellom 1954 og 1993 fortelles det bare så vidt om, og da kun i korte fragmenter som ofte ikke engang er tidfestet (særlig i bildene). Dette har kanskje sammenheng med at det er i disse årene hun har minst kontroll på livet og lite begrep om tid, hun streifer rundt mens livet blir en lang rekke bruddstykker.

Men selv om vi nå har sett at Iduns fortelleteknikk er preget av den psykiske tilstanden hennes, er selve språkføringen hennes lite påvirket. Per Øystein Roland skriver i sin anmeldelse av *Skammen* i *Klassekampen* at

Den realistiske fortellerstilen harmonerer ikke alltid like bra med de forventninger man kan få av rammefortellingen. En mer fragmentert eller oppbrutt skrivestil ville kanskje ha passet bedre til Iduns forsøk på å fremstille fortiden idet hun er tvangsinnlagt, går på metadon og befinner seg i en forvirret, nedbrutt tilstand. De kommentarene som eksisterer i teksten om nedskrivningen peker også mot en annen form for skrift [Roland 1996].

Hun skriver sammenhengende, grammatiske setninger og greier tross alt å sette punktum for narrasjonen av den ene begivenheten før hun tar fatt på den neste. Carl Frode Tillers debutroman *Skråninga* (2001) er et godt eksempel på en fiktiv livshistoriefortelling der selv språket bærer preg av å stamme fra en psykisk syk person. Det hører ikke inn under denne oppgavens prosjekt å foreta noen sammenlikning av disse to romanene, men jeg vil bare

trekke inn *Skråninga* for å sette fortelleteknikken å+Opli *Skammen* i perspektiv. Jeg-fortelleren er også i denne romanen lagt inn på en psykiatrisk institusjon. Han blir oppfordret av psykologen sin til å skrive ned historien om seg selv. Språket og skrivemåten hans er svært preget av tilstanden hans. Denne forskjellen mellom disse to romanene er helt logisk i forhold til hvordan de to romanene slutter: Idun erklæres som frisk og utskrives, mens det i *Skråninga* er først i slutten at leseren forstår til fulle hvor "gal" fortelleren faktisk er. Når Iduns språk er mindre påvirket, kan det derfor ses som et tegn på at hun ikke er så syk som diagnosen hennes skal ha det til. Man kan si det slik at i *Skammen* viser den psykiske tilstanden seg på "avsnittsnivå", men i *Skråninga* viser den seg helt ned på "setningsnivå".

Men til tross for at vi nå har sett hvordan Iduns fortelleteknikk er påvirket av den psykiske tilstanden hennes, må vi ikke glemme at noen av de narratologiske grepene også er resultat av bevisste litterære valg Idun gjør. Blant annet sier hun at "Av hensyn til stigningen i min beretning er [episodene] revet løs fra sammenhengen og blir nevnt i omvendt rekkefølge, det siste opptrinnet først og det første til sist" (side 229). Her ser vi hvordan anakroni delvis brukes av Idun for å bygge opp en spenningskurve og ikke ene og alene er resultat av den psykiske tilstanden.

3.4 Oppsummering av kapittel 3

I denne narratologiske analysen har vi kartlagt de viktigste variasjonene innenfor fortellerstemme, rekkefølge, frekvens og varighet, og sett hvordan disse opptrer i kombinasjon med hverandre, og vi har sett hvordan dette gjenspeiler Iduns psykiske tilstand.

Jeg har vist hvordan *Skammens* hovedforteller Idun i tillegg til å være en personal jeg-forteller, inntar en rolle som en "autoralisert" forteller som forteller om seg selv i tredjeperson, enten som en allvitende forteller eller som ren tilskuer, eller hun delegerer fortellerstemmen til andre personer eller fortellerinstanser i romanen, som når hun gjengir farens dagbøker og sin egen dagbok fra ungdommen. Det gjør hun i økende grad etter hvert som hun nærmer seg de mest traumatiske begivenhetene i livshistorien sin, for å opprettholde en følelsesmessig distanse til disse minnene. Vegringen mot å huske disse minnene viser seg samtidig ved at hun ikke umiddelbart greier å fortelle dem i sin helhet, men omtaler dem i flere omganger: først flyktig og overflatisk, før hun lar dem slippe til for fullt. De verste minnene utsetter hun i det lengste å fortelle. Slik oppstår anakronien og avvikene i frekvens og varighet. Dette illustrerer både Iduns tilstand i skrivesituasjonen, det vil si hvordan hun

utsetter i det lengste å fortelle de verste minnene og hvordan de vondeste minnene ikke slipper til overflaten før hun er sterk nok til det helt mot slutten av skriveprosessen, og de illustrerer den psykiske tilstanden hennes i situasjonen det fortelles om, for eksempel de springende tankestrømmene hennes når hun er ruset.

Hun opptrer også tidvis som en allvitende autoralisert forteller i forbindelse med begivenheter hun ikke selv har tatt del i, som når hun forteller om morfarens ungdom og foreldrenes giftermål. Sammen med delegeringen av fortellerstemmen til andre fortellerinstanser gjør dette at hun minsker avstanden til stoffet og kommer personene hun forteller om nærmere inn på livet, sannsynligvis i den hensikt å levendegjøre sin egen ufullstendige livshistorie for seg selv.

Iduns fortelletekniske grep er også gjort bevisst for å bidra til å bygge opp og opprettholde spenningen i beretninga og leserens interesse og nysgjerrighet.

4. Fortelling som selvterapi

4.1 Innledning

Dette kapittelet skal dreie seg om fortellehandlinga som en terapeutisk prosess. Idun har to forskjellige måter å håndtere livets vanskeligheter på: den konstruktive og meningsfylte "diktninga på papiret" og den destruktive og meningsløse "diktninga med kroppen". Jeg vil starte kapittelet med å gjøre greie for disse to og motsetningen mellom dem. Det er diktninga på papiret som så skal være tema for resten av dette kapittelet. Vi skal først se hva som er Iduns motivasjon for å skrive, hva slags prosjekter hun har innbakt i skriveprosessen sin, og jeg vil påvise noen utløsende faktorer for skriveprosessen.

Deretter skal vi se hvordan skriveprosessen har fungert terapeutisk i Iduns tilfelle og bidratt til at hun på slutten av romanen står på terskelen til et nytt liv. Her kommer de tre trekkene ved den psykiske tilstanden hennes og hvordan disse endrer seg i løpet av skriveprosessen til å stå sentralt.

Der det er relevant vil jeg trekke inn Freeman og Giddens og det de skriver om hvordan livshistoriefortelling kan fungere terapeutisk og bidra til selvinnsikt og selvforståelse og være til hjelp i individets forming av sin egen identitet.

4.2 Å dikte på papiret og å dikte med kroppen: To måter å takle livet på

Petter Aaslestad skriver om det å fortelle at det innebærer

en evne til å selektere hendelser i virkelighetens kaos og bringe de utvalgte elementer i en sammenheng med hverandre. En selvbiografisk fortelling [...] er et illustrerende eksempel på hvordan livets tilfeldige begivenheter kan settes sammen og bli oppfattet som meningsfylte når de sees i lys av hverandre. [...] Ikke å kunne oppdage en linje i sin egen virkelighet – ikke å kunne skape orden i kaos ved å lage fortelling basert på en seleksjon i livets allehånde tilfeldigheter – kan bety at virkeligheten fremstår som uten sammenheng. Den produktive evnen til å fortelle er slik sett en basal fellesmenneskelig kognitiv egenskap [Aaslestad 1992:17].

Det er gjennom selve fortellehandlingen at vi kan skape orden og sammenheng i det kaos av begivenheter, erfaringer, sanseintrykk og annet opplevelsesmateriale som våre livshistorier er satt sammen av, og finne mening i dem. Slik kan vi få en dypere forståelse av oss selv og

hvem vi er. Dette gjelder ikke bare i en eksplisitt fortellesituasjon der man formidler en fortelling til noen tilhørere eller lesere, men tar ifølge blant annet Anthony Giddens form av en prosess som kontinuerlig foregår i individets bevissthet, som vi så i avsnittet "Identitet og livskontinuitet". Giddens sier at

selvbiografien [er] faktisk selve kernen af selvidentiteten i den moderne sociale tilværelse – i hvert fald når det drejer sig om selvbiografien i bred forstand, det vil sige som en fortolkende selvhistorie skabt af den person, det drejer sig om [Giddens 2003:95].

Også Freemans "nyskriving av selvet" er en prosess der individet fortolker seg selv og livshistorien sin og slik kommer fram til en fornyet forståelse av seg selv: "narrative, like interpretation itself, is an unsurpassable feature of what we now think of as human self-understanding" (Freeman 1993:48).

Idun er forfatter og har gitt ut ni bøker; "Seks romaner, to diktsamlinger og et drama" (side 6). Det å skrive bøker har vært en måte for henne å takle livet sitt og bearbeide fortida si på. Ved tanken på å bli "utskrevet" i den forstand at hun ikke ville kunne fortsette sitt "ufullendte forfatterskap" sier hun at "Jeg ville ikke kunne leve videre, [...] de kunne like godt ta og begrave meg den dagen jeg ikke lenger var i stand til å gjenskape mitt ødelagte liv og forvandle min sorg til skjønnhet", forteller hun (side 236). Det å skrive har til og med vært et middel for henne til å finne ut hvem hun er:

– Bare jeg satt på hybelen min inne i Homansbyen og skrev på en roman, tenkte jeg. – Da ville frihet være det samme som nødvendighet, alle mine skritt ville føre til målet og spørsmålet om hvem jeg er, ville finne et svar [side 246].

Dette er i tråd med hva Giddens sier om at selvidentiteten ligger i individets evne til å opprettholde sammenhengen i sin egen biografiske fortelling. Nå er det imidlertid nesten sju år siden sist Idun ga ut en bok, og i beretninga om de seks dagene på rømmen rett før hun starter å skrive er det tydelig at hun har begynt å miste troen på seg selv som forfatter. Når hun blir gjenkjent på gata av den nye redaktøren på forlaget hennes, som vil utgi noen av bøkene hennes på nytt, kan hun nesten ikke tro det:

Forfatteren Idun Hov, hva var nå det for et underlig fantom? Kunne det være mulig at hun ennå var i live, og at noen henvendte seg til henne uten for å trøste eller gjøre narr? Jeg hadde bevart en fjern erindring om henne, og det var den som hver dag ga meg styrke til å holde meg oppeist. Men det var så evig lenge siden noen hadde kalt meg for forfatter at det lød som en forsnakkelse eller en dårlig vits [side 127].

Og etterpå, når hun tenker tilbake på samtalen med redaktøren der hun ljuger om at hun er i gang med en ny roman som skal være ferdig neste høst, setter selvforakten inn:

Narreverk [...]. Du dikte, sa jeg foraktelig til meg selv. [...] Du som har mistet din fremtid og dermed evnen til å hensette deg og har gått over til å *fabulere med kroppen*. Den eneste romanen du er i stand til å skrive er et nytt fysisk eventyr [side 132, min utheving].

I de sju siste årene der hun har hatt skrivetørke og ikke kunnet takle livet ved å skrive, har hun altså tydd til det å "fabulere med kroppen" igjen. "Opp gjennom nesten hele åttitallet red jeg på en bølge av inspirasjon [...] Så kom stillstanden, tomheten, lammelsen, som kalte på sin motsetning oppbruddet, flukten, utsvevelsen" (side 406). Å "fabulere" eller "dikte med kroppen" har vært hennes andre utvei når ting har vært vanskelig: "de lange vandringene er alltid hennes tilflukt når sammenbruddet truer" (side 267).

Nå som hun er tvangsinnlagt, "vandringen er slutt og alle veier stengt, unntatt dem som fører bakover i tid og rom" (side 11), er hun avskåret fra å dikte med kroppen, og hun vender seg igjen til skriften og erindringen. Men det er tydelig at hun kvier seg for å sette i gang: "Når det iblant letter litt, lusker jeg rundt på gulvet som katten om den varme grøten, fylt av en uro ikke ulik den som griper meg like før jeg forlater mitt faste tilholdssted og gir meg ut på vandring" (side 11). Jeg ser denne vegringen mot å sette i gang å skrive i bunn og grunn som en vegring mot å la de vonde minnene komme til overflaten. Allerede før hun har latt dem slippe til, manifesterer de seg i den velkjente uroen som gir henne trang til å legge ut på vandring. Hadde hun ikke vært tvangsinnlagt, kan det se ut til at hun kunne vært tilbøyelig til å stikke av igjen. Jeg ser det slik at denne skriveprosessen er hennes absolutt siste halmstrå og en desperat handling.

Iduns to måter å "dikte" på har én ting felles, og det er at begge blir det historier ut av. Det ser ut til at når Idun ikke greier å skape historier ved å skrive romaner, gir hun liv til historiene sine ved å selv leve dem ut gjennom sine "fysiske eventyr", det vil si vandringene. Men det er en vesentlig ting som skiller de to formene for diktning, nemlig at å dikte med kroppen er en forgjengelig form for diktning, der ingenting er igjen når vandringen er slutt:

Føttene dine er ditt eneste skriveredskap, gater og streder det harde, ufølsomme underlaget som tar imot dine skritt og *sletter dem ut* så snart du har rundet det neste hushjørnet [side 132, min utheving].

Eventyret er fortalt, flukten stanset, *fotsporene slettet*, en blind vilje har tatt henne og satt henne ned ved en brønn av glemsel [side 277, min utheving].

Når hun dikter med kroppen, forsvinner fotsporene ut i intet, hun tar "skrittet ut i det tomme rom" (side 11) og vandringene "ender blindt" (side 386), mens "alle mine skritt ville føre til målet" når hun dikter på papiret (side 246).

Det har blitt skrevet at mye av Haffs forfatterskap beskriver en kamp mellom gode og onde krefter i mennesket. "Her, som i det meste av hva Bergljot Hobæk Haff har utgitt, handler det om kampen mellom det onde og det gode, både i 'verden' og i oss selv. Hun stiller opp motsetningene mellom lys og mørke, kjærlighet og hat, uskylden midt i fornedrelsen, hellig og profant i stadig nye forkledninger", skrev Svein Johs Ottesen i Aftenposten da *Skammen* kom ut (Ottesen 1996). Man kan si at Iduns to former for diktning representerer en slik kamp, nærmere bestemt en kamp mellom konstruktive krefter (å dikte på papiret) og destruktive krefter (å dikte med kroppen). Diktning på papiret og diktning med kroppen har for Idun vært to motstående eller antitetiske måter å håndtere livets vanskeligheter på. Det er særlig når hun har hatt skrivetørke og ikke greid å dikte på papiret at hun har tydd til den destruktive diktninga med kroppen.

Det er den konstruktive formen for "diktning", diktning på papiret, som skal stå i sentrum i resten av denne oppgaven. Neste kapittel skal handle om Iduns skriveprosjekt. Jeg vil undersøke hva som er motivasjonen hennes for å dikte på papiret denne gangen og hvordan hun vil gå fram i forsøket sitt på å feste livshistorien sin i skriften. Jeg vil også gjøre rede for hva som kan ha vært de utløsende faktorene for at hun har gått i gang med denne skriveprosessen som hun så tydelig har vegret seg for.

4.3 Motivasjon for skriveprosjektet, utløsende faktorer og framgangsmåte

4.3.1 De to hovedintensjonene

Som nevnt i oppgavens innledning, er det to store spørsmål som opptar Idun når hun begynner på skriveprosessen sin. Disse uttrykker hun rett etter at hun har begynt å skrive. Etter å ha rømt fra sykehuset, er hun nettopp blitt tvangsinnlagt på nytt på en ny avdeling med mye strengere og mer lukkede forhold enn avdeling B, "normalitetens siste fastland" (side 11), der hun har vært pasient de siste fem månedene. Denne nye avdelingen, "galehusets mest formørkede hjørne" (side 9), er for de pasientene som det ikke er håp for, som ikke har noen vei tilbake til et normalt liv, og hun spør:

Hvorfor ble jeg ikke hvor jeg var tiden ut, selv om uroen slet i meg, og føttene verket etter asfalt og brostein. Hva kom det ut av min uoverlagte flukt, annet enn håpløshet og skjerpede omstendigheter?

Hvordan lærer en seg å leve uten håp, nakent og utsiktsløst som et dyr i bur? Hvor vender et menneske seg hen når vandringen er slutt og alle veier stengt, unntatt dem som fører bakover i tid

og rom? Er min erindring sterk og levende nok til å holde meg oppe, eller likner jeg 'hin ulykkeligste' hos Søren Kierkegaard, som snart lever i erindringen uten å ha noe å minnes, snart i håpet uten å ha noe å håpe på? [Side 11.]

Disse spørsmålene mener jeg er uttrykk for Iduns to hovedintensjoner med å skrive: For det første ønsker hun å finne ut hva det er som gjør at hun stadig må ut og streife, siden streifinga er den direkte årsaken til hennes nye håpløse livssituasjon. For det andre står det å vende seg bakover mot fortida for henne som den eneste måten å takle denne nye livssituasjonen på. Uten noen framtid å se fram til og med en livssituasjon som ikke innbyr til å leve "i nuet", blir det å gjennomleve fortida på nytt den eneste måten å holde ut og slå i hjel tida på. Dermed kaster hun seg ut i det og lar seg konfrontere med minnene og møte dem "head-on": Freeman skriver at

narratives, far from necessarily representing a defensive retreat from the threat of real life, may instead represent a desire to encounter it head-on, toward the end of understanding and explaining both one's past and present self better than had previously been possible [Freeman 1993:108].

Hun bestemmer seg så for å følge den eneste veien som er åpen, nemlig den som "fører bakover i tid og rom", og begynner å skrive sin egen livshistorie for å finne en forklaring på hvorfor alt er som det er: "– Du har lenge nok prøvd avvenning og bortvending, sa jeg til meg selv. – Lenge nok flyktet bort, vært på vandring, oppsøkt skyggene og det bedrageriske halvlys. Hva om du søkte tilbake til alle tings utspring og så hva som var å finne der?" (side 48). Altså begynner hun å skrive ned livshistorien sin, selv om den vil "sikkert bli like springende og uavsluttet som livet mitt er" (side 11).

Franz Stanzel skriver i *A Theory of Narrative* (1986) at "for en forteller som er en person, er motivasjonen [for å fortelle] eksistensiell; den er direkte knyttet til hans praktiske erfaringer, stemninger og behov ... For en [autoral] forteller eksisterer det derimot ingen slik eksistensiell drivkraft" (sitert i Lothe et al. 1999:83). For Idun er fortellemotivasjonen i aller høyeste grad eksistensiell, hun skriver for å holde ut livssituasjonen sin og gi livet mening.

4.3.2 Delprosjektene

Iduns hovedintensjon med skrivinga er altså å finne ut hva som har ført til hennes nåværende livssituasjon og å prøve å takle den. Som del av det førstnevnte inngår også flere mindre delprosjekter. Et av disse handler om morfaren hennes. Morfaren er som nevnt tidligere en av de mest sentrale personene i Iduns liv, ved siden av faren Vemund. Dermed er det ikke så påfallende at han er en av de personene hun bruker mest plass på i beretninga si. Det som er

påfallende, er at hun forteller så mye fra livet hans *før* hun selv ble født. Årsaken til det er et ønske om å forstå hvem han var:

Denne sammensattheten hos min morfar har jeg aldri greid å bli klok på, hvordan varme og kulde, ømhet og gammeltestamentlig vrede kunne leve side om side i hans natur uten tilsynelatende å komme i konflikt. Fortsatte han hele livet igjennom å være den troskyldige sjøgutten [...]? Eller var han tvert imot en utspekulert og snedig sjel, som visste å sno seg og vende alt til egen fordel? Var han i sin omskiftelighet snart det ene og snart det andre, eller begge deler på én gang? Jeg vet det ikke. På dette stedet i mine skrivelser kan jeg ikke gi noen forklaring på hans tvesinn, men begivenhetene vil kanskje komme meg til hjelp og gi et svar [side 39].

Allerede her ved skriveprosessens begynnelse, når fortida står for henne som gåtefull og uten sammenheng, har hun kanskje en anelse om at hans ungdom kan si noe om hvorfor han handler som han gjør mot henne seinere i livet. Derfor utvider hun livshistoriefortellinga si til å omfatte morfarens ungdom også.

På dødsleiet sitt, der han tilstår sine synder for henne og ber henne tilgi ham, gir han henne en forklaring på hvorfor han har handlet som han har:

– Jeg var i Mammons vold og makt, barnet mitt [...] Det er pengene som har vært min Gud i livet, investeringene som har vært min gudsdyrkelse og bankene som har vært mine templer. Min kristendom har bare vært en måte å sikre seg på [...] jeg vet det nå, hvorfor mennesker av min slags er så opptatt av frelsen i Jesus Kristus. Vi vil være på den sikre siden [...] Frelsen er en slags høyere politise, som befri oss fra uvissheten og garanterer oss et evig liv [side 391].

Dette karaktertrekket ser vi de første antydningene til allerede i beretninga fra ungdommen hans. Når vi møter ham første gang som ung matros, er han på vei til skipsrederen for å mønstre av og råde ham til å kalle flåten hjem. Han har nemlig fått et varsel, en åpenbaring om en katastrofe "som ville ryste himmel og jord og gjøre verdenshavene til et krater av død og undergang" (side 25). Rederen svarer i stedet med å tilby ham å bli hans arvtaker i rederiet og å gifte seg med datteren hans. Og unge Sandane lar utsiktene til de materielle godene gå foran alle gode forsetter og religiøs overbevisning, og tenker ikke lenger på å kalle flåten hjem. Allerede her viser han tendenser til å være "i Mammons vold og makt". Denne makten er tydeligvis sterkere enn familiebandene også, og får ham seinere til å slå sin egen bror konkurs (side 31–32). Når man har disse opplysningene i bakhodet, er det kanskje ikke fullt så overraskende at han mange år seinere bryter forbindelsen mellom Idun og Aron for å få den gravide Idun gift med et medlem i menigheten sin som kan hjelpe ham ut av en økonomisk krise. Når hun nekter å gjøre som han sier, sender han henne bort og adopterer bort barnet hennes, eller med Iduns ord: "solgte [...] meg til høystbydende og drepte Arons og min kjærlighet med kaldt blod" (side 391).

At hans kristendom bare har "vært en måte å sikre seg på", ser vi også tegn til i fortellinga om "kontrakten" han inngår med Gud som ung (side 27). Som takk for sin lykke, inngår han "en gjensidig kontrakt" med Gud, der Gud skal sørge for hans framgang og lykke, mens han selv forplikter seg til "gudhengivenhet og et plettfritt liv og levnet". Som gammel innser han at han faktisk ikke har overholdt sin del av "kontrakten" og at han har brutt alle idealene sine fra den gang, og går til bekjennelse, både i menigheten Arken og overfor Idun.

Gjennom beretninga om morfarens fortid blir både leserne og Idun bedre kjent med ham, og det blir lettere å se hvordan han kunne gjøre noe slikt mot sitt eget barnebarn. Bruken av en tilnærmet aural fortellerstemme og fri indirekte diskurs, som vi så i den narratologiske analysen, bidrar til dette ved å gjøre det mulig å komme nærmere innpå ham.

Gjennom å få satt alle minnene om morfaren ned på papiret, får Idun tatt et forsinket oppgjør med ham og det han har gjort mot henne, og får slik forsonet seg med det som har skjedd. Dermed får hun lagt det bak seg og kan gå videre istedenfor å bli hengende igjen i fortida.

Jeg har tidligere vært inne på Iduns dårlige samvittighet i forhold til farens landssvikdom. Hun føler også en sorg over hvordan både familien og samfunnet behandlet ham og hvordan både moren og søsknene har tatt avstand fra ham og betrakter ham som en skamplett. Historien om faren hennes er en viktig del av Iduns beretning og har en viktig plass i fortelleprosjektet hennes, og dagbøkene hans har fått stor plass i romanen. Men hvorfor trenger Idun et så inngående bilde av faren sin? Jeg tror dette skyldes et ønske om å gi faren oppreisning, finne ut om dommen mot ham var rettferdig og fortjent og hva slags forhold han egentlig hadde til nazismen. Gjengivelsen av dagbøkene hans kan blant annet ses som et ønske om å se hva han selv har å si om den perioden. Idun antyder at landssvikdommen ville blitt mindre streng hvis dagbøkene hadde blitt lagt fram i retten: "Og da sognepresten var så uklok å holde sine dagboksopptegetninger skjult, manglet de akter som kunne ha kastet lys over sakens rette sammenheng" (side 165). I bunn og grunn kan denne delen av Iduns skriveprosjekt ses som et forsøk på å fullføre apologien hans for slik å gjøre opp for uretten som er begått mot ham. Dette er et ønske som hun uttrykker allerede når han ligger på dødsleiet:

– Jeg skal aldri, aldri svikte deg, hvisket hun, ikke vær redd, jeg skal svare dem igjen når de snakker stygt om deg. Og en gang når jeg blir stor, skal jeg skrive en bok om deg, en ny apologi like stor og tykk som "Livets tre" og "Der Vergleich" [doktoravhandlingene hans] tilsammen [side 119–120].

Kanskje det er den boka hun er i gang med nå?

I april 1954 forteller hun i minneboka at hun har møtt den ene av sabotørene som sprengte maskinfabrikken i lufta under krigen sammen med onkelen hennes Steingrim, men som ble benådet og unnslett henrettelse på grunn av sin unge alder, takket være Vemunds vennskap med den tyske offiseren Todleben. Han husker Iduns ankomst i rettssalen og trøster henne for at hun ikke nådde fram med budskapet sitt om at faren var uskyldig i angiveriet, fordi et barns vitneutsagn ikke ville fått noen betydning for sakens utfall likevel. Iduns reaksjon på dette er nok et tegn på at hun har et ønske om at han skal få oppreisning:

Det falt en tyngsel av meg, og den sørgmodigheten som hadde ligget over meg siden dommen i 1946, slapp taket i meg. Underet hadde skjedd, far hadde fått oppreisning og var stått opp fra de døde. Han hadde kastet landssvikeren av seg, og jeg kunne gå ham i møte uten å synke til livet i skyld og skam [side 334].

Hun lover seg selv i minneboka at hun en gang skal gi ham en ny gravstein med innskriften "emigravit" på, som han selv ønsket, "en ny gravstein, der han ikke lenger er forhenværende [sogneprest], men har funnet en utvei til å slippe bort" (side 342–343). Den gamle gravsteinen står som et minne om det han mislyktes med i livet og understreker den statusen han har i resten av familien:

Siden fars begravelse i 1951 har mine søsken aldri satt sin fot på Vår Frelzers Gravlund og kommer heller aldri til å gjøre det. Vemund Hov er død og begravet i enhver forstand og kan i deres øyne ikke bli mer forhenværende. Han er og blir skampletten på familien, som ikke kan slettes ut med andre midler enn glemsel [side 411].

I slutten av romanen får hun endelig oppfylt dette løftet, og slik bidrar hun til å gi ham oppreisning.

Når hun til slutt i boka finner igjen skriveheftet med det siste kapittelet av Apologien, legger hun merke til et Rilke-sitat utenpå omslaget: "Weil es niemand meistert, bleibt das Leben rein" ("fordi ingen mestrer det, forblir livet rent" (egen oversettelse)):

jeg ble sittende som i trance og gjenta ordene for meg selv til jeg merket at noe klarnet for meg. Det var som om de to linjene ble løsningen på gåten og ga min far den frifinnelsen som domstolen hadde nektet ham [side 407].

Dette blir en påminnelse for henne om at det er menneskelig å ikke "mestre" livet sitt. Verken faren eller hun selv har "mestret" livene sine, likevel er de "rene" og har ingenting å skamme seg over. Dette gjør det lettere for henne å legge fortida bak seg og slik legge grunnlaget for en ny tilværelse.

Faren omtaler i en av dagbøkene sine Apologien som "et forsøk på å gå inn i våre menneskelige handlinger og se om det finnes noen forklaring på dem" (side 191). Det samme

kan sies om Iduns beretning, i og med at den er et forsøk på å forstå seg selv og finne en forklaring på sin egen livsførsel samt farens. I den forstand kan den kanskje betraktes som en apologi for både henne selv og faren?

Et annet delprosjekt Idun har med skrivinga si, er å prøve å forstå hva som gikk galt mellom henne og moren. Etter morens død spør hun seg selv: "Hvordan gikk det til at denne guddommelige skikkelsen ble borte for meg, og at jeg ble latt tilbake så frysende ensom og fattig på glede. Hvor var det vannene skilte seg, og det begynte å gå galt?" (side 42). Og hun spør seg selv om hun selv gjorde moren urett ved å tillegge henne så mye fravær og likegyldighet. Var det kanskje hun selv som hadde skapt avstand mellom dem?

Noen dager seinere får hun tilsendt morens boksamling. Hun stabler bøkene på gulvet i et høyt tårn, som plutselig raser.

Min kvernende bevissthet går trett og samler seg mer og mer om et eneste spørsmål: Falt boktårnet i gulvet helt av seg selv, eller var det jeg som sparket til det? [...] hvis det nå var jeg som uforvarende ga det et spark? [...] Måtte det ikke innebære en annen og dypere aversjon, en forkastelse av henne som eide dem [...]? Hvis det var som jeg fryktet, ville det da ikke i virkeligheten si at jeg hadde gitt min mor et spark og utslettet henne for annen gang etterat hun alt var død og borte? Ville det ikke si at jeg var blitt dobbelt morløs og sto helt alene tilbake i verden? Befrikk fra min ville og umåteholdne kjærlighetstrang, men også ribbet for opphav, tilknytning, ømhet og livgivende varme.

Hvordan kunne jeg vekke det alt sammen til live igjen, spurte jeg meg selv. – Hvilke anstrengelser måtte jeg ta på meg for å gjenopprette det som engang var og føye det inn i sin rette sammenheng? Hvordan oppreise henne fra dødsriket, ikke i skikkelse av den forgremmede gamle damen jeg ikke har sett på nitten år, men som den lyse og strålende unge kvinnen jeg engang var så trollbundet av. [...] Hva om du søkte tilbake til alle tings utspring og så hva som var å finne der? [Side 46–48.]

Idun uttrykker altså helt i skriveprosessens begynnelse et ønske om å finne ut hva som gikk galt mellom henne og moren.

Gjennom skriveprosessen, der hun får gjenoppvekket minnene om moren, får hun bekreftet at moren virkelig var fraværende og sviktet henne. Derfor kan hun slå seg til ro med at mye av ansvaret for det dårlige forholdet mellom dem ligger hos henne og med at hun ikke gjør moren urett ved å "tillegge henne så mye fravær og likegyldighet".

Jeg vil til slutt nevne at det er også mulig at en intensjon med skriveprosessen er å se om diagnosen hun har fått har noe for seg. Idun uttrykker en sterk skepsis til diagnosen med det samme hun blir presentert for den (side 83–85), en skepsis som det i slutten av romanen viser seg å ha vært god grunn for når diagnosen blir omstøtt. Mye tyder på at hun er blitt tvangsinnlagt og umyndiggjort av hensyn til søsterens egen bekvemmelighet.

Gjennom disse delprosjektene får Idun klarhet i hva slags innvirkning disse personene har hatt på livet hennes og dermed ytterligere innsikt og sammenheng i livshistorien sin.

Dette representerer et skritt i riktig retning for hovedprosjektet hennes, og det hjelper henne også til å få lagt fortida bak seg.

4.3.3 Utløsende faktorer

Hva er det egentlig som gjør at Idun setter i gang med å skrive ned livshistorien sin? Som sagt er hensikten å finne ut hva i fortida hennes som har ført til den livssituasjonen hun nå befinner seg i og å prøve å takle denne nye livssituasjonen. Men hvordan fikk hun plutselig styrke og mot til å sette i gang denne prosessen som hun har unngått så lenge? La oss se om det er noe i de seks dagene hun var på rømmen rett forut for at hun begynner å skrive som kan være en utløsende faktor.

En av de seks dagene Idun er på rømmen rett før hun begynner å skrive, i et lyst øyeblikk der "fluktdjevelen" slipper taket, bestemmer hun seg for å slutte å skjule seg og gå fritt oppover Karl Johan som alle andre. Her blir hun gjenkjent som forfatter av en redaktør på forlaget hennes, og han ønsker å gi ut noen av bøkene hennes, bl.a. *Pavinnen*, på nytt. Hun blir med ham bort på forlaget, men gjemmer seg etterpå på et kontor og tilbringer natten der. I løpet av natten dukker mange ubehagelige tanker opp, hun forakter seg selv og er overbevist om at hun ikke lenger er i stand til å skrive noen roman. Men utpå morgenen faller hun til ro og innser at *Pavinnen* er "en fin og sjelden bok som jeg ikke behøvde skamme meg over. [...] den var en av disse ildfulle beretningene som fantasien nok kan løfte og utvide, men som bare *selvopplevelsen* kan fylle og gjøre troverdig" (side 134, min utheving).

Før jeg går videre, ser jeg det som hensiktsmessig å redegjøre for bakgrunnen for romanen *Pavinnen* og hva som gjør at Idun betrakter den som selvopplevd. Ideen til romanen fikk Idun på et av sine streifetokter i 1976. Hun er sterkt redusert både fysisk og psykisk når hun en dag møter en kvinnelig uteligger i Roma som forteller henne sin historie. Hun påstår at om noen uker vil Paven ta henne til hustru, for så å trekke seg tilbake og overlate embetet til henne, slik at hun blir pavinne Giovanna den annen (!). Denne "pavinnen" viser seg å være svensk, og kom opprinnelig til Roma som lovende stipendiat. Men alt gikk galt, hun endte opp på asyl og skulle sendes hjem for behandling da hun greide å flykte, og har siden bodd på gata.

Idun blir interessert i kvinnens historie og begynner å arbeide med en roman, men blir en dag påkjørt og får hjernerystelse. Det ender med at hun bryter sammen på ambassaden og blir sendt hjem, der hun havner på asyl for første gang. Mye tyder på at dette sammenbruddet

henger sammen med møtet med pavinnen og at Idun identifiserer seg med henne. Noen av disse sammenhengene trekker Idun selv:

Jeg gjorde fra først til sist en ynkelig figur og var ikke alltid i stand til å skille min identitet fra pavinnens. Hver gang jeg kom til et dunkelt sted i min livshistorie, gjorde jeg som hun og slo over fra det ene tungemålet til det andre. [...] Likesom min pavelige venninne måtte jeg gjennom et opphold på asyl før jeg ble sendt hjem med en merkelapp om at jeg trengte psykisk behandling (side 144).

De har også til felles at de begge lever som samfunnets utstøtte, de betraktes som "gale", lever som hjemløse og streifer omkring. Begge har dessuten vært gjennom en ulykkelig kjærlighetsaffære. Idun identifiserer seg således med pavinnen, og har til og med vansker med å skille sin identitet fra hennes. Historien som romanen *Pavinnen* er bygget over føles dermed som hennes egen, eller med andre ord "selvopplevd". Og denne selvopplevelsen er det altså som gjør den til en fin og sjelden bok som hun ikke behøver å skamme seg over. Da har det i hvert fall kommet noe godt ut av all streifinga, nemlig denne boka. Diktinga med kroppen har her resultert i diktning på papiret. Denne erkjennelsen gjør at hun "for første gang torde [...] vedkjenne meg mine vandreår med alt hva de førte med seg av nød og villfarelser" (side 134). Før hun vedkjente seg denne delen av fortida, prøvde hun å fortrenge den. Det å vedkjenne seg fortida si må jo være en forutsetning for å kunne skrive om den, og åpner for å skrive alt ned for slik å holde fast ved det og kunne forholde seg til det. Denne erkjennelsen ble utløst av nyheten om nyttgivelse av noen av bøkene hennes, noe som innebærer en anerkjennelse av henne som forfatter som hun ikke fikk da bøkene kom ut første gang. Dette kan være en utløsende faktor for at hun nå begynner å skrive igjen.

Det er tydelig at den nye tvangsinnleggelsen, den påfølgende umyndiggjøringen og det faktum at hun så vidt har unngått drukningsdøden, har gitt henne en støkk:

– Nå er det slutt, nå drukner du, fór det gjennom hodet på meg idet jeg mistet pusten og sank ned gjennom alle dødsrikets saler og korridorer.
[...] Det tok sin tid før jeg klarte å ta kroppen min tilbake og forsone meg med den skremmende tanken at jeg var gjenoppstått fra de døde [side 9].

Det kan tenkes at en slik støkk kan fungere som en vekker og får henne til å stoppe opp og tenke over hvorfor livet har tatt en slik vending, og derfor kan betraktes som en igangsettende hendelse.

En annen igangsettende hendelse kan være meldinga om morens død og at hun arver boksamlinga hennes, som vi så av sitatet fra side 46–48 i *Skammen* (gjengitt i ovenfor i avsnitt 4.3.2). Når hun får tilsendt beskjed om morens bortgang og arket med sangene fra begravelsen, minnes hun moren og ser henne for seg som hun var da hun var ung, "noe jeg

ikke har sett på meget lenge" (side 42). Synet av de gamle bøkene vekker også opp de tidligere nevnte minnene om farens raserianfall og moren som kaster boksamlinga hans, som igjen får henne til å stille seg spørsmålet om hva som gikk galt mellom dem.

Når Aron dukker opp igjen (i nåtida) og ber Idun bli med ham til Israel, blir minneboka et viktig hjelpemiddel for Idun når hun skal bestemme seg. Fram til nå har Idun unngått og utsatt å fortelle om sin egen fortid, og har det derfor ikke klart for seg hva det var som egentlig skjedde mellom henne og Aron førti år tidligere. I seks år etter at han reiste gikk hun og trodde at han hadde sviktet henne, før hun fikk vite av morfaren at det var han som sto bak. Deretter har hun antakeligvis fortrenget det hele. Møtet med Aron gjør at konfrontasjonen med disse minnene ikke lenger kan utsettes, og hun går tilbake til "skriveriene" sine for å finne ut hva som en gang har vært, og om det er noe å satse på: "For å falle litt til ro og få et pusterom fra valgets kvaler, samler jeg meg om min livshistorie nok en gang, blar frem og tilbake i mine skriverier for å se om det finnes noe der som kan gi meg et fingerpek." (side 290–291). Minneboka blir altså til hjelp for henne for å se hva som egentlig skjedde. Brevet fra Aron og hans tilbakekomst er ingen utløsende faktor for selve skriveprosessen, i og med at det inntreffer så seint i romanen, men jeg tror likevel disse to hendelsene er en utløsende faktor for at hun forteller om den delen av fortida si som omhandler ham. Tilbudet hans om å bli med ham tvinger henne til å gå tilbake til fortida for å se om det som var mellom dem er verdt å satse på.

4.3.4 Iduns tilnærming til skriveprosjektet

Det kan se ut til at Idun nærmer seg fortida si på en måte som er beslektet med psykoanalysens frie innfalls metode, der pasienten blir bedt om å fortelle det som måtte falle henne inn, som for eksempel ønsker, fantasier eller minner fra tidlig barndom og familieliv, uten å sensurere eller bry seg om hvorvidt det er relevant eller ubehagelig:

Å gi meg inn i et forløp som er diktert meg av skjebnen, overmakten, tilfeldigheten, passer meg bedre enn noengang før, ja, det er blitt min tilflukt og den eneste måten jeg er i stand til å forholde meg på [side 12].

Sin vane tro, vil hun se stort på kronologien og gjengi begivenhetene i den bredde og rekkefølge de måtte melde seg [side 161].

Hun vil eller orker ikke selv ta styringen over stoffet, men er innstilt på å viljeløst og nesten passivt gjengi det slik det melder seg i bevisstheten.

Vi så i den narratologiske analysen hvordan Idun distanserer seg fra fortida og de vonde minnene ved å bruke tredjeperson om seg selv eller delegere bort fortellerstemmen i

beretninga om sin egen fortid. Dette er helt i tråd med hennes eget litterære program slik hun formulerer det i begynnelsen av romanen:

For ikke å drukne i min egen livshistorie må jeg skyve den litt på avstand og gripe saken an som da jeg gikk på skolen og skrev stil over et oppgitt emne. Bare ved å holde mine skriverier innenfor strenge og nesten upersonlige rammer kan jeg gjøre meg håp om å fange et stoff som hele tiden flykter og glir ut av hendene på meg [side 12].

Blir stoffet for nært og personlig, bare glipper eller forsvinner det for henne. I denne tilstanden klarer hun ikke å holde fast ved tankene og minnene, og hun får dermed ingen opplevelse av kontinuitet i livshistorien sin. Derfor har hun behov for å feste minnene sine i skriften og skrive ned livshistorien sin, som er den eneste måten hun klarer å holde fast ved dem på. Tankene er flyktige, det skrevne ord står der:

Her jeg sitter på stumpene av mitt forspilte liv, kan jeg ikke skjule til hva de [litteraturanmelderne] måtte regne for god eller dårlig litteratur. Jeg kan bare lytte til min indre stemme og prøve å holde fast de bildene som i flyktige øyeblikk lyser opp på erindringens himmel [side 13].

Jeg er alltid redd for at det skrevne ord skal forsvinne, det er det eneste jeg har, og uten det er det som om selve livet smuldrer og blir borte [side 286].

Det siste sitatet viser at det skrevne ord ikke bare er et hjelpemiddel for å huske fortida og vite hva som har skjedd, men at det også er det som holder fast ved selve *livet*. Slik fungerer det skrevne ord som en konstituerende faktor for Iduns fortid ved at hun kan gå tilbake til det som er skrevet ned og se svart på hvitt hva som har skjedd og slik får innsikt i seg selv og sitt eget liv. Det er derfor hennes egen og farens dagbøker og farens apologi er så viktige for henne, de er vitnesbyrd om det som engang var. Det å skrive tvinger henne til å huske det hun kvier seg for å bli minnet om. Etter hvert skal jeg også vise hvordan det skrevne ord også er en konstituerende faktor for *framtida* hennes ved at denne innsikten hjelper henne til å skape seg et nytt liv.

Det vi har sett i dette avsnittet om Iduns fortelleprosjekt er i bunn og grunn et eksempel på Mark Freemans "høna og egget-paradoks", der slutten bestemmer begynnelsen på fortellinga i like stor grad som begynnelsen fører fram til slutten. Freeman skriver at "Augustine, from the very beginning of his text, has in mind the 'ending' he has become: a man who has seen the light of God and who, consequently, could look back on his life and see how it had been orchestrated by forces unseen and unknown at the time" (Freeman 1993:33). Så også i *Skammen*: Allerede i åpningssetningen markeres det at Idun har i tankene hvilket utfall livshistorien hennes har fått, der hun slår fast at hun er "tvangsinnlagt igjen", og dessuten i de to hovedspørsmålene hun stiller seg i begynnelsen av skriveprosessen (side 11,

gjengitt ovenfor i avsnitt 4.3.1). Når Idun tar fatt på skrivinga, er den foreløpige slutten på historien hennes, nemlig tvangsinnleggelsen, umyndiggjøringen, streifinga og den psykiske tilstanden, det organiserende prinsippet som hele fortellinga hennes er bygd opp rundt, og alt som fortelles, inngår som ledd i prosjektet hennes om å se hva som har ledet opp til den nåtidige situasjonen. Iduns livssituasjon i nedskrivningsøyeblikket har således vært avgjørende for hvordan hele livshistorien hennes er blitt fortalt. I den narratologiske analysen kommenterte jeg de stadige vekslingene i romanen mellom nåtids- og fortidsplanet; hvordan Idun i sin framstilling av fortida si hele tida kommer tilbake til situasjonen i nåtida. Dette understreker hvordan Idun forteller med utgangspunkt i den nåværende situasjonen og at slutten er avgjørende for begynnelsen på fortellinga. Hennes nåværende fortolkningsmessige perspektiv påvirker og "farger" fortellinga om fortida hennes, og resultatet av skrivinga blir at hun får nyskrevet seg selv og livshistorien sin i lys av nåtida og får gitt livshistorien ny mening.

4.4 På terskelen til et nytt liv

Det er stor kontrast mellom Iduns resignasjon, mismot og håpløshet i begynnelsen av romanen og den livslyst, optimisme og tro på framtida hun har på slutten. I starten av skriveprosessen er hun tydelig preget av den nye tvangsinnleggelsen og den påfølgende umyndiggjøringen, og hun er plaget med abstinenser. Det tar flere uker før hun orker å sette seg ned og skrive, og når hun begynner, er tonen resignert og mismodig, og hun er uten håp for framtida. Dette kommer til uttrykk helt fra første linje, der hun konstaterer at hun er tvangsinnlagt igjen, og rett nedenfor: "[Jeg] fyller 57 år til våren hvis jeg blir i live så lenge" (side 5), og hun har "kommet så langt ut i uføret at det ikke var noen vei tilbake. [...] Hva kom det ut av min uoverlagte flukt, annet enn håpløshet og skjerpede omstendigheter?" (side 11). Resignasjonen og håpløsheten kommer også til syne ved den viljeløsheten hun utviser når hun selv skriver under på sin egen umyndiggjøring. Når søster Sigrid forteller henne at hun har fått diagnosen paranoia og ikke kan gjøre seg noe håp om å bli utskrevet, svarer hun at "Jeg har det bra her jeg er og har ingen ønsker om å komme andre steder hen. [...] Jeg [...] har lenge vært et fysisk og psykisk vrak. Jeg har ikke mer å vente meg av det dere kaller livet og blir like gjerne her blant menneskerestene og de levende døde" (side 83). Men de dårlige nyhetene gir henne likevel "en voldsom hjertebank, men tar meg sammen og prøver å late som ingenting" (loc.cit.), et tegn på at hun innerst inne kanskje fortsatt har et snev av håp og

et ønske om å slippe ut av asyllet igjen. Denne resignerte og motløse sinnsstemningen holder seg stort sett gjennom det meste av romanen, men på slutten har hun gjenvunnet håpet og en tro på framtida, hun kjemper "mot selvoppgivelsen" (side 407), og for første gang begynner hun å legge planer framover og vurderer å gifte seg med Aron og utvandre til Jerusalem med ham.

Ved romanens utgang ser vi at hun har fått gjennomført sine to hovedintensjoner med å skrive; både å finne ut hva som har brakt henne inn i sin nye ulykkelige livssituasjon (det vil si hvorfor hun streifer) og å bruke det å skrive som en siste utvei til å takle og holde ut den håpløse tilværelsen som tvangsinnlagt og umyndiggjort. Det at skrivinga har vært til hjelp for å takle tilværelsen, ser man av følgende sitater:

Her på stedet er alt så trøstesløst at jeg ville omkomme av ikke-liv, om jeg ikke hadde evnen til å hensette meg til andre tider og steder [side 286].

De [andre pasientene] likner meg som jeg ville være om et forsvar inne i meg brøt sammen, hvis jeg mistet evnen til å ta et skritt tilbake og se på min egen livshistorie med klare og oppmerksomme øyne [side 287].

Målet om å finne årsaken til streifinga og derved se hva som har brakt henne inn i den nye situasjonen som tvangsinnlagt og umyndiggjort, ser det også ut til at hun har nådd. Hun har fått brakt fram igjen fra glemselen forskjellige opplevelser som kan forklare trangen til streifinga, og satt dem i sammenheng med hverandre. Dessuten har vi sett at Idun også hadde noen delprosjekter med skrivinga som gjaldt forholdet sitt til morfaren, faren og moren, og som hun har fått fullført i løpet av prosessen sin. Men forsøket på å forstå årsaken til streifinga har ført til noen enda viktigere konsekvenser av skriveprosessen enn det som later til å ha vært intendert av Idun selv da hun begynte å skrive. Disse kan heller ses på som noen heldige bieffekter, som likevel er av avgjørende betydning. Vi skal se hvordan Idun gjennom skriveprosessen sin har fått nyskrevet selvet sitt og hva slags virkninger det har hatt på den psykiske tilstanden hennes. Det ser ut til at hun har rådd bot på de tre hovedtrekkene ved den psykiske tilstanden som ble presentert i kapittelet om Iduns tilstand. Jeg kommer i det følgende til å legge hovedvekten på endringene hun gjennomgår i forhold til disse tre hovedtrekkene, men jeg vil også trekke inn andre felter der hun har gjennomgått en forandring. Takket være de stadige vekslingene mellom nåtids- og fortidsplanet kan vi følge Iduns tilstand på de forskjellige stadiene i skriveprosessen hennes og se hvordan den psykiske tilstanden i nåtida endrer seg og bedres i løpet av skriveprosessen.

For det første har Idun fått sammenheng og kontinuitet i livshistorien sin og er blitt i stand til å se en linje i sitt eget liv, og derved fått klarhet i hvem hun er og kjennskap til sin egen identitet. For det andre har hun ikke bare fått forståelse for hvorfor hun streifer, men faktisk også greid å minske denne trangen og fått diktninga med kroppen inn på et mer konstruktivt spor. Dessuten har hun greid å gjenoppta diktninga på papiret og har således på sett og vis lagt grunnlaget for et nytt liv der hun får forent de to formene sine for "diktning".

På samme måte som den psykiske tilstanden gjenspeiles i fortelleteknikken til Idun, blir også endringene i den psykiske tilstanden synlige gjennom fortelleteknikken i slutten av romanen. Dette vil jeg også belyse i dette kapittelet. Deretter vil jeg sammenlikne den utviklinga Idun gjennomgår i løpet av romanen og skriveprosessen med de fire utviklingsstadiene Freeman redegjør for i *Rewriting the self*. Vi skal se hvordan denne utviklinga bygger opp under det jeg har framsatt som romanens tekstintensjon, nemlig at livshistoriefortelling er av sentral betydning for hvordan vi mennesker fortolker våre liv og skaper og opprettholder vår egen identitet.

Til slutt i dette kapittelet skal vi se nærmere på romanens avslutning og Iduns avgjørelse om å bli med Aron. (Jeg ser det som overveiende sannsynlig at det er det som blir det endelige utfallet.) Jeg vil peke på noen avgjørende faktorer for beslutningen hennes og deretter gi en kort diskusjon av det som kan oppfattes som romanens overdrevent lykkelige slutt, der jeg belyser hvorvidt denne "happy ending'en" er godt nok grunnlagt i romanen.

4.4.1 Endringer i livssituasjon og psykisk tilstand

La oss først vende oppmerksomheten mot den positive virkningen som Iduns fortelleprosess har hatt på livssituasjonen og den psykiske tilstanden hennes. Det er store endringer i Iduns livssituasjon gjennom romanen. I begynnelsen av *Skammen*, når Idun nettopp har startet skriveprosessen sin, er hun tvangsinnlagt for sjette gang med diagnosen paranoia, umyndiggjort og dermed arveløs. Hun har ingen nære venner eller familiemedlemmer som stiller opp for henne, og hennes eneste "venn i nøden" er en av sykepleierne, søster Sigrid. På grunn av skrivetørke har hun ikke skrevet en bok på sju år. Ved romanens (og skriveprosessens) utgang er situasjonen en ganske annen: Nå er "diagnosen omstøtt, umyndiggjørelsen kjent død og maktesløs" (side 398) og hun blir utskrevet fra asylet. Hun har arvet et sjusifret beløp, tre av bøkene hennes er blitt utgitt på nytt, og hun har igjen greid å skrive ferdig et manus og er dermed utskrevet i dobbel forstand. På toppen av det hele har

hun møtt igjen Aron, sin store kjærlighet fra ungdommen, og står etter alt å dømme på farten til å bli med ham til Israel og gifte seg med ham.

Disse endringene i den ytre livssituasjonen er hovedsakelig et resultat av ytre påvirkning, det vil si omstendigheter utenfor Idun selv: Hun treffer tilfeldigvis den nye redaktøren på forlaget sitt på gata, og han har lest noen av bøkene hennes og vil gi dem ut på nytt. Aron leser nyanmeldelsen av *Pavinnen* og greier slik å spore henne opp igjen, og det er han som får omstøtt diagnosen, opphevet umyndiggjøringen og får henne utskrevet (han er psykiater). Dermed får hun også utbetalt morsarven sin. Men disse ytre endringene ville nok ikke fått så store konsekvenser uten den innsatsen Idun har gjort gjennom fortellehandlingen sin og de psykiske endringene den har ført til. Vi skal nå gå over til å se hvordan den *psykiske* tilstanden har endret seg ved utgangen av romanen, når skriveprosessen er fullført.

Mot en ny identitet og livskontinuitet

Det er en stor bunke med ark Idun sitter igjen med etter å ha fullført skriveprosessen sin, og den har "et omfang og en tyngde som virket helt skremmende på meg" (side 410). Så er det også hele livet sitt hun endelig sitter med mellom hendene. Ved hjelp av erindringen har hun fått framstilt livshistorien sin i en narrativ, og har slik fått fortolket seg selv og livet sitt. Hun har altså nyskrevet selvet, i tråd med Freemans begrepsstrekant history–memory–narrative. Vi skal nå undersøke hvordan Idun gjennom skriveprosessen sin, der erindringen står sentralt, blir i stand til å se livshistorien sin som kontinuerlig og får innsikt i hvem hun er.

Det er erindringen som muliggjør nedskrivningen av en livshistorienarrativ. Nicola King skriver at

[a]ll narrative accounts of life stories, whether they be the ongoing stories which we tell ourselves and each other as part of the construction of identity, or the more shaped and literary narratives of autobiography or first-person fictions, are made possible by memory [2000:2].

Hun deler prosessen med å skrive en livshistorienarrativ inn i tre deler, nemlig 1) selve hendelsen, 2) erindringen av den og 3) nedskrivningen av (erindringen av) den. (Denne tredelingen stemmer for øvrig godt overens med Freemans begreper history – memory – narrative.) Hun skriver videre at "It is the third stage of this process that constructs the only version of the first to which we have access, and memory is the means by which the relationship between the event and its reconstruction is negotiated" (2000:6).

Erindringen er ikke bare en kilde som skriveprosessen henter sitt materiale fra, men blir også påvirket av den, slik at Idun ved enden av skriveprosessen faktisk husker *mer enn*

hun gjorde da hun begynte. Gjennom skriveprosessen har hun blitt tvunget til å minnes, konfronteres med minnene og fordype seg i dem så hun har fått gjenoppvekket dem i sin helhet. Vi har sett at Iduns erindring i begynnelsen av prosessen bare består av fragmenter og løsrevne glimt fra fortida, mens resten kan se ut til å være fortrent. Den narratologiske analysen viste hvordan hun sakte, men sikkert nærmer seg den vanskeligste delen av fortellinga si, som katten rundt den varme grøten. Hun begynner pent og forsiktig med å fortelle om bestefaren og faren, og når hun nærmer seg sin egen fortid, er hun gjerne innom en og samme episode flere ganger før den fortelles i sin helhet. Det aller vanskeligste og de verste detaljene forteller hun helt til sist. Det tyder på at for hver gang hun nevner en episode, dukker mer og mer av den opp i bevisstheten hennes. Ved å gradvis konfronteres med minnene på denne måten, blir hun stadig sterkere og finner til slutt styrke til å la dem slippe til for fullt. Først helt mot slutten av skriveprosessen har hun mot og styrke nok til å minnes og fortelle om hva som egentlig skjedde da bestefaren grep inn og skilte henne fra både Aron og barnet deres.

"Why should remembering have a 'curative' effect?", spør Freeman. "More specifically, why should rewriting the self [...] be of any psychological value at all?" (Freeman 1993:170–171). De to mest grunnleggende formålene med psykoanalysen er å fjerne symptomer og gjenopprette erindringen. Freeman henviser til Freud, som sier at når det ene er oppnådd, er også det andre det, og den samme veien leder til dem begge. Hvordan har det seg at disse to er sammenfallende? I følge Freud er ikke det å huske i seg selv årsaken til helbredelsen, men erindringen og helbredelsen påvirker hverandre gjensidig. Men det å huske er ikke nok alene. Freeman forklarer det slik at det er bare når erindringene blir innpasset i sammensetningen av selvet at de kan bli sammenfallende med en grad av psykisk helbreding. Denne innpassingen skjer gjennom å nyskrive selvet ved å innlemme erindringene sine innenfor sammenhengen av en plausibel narrativ orden (narrative order; Freeman 1993:171). Det vil si at minnene som gjenoppvekkes, kontinuerlig må integreres i fortellinga om selvet, eller som Giddens sier, individets biografi må "kontinuerlig integrere begivenheder, som finder sted i den ydre verden, og selektivt anbringe dem i den fortsatte 'historie' om selvet" (2003:70). Her står fortolkningen sentralt. Freeman hører med blant dem som mener at erindringen består i en kontinuerlig revisjon eller omfortolkning ('retranslation') av fortida, der hukommelsesspor stadig omarbeides i lys av seinere viten eller erfaringer (King 2000:4).

Men hvorfor kan livshistoriefortelling være av psykologisk verdi?, spør Freeman videre:

The answer is that implicit in the very idea of rewriting the self – and in the correlative idea of development as well – is the notion that one has progressed from what can now be seen as a less desirable mode of knowing and being to a more desirable mode; one has come to understand one's self and one's world in a way that is arguably or demonstrably preferable to what had existed earlier [1993:171].

I dette ligger det at å minnes og gjenfortelle fortida fører til større innsikt og forståelse av seg selv: "Memory [...] which often has to do not merely with recounting the past but with making sense of it [...] is an interpretive act the end of which is an enlarged understanding of the self" (Freeman 1993:29). Men Freeman minner om at å nyskrive selvet ikke alltid fører til at man får løst noen "mysterier" fra fortida:

[T]he excavation of secrets [...] may not be the most appropriate model for trying to comprehend most of our lives. The idea that rewriting the self may be of psychological value nonetheless stands. For whether the interpretive process involved in rewriting is one of demystification, in the sense of coming to see that which has been hidden, or explication, in the broader sense of developing a better understanding of a particular domain of experience, the dialectical movement through which it occurs is at one and the same time an exposure of the inadequacy of what was and a revelation of the greater adequacy of what is, now [Freeman 1993:172].

Ifølge Freeman er "[t]he very act of existing meaningfully in time [...], the very act of making sense of ourselves and others, [...] only possible in and through the fabric of narrative itself" (1993:21). Slik har også Idun kommet til en forståelse av seg selv og verden rundt seg på en måte som kan anses som mer adekvat og dekkende enn den hun hadde tidligere, både ved å avdekke det som til nå har vært skjult, og ved å komme til en nærmere forståelse av fortida.

Hos Idun ser vi tydelig at det å huske og helbredelsen påvirker hverandre gjensidig: Jo mer hun husker, jo sterkere blir hun og tør dermed å huske mer. Når hun er ferdig med å skrive, har hun fått gjenopplivet selv de mest traumatiske minnene fra fortida; morfarens svik da han skilte henne fra både Aron og barnet, farens voldsomme raserianfall, skammen og skyldfølelsen rundt landssvikdommen hans, hans sykeleie og død, mangelen på morsomsorg og -kjærlighet gjennom hele livet og redselen for onkel Balder. Dermed har hun fått fylt hullene i livshistorien sin og rekonstruert fortida, og alle disse nyoppdagete minnene får hun integrert i selvfortellinga si. Dessuten har hun greid å få satt livshistorien sin ned på papiret. Vi har sett at hun trengte å feste minnene sine i skriften for i det hele tatt å greie å holde fast ved dem, og det har hun nå greid, nå er de mer "håndfaste" og glipper ikke for henne lenger. Resultatet av dette er at hun har fått gjenvunnet oversikten over livshistorien sin. Mark Freeman skriver i forbindelse med Sylvia Fraser at "Upon discovering this secret that she had

harbored for some forty years, the scales fell from her eyes, her entire life assuming a measure of continuity and coherence that had never existed before" (Freeman 1993:177). Det samme gjelder også Idun.

Det ser vi tegn til allerede noen måneder etter tilbakekomsten fra den siste flukten, det vil si omtrent midtveis i skriveprosessen: "Jeg har klart å skrive nesten femti sider. En god del er så utflytende at jeg kommer til å kassere det, men det er nok igjen til at min flukt gjennom tidene står lys levende for meg" (side 286). Det er et godt tegn når en som før slet med å holde fast ved sammenhengen i livet, gir uttrykk for at livet står "lys levende" for henne. Hun greier å se begivenhetene i sammenheng med hverandre, og livshistorien framstår for henne som en samlet helhet. Hun evner å se sammenhengen mellom fortida og nåtida og hvordan begivenhetene i fortida har ledet fram til situasjonen i nåtida. Helt til slutt i romanen er hun i stand til å fortelle Aron alt som skjedde med barnet, reflektere over livet sitt og diskutere med ham hva som kan være årsaken til streifinga (side 413–418). Hun ser tilbake på sitt liv på streifing med et avstandens klarsyn:

Opp gjennom nesten hele åttitallet red jeg på en bølge av inspirasjon [...] Så kom stillstanden, tomheten, lammelsen, som kalte på sin motsetning oppbruddet, flukten, utsvevelsen. Fiksjonen snek seg umerkelig inn på meg, og før jeg var klar over hva som skjedde, hadde den stjålet mitt liv.

Siden har jeg ikke kunnet holde meg i ro lenge av gangen, men har hele tiden sittet reiseklar og med foten fremme. Istedenfor å sette ord på papiret har jeg hengitt meg til den tvilsomme drift å diktet med kroppen, og det er de underligste historier som har kommet ut av det. I måneder og år har jeg streifet villstomt om i verden og først hentet meg selv inn i siste øyeblikk før alt var tapt. Når jeg listet meg opp baktrappen til min hybel, var jeg så avpillet at jeg ikke lenger kastet skygge, jeg var selv blitt skyggen som hadde reist seg opp og løst seg fra sin materielle skikkelse" (side 406).

Med andre ord har hun tilegnet seg det jeg har kalt livskontinuitet, og hun har lagt grunnlaget for å kunne vite hvem hun selv er og se hva som har formet henne til den hun er i dag.

Giddens refererer til Janette Rainwater og hennes bok *Self-Therapy*:

[T]erapi kan kun bli vellykket, hvis den involverer individets egen refleksivitet [...] Terapi er nemlig ikke noe, der "utføres" eller "sker" med en person. Det er en opplevelse, der innebærer, at individet systematisk reflekterer over sitt livs utviklingsforløp [Giddens 2003:89].

Selvbiografisk tenkning gjennom vedvarende selvobservasjon er således et sentralt element i selvterapien (op.cit. side 90).

Som et slags håndfast vitnesbyrd om at hun nå har fått sin egen identitet, har Idun i slutten av romanen skaffet seg sitt eget pass, slik at om hun reiser med Aron, reiser hun ikke lenger med en falsk eller stjålet identitet, men som seg selv.

Men selv om Idun nå har skrevet seg fram til sin egen identitet, er dette bare en foreløpig en. For identiteten skapes og gjenskapes stadig, og selvet nyskrives, gjennom en kontinuerlig prosess der identiteten hele tiden må tilpasses nye opplevelser eller erfaringer, slik vi har sett både Giddens og Freeman beskrive det. Imidlertid blir det ikke uttrykt eksplisitt i romanens slutt at hun faktisk har funnet sin identitet, det er noe som mer framtrer som en naturlig konsekvens av at hun har fått framstilt fortida si i en livshistorienarrativ. Som vi skal se seinere er det mye i slutten av romanen som underbygger en slik oppfatning.

En meningsfylt diktning med kroppen

Når det gjelder uroen og streifinga, har vi sett tidligere hvordan Idun møter livets vanskeligheter med å streife eller "dikte med kroppen" når hun ikke greier å bearbeide dem skriftlig ved å "dikte på papiret". Gjennom skriveprosessen blir hun tvunget til å konfronteres med de fortrenkte minnene som forårsaker uroen og streifinga, og det at disse minnene dukker opp i bevisstheten representerer ikke lenger noen trussel for henne. Slik får hun bearbeidet dem, ufarliggjort dem og lagt dem bak seg. Som vi så i forrige avsnitt, påvirker erindringen og den terapeutiske effekten hverandre gjensidig.

Samtidig med at hun får gjenopplivet de fortrenkte minnene, blir hun bevisst på hvordan hun har blitt styrt av fortida si. Hun får innsikt i at streifinga er et repetitivt handlingsmønster som er en virkning av og reaksjon på disse minnene. Mark Freeman sier at selve prosessen med å avsløre på hvilken måte man har blitt styrt (determined) av fortrenkte minner samtidig frigjør en fra denne styringen:

[Fraser] was freed from the tyranny of her secrets even as she named them. [...] the very 'causal' (or perhaps 'quasi-causal') relationship that had obtained between Fraser's earlier (repressed) experiences and the outcomes to which they led was on some level dissolved upon her bringing them to consciousness; they were robbed of their determining power [...], which is precisely what allowed her to get on with her life in a less mystified and psychically frozen way than had previously been possible [1993:185].

På denne måten greier også Idun å legge fortida bak seg og ta fatt på framtida, hun er nå, "Instead of being enmeshed within some ancient drama from which [she] cannot escape", i stand til å "move forward, we can say, into the phenomena of the future rather than the epiphenomena of the past" (Freeman 1993:183–184).

Det å rekonstruere fortida setter en i stand til å legge fortida bak seg og ta steget inn i framtida med et nytt og nyskrevet selv. Janette Rainwater skriver i sin bok *Self-Therapy* at "Selvbiografiens viktigste funksjon er, at den skal hjelpe én til at lægge fortiden bag sig..." (sitert i Giddens 2003:90). Giddens skriver i den sammenheng at

En persons utvikling af en sammenhengende fornemmelse af egen livshistorie er nemlig et af de viktigste midler til at kunne slippe væk fra fortidens trældom og blive i stand til at åpne sig selv over for fremtiden. [...] Selvbiografien er en korrigerende intervention i fortiden, ikke blot en optegning af indtrufne hændelser [Giddens 2003:90].

Nettopp ved at Idun har fått gjenoppvekket og satt ord på de fortrenkte minnene som hun har vært så redd for å bli konfrontert med, har hun fått ufarliggjort dem, og de skremmer henne ikke lenger. Dermed får hun lagt dem bak seg og kan gå videre.

Giddens skriver at "Rekonstruktionen af fortiden foregår samtidig med foregribelsen af en sandsynlig livsbane i fremtiden" (Giddens 2003:90–91). Betingelsen for å være i stand til effektivt å planlegge framover er å ha nåtidsbevissthet, som innebærer rutinemessig selvobservasjon der man stadig reflekterer over hva man virkelig vil. "Kunsten 'at være til stede i nu'et' genererer en selvforståelse, der er nødvendig for å kunne planlægge fremsynet og være i stand til at konstruere en livsbane, som stemmer overens med ens inderste ønsker" [2003:89–90].

Selvterapi forudsætter, hvad Rainwater kalder "en dialog med tiden" – en proces, hvor man stiller spørsmål til sig selv, om hvordan man håndterer tiden i sit livsforløb. [...] At føre en dialog med tiden betyder at identificere belastende begivenheder (konkrete begivenheder i fortiden og hændelser, som muligvis skal håndteres i fremtiden) og komme overens med deres implikasjoner [Giddens 2003:90–91].

Idun har nå fått rekonstruert fortida og identifisert de belastende begivenhetene i livshistorien. Slik har hun fått bedre føling med hvem hun er og fått bedre kontakt med egne følelser.

Per Thomas Andersen setter Giddens' begrep "å føre dialog med tiden" i sammenheng med hovedpersonen i Lars Amund Vaages roman *Rubato* (1995): "Stein reiser tilbake til fortiden [til Bergen] for å gripe inn i sin egen livshistorie og korrigere den betydning tidligere opplevelser har fått for ham" (Andersen 2003:180). I *Skammen* er det, som vi har sett før, slik at Iduns streifing (diktning med kroppen) representerer en slags flukt fra fortida og fra de vonde minnene og uroen som de vekker i henne, men samtidig representerer den et slags forsøk på å reise tilbake til fortida og korrigere den betydninga tidligere opplevelser har fått for henne. Jeg tenker da spesielt på letinga hennes etter barnet. Men i Iduns tilfelle bidrar ikke reisen tilbake til fortida til at hun får frigjort seg fra den, men representerer bare et destruktivt og tvangsmessig handlingsmønster som hun ikke kommer ut av. Først når hun forhindres i å reise tilbake til fortida ved å streife (dikte med kroppen) og må "reise" tilbake til fortida ved å dikte på papiret, greier hun å frigjøre seg fra den. Først nå får hun til en terapeutisk "dialog med tiden", der hun får identifisert de "belastende begivenheder" i fortida

og får mulighet til å se framover og finne ut hva hun egentlig vil. Etter at Aron har kommet tilbake igjen og hun skal bestemme seg for om hun skal bli med ham eller ikke, skriver hun at "I de fem ukene siden Aron og jeg tok farvel, har jeg nesten uavbrutt ført en samtale med ham om alt som har vært og som skal bli" (side 413). Her ser vi hvordan hun faktisk fører en dialog med tiden også ved å forsøke å finne ut hva "som skal bli", eller med andre ord identifisere hendelser som skal finne sted i framtida og komme overens med deres implikasjoner, som Giddens sa (se ovenfor). Slik prøver hun å finne ut hva hun vil gjøre.

Vi så i denne oppgavens avsnitt "Å dikte på papiret og å dikte med kroppen" at hun har mistet troen på seg selv som forfatter. Utsagn som "I grunnen var det vågelig av meg å be om blyant og papir" og "Om jeg i det hele tatt får hell til å sette noe på papiret" (side 11) tyder på at hun til og med har mistet troen på sin egen evne til å skrive. Et stykke ut i skriveprosessen kan man imidlertid spore en endring. Det ser ut til at hun i hvert fall har gjenvunnet en viss tro på at hun skal greie å fullføre skriveprosessen når hun sier at det er "ikke lenger noen utsikt til at jeg kan bli utskrevet (bortsett fra *hva som kan skje med mine skriverier*)" (side 236, min utheving). Men troen på seg selv som forfatter er fortsatt ikke til stede: "Jeg hadde mistet troen på at jeg kunne drive det til noe mer som forfatter og var dermed blitt usårlig" (side 396), sier hun etter besøket av paparazzifotografen. Helt til slutt i skriveprosessen er hun endelig "utskrevet", men tør likevel ikke kalle resultatet en roman (side 410), og det sies ingenting om hvorvidt den faktisk blir utgitt eller ikke. Men det viktigste er at hun igjen har greid å dikte på papiret og fullført et nytt skriveprosjekt.

Samtidig står det heller ikke lenger for henne som noen skrekk å ikke lenger greie å dikte på papiret, for i så fall får hun "gjøre alvor av å dikte med kroppen" og ta "opp igjen din gamle gjerning som sykepleier og [gi] meg en håndsrekning på mitt lasarett", som Aron sier (side 418). Hun har således fått kanalisert uroen som drev henne til destruktiv diktning med kroppen uten mål og mening, over til en konstruktiv, positiv og meningsfylt måte å dikte med kroppen på, samtidig som hun igjen har blitt i stand til å dikte på papiret. Hun står altså på terskelen til et nytt liv som representerer en syntese mellom de to antitetiske måtene hun har håndtert livet på tidligere, der hun både kan dikte på papiret og dikte med kroppen på en positiv måte.

Aron greier å få omstøtt Iduns paranoia-diagnose og mener at alle "oppbruddene" hennes "alle har en naturlig årsak og ikke har noe med innbilte forfølgere å gjøre". "Sagt litt forenklet, så lider du av for stor fantasi", sier han. På Iduns spørsmål om hva hun skal gjøre

med det, svarer han: "Hør her, du har i en lang rekke år fått utløp for din fantasi ved å skrive sterke og originale bøker. Så jeg behøver visst ikke foreskrive deg noen kur, det later til at du alt har funnet den" (side 417). Og han fortsetter:

En dikter er et menneske som har lidd et tap likesom alle oss andre, men som ikke kan slå seg til ro med at Gud er død og paradisetts porter stengt. Han må skape seg en annen virkelighet som kan forklare, gjenopprette og overstråle hans forfeilede liv. I sin søking etter fullkommenheten beveger han seg i et grenseland, der han stadig utvider sin verden og stadig står i fare for å trå feil og styrte i fortapelsen. For å fullføre sitt verk må han splitte seg opp i en rekke ulike eksistenser, som alle forholder seg til ham selv som en slags skygger eller dobbeltgjengere. Det kan godt likne personlighetsspaltning, men det er vel å merke en helt bevisst splittelse av personligheten. Jeg vil kalle det en selvhelbredende virksomhet, et overskuddsfenomen som hører hjemme i kunsten og ikke på en psykiatrisk avdeling [side 418].

Det å dikte eller skrive blir altså eksplisitt framstilt i *Skammen* som en form for terapi eller "selvhelbredende virksomhet", som jeg tidligere har framsatt som romanens tekstintensjon. Det at denne uttalelsen er lagt i munnen på Aron, gjør at man nærmest kan betrakte ham som en representant eller et talerør for den sunne fornuft eller en personifikasjon av tekstintensjonen. I dette sitatet blir for øvrig Iduns følelse av å være delt i to, som jeg var inne på under overskriften "Identitet og livskontinuitet", framstilt som noe som ikke nødvendigvis trenger å være et sykdomstegn, men et "overskuddsfenomen" som er en forutsetning for å kunne dikte.

Aron mener for øvrig at trangen til å streife har vært en naturlig reaksjon på tvangsinnleggelsen og en protest mot å leve innesperret. Slik sett vil trangen selvsagt bli mindre nå som hun er fri igjen. Jeg er imidlertid noe skeptisk til Arons forklaring og synes den er litt lettvinnt i og med at Idun tilbrakte mye av livet på "loffen" allerede før hun ble tvangsinnlagt første gang.

Vi har nå sett hvordan den radikale bedringen av Iduns psykiske tilstand og livssituasjon mot slutten av romanen er en direkte følge av selve skriveprosessen. Men først, omtrent midtveis i skrivinga, gjennomgår hun en markant forverring når hun igjen henfaller til sin gamle "synd" og stikker av nok en gang, til tross for at hun vet at det ikke fører noe godt med seg. Natten før hun stikker av har hun mareritt om flukten, og om morgenen spør hun seg selv:

Hva var det som drev meg ut på dette eventyret, når jeg på forhånd visste at det ville ende i den dypeste elendighet? Hva for en dunkel trang var det som tok makten fra meg og styrte mine skritt mot hjemløshet, redsel, skam og fornedrelse? Var det den blinde viljen til liv, den som var alle tings begynnelse og opphav? Eller var det den tomhet og selvoppgivelse som vet at alt er tapt og at det ikke lenger er noe å miste?
Jeg visste det ikke, merket bare at skyggene trakk sammen om meg, at alt det svevende og drømmeaktige i mitt liv trengte seg på og ville ha en synlig form [side 245].

Hun streifer rundt i Europa i nesten tre måneder før hun blir funnet i Amsterdam, mer forkommen enn noensinne, og dette framstår som det absolutte bunnpunktet for tilstanden hennes i løpet av romanen. Denne forverringa er imidlertid *også* en konsekvens av skrivinga hennes. I en terapiprosess er det ikke uvanlig at personen eller pasienten opplever en forbigående forverring av tilstanden, for så å bli bedre etterpå. Det er en følge av at vedkommende blir eksponert for vonde minner og følelser han eller hun har prøvd å beskytte seg mot, og som i neste omgang kan bearbeides terapeutisk. Freeman skriver at

According to Freud, remembering is not the *cause* of cure; it is correlative with it. This is why remembering, if it happens prematurely during the course of analysis, may either result in nothing, therapeutically speaking, or be injurious. If one is not *ready* to remember [...] then psychic healing will probably not be forthcoming. [...] Even if one is indeed ready to remember, [...] it is surely not necessarily the case that the results will be immediately salutary. Freud knew this as well: one could just as easily be thrown for a serious psychic loop upon dredging up an ugly incident from the past as feel liberated or redeemed [1993:171].

Flukten skjer på det punktet i romanen der hun er ferdig med den mest "ufarlige" delen av fortellinga si, nemlig morfarens og farens fortid, og har fortalt om sin egen barndom fram til og med episoden under krigen der onkel Balder lurer henne til å avsløre jødene Rut og Aron som skjuler seg hos morfaren. Dette kan sies å være den første av de mest avgjørende, vonde begivenhetene i Iduns liv, og flere står for tur, som for eksempel forholdet til Aron og tapet av både ham og barnet deres. For denne leseren ser det ut til at skriveprosessen og minnene begynner å bli for tøffe for henne, uroen vekkes i henne, og hun stikker av og "dikter med kroppen". Heller ikke når hun kommer tilbake på asyllet igjen, orker hun å fortsette der hun slapp, men gir seg heller i kast med "bildene" som beskriver "de lange vandringene". Litt seinere får hun også en annen forverring, en plutselig angst for timeslagene i tårnet på asyllet om natten. Rent umiddelbart er det ikke lett å få øye på noen årsak til denne skrekken, men den inntreffer i tid etter at Aron har dukket opp igjen med tilbudet sitt, men før hun har fått skrevet om forholdet deres, graviditeten og bortadopsjonen av barnet. Dette gir en pekepinn om to mulige forklaringer: For det første kan det være utsiktene til et normalt liv som virker skremmende og angstvekkende på henne, etter at hun nå har vært avskåret fra et normalt liv så lenge. For det andre kan det bety at besøket hans tvinger fram minnene om forholdet deres og om barnet, som så "plager henne med angst og uro" som vi har sett før. Men dermed får hun pågangsmot og et incitament til å fortsette fra der hun slapp og fortelle om ungdomstida og det som hendte da. Underveis i terapien, før hun skal til med den tøffeste delen av den, får hun altså en forverring, men som til sjuende og sist gir en forbedring. I slutten av romanen

har denne forbedringen gjort at hun har styrke til å slippe de vonde minnene til og greier å fortelle Aron om barnet uten at uroen vekkes i henne og tvinger henne ut på streifing.

4.4.2 Endring i fortelleteknikken

Analysen av jeg-fortelleren Iduns fortelleteknikk i oppgavens kapittel 3 viste at hun gjør bruk av det jeg har kalt en auralisert fortellerstemme, det vil si at hun trekker seg tilbake som personal forteller og inntar en rolle som aural forteller som forteller i tredjeperson både om seg selv og om begivenheter hun selv ikke har deltatt i. Dessuten delegerer hun gjerne bort fortellerstemmen til andre fortellerinstanser, for eksempel ved å gjengi gamle dagbøker. Parallelt med dette er det store avvik innenfor tidsrelasjonene i beretninga hennes, ved at det er omfattende brudd på kronologien og ved at samme begivenhet gjerne fortelles flere ganger og da med variasjon i utstrekning. Vekslingene i fortellerstemmen og innenfor tidsrelasjonene opptrer som regel i kombinasjon med hverandre. Vi har sett at det skjer hovedsakelig når Idun kommer inn på de begivenhetene jeg har trukket fram som de mest skjellsettende for den psykiske tilstanden hennes, og særlig for mangelen på identitet og livskontinuitet og trangen til å streife. Årsaken til alt dette er et behov for å distansere seg følelsesmessig fra disse begivenhetene, og en frykt for å få gjenoppvekket fortrenge minner.

I romanens siste kapittel har dette endret seg. Som vi har sett, har hun gjennom skriveprosessen sin blitt tvunget til å konfronteres med minnene, inkorporert dem i selvfortellinga si og forsonet seg med dem. Hun har ikke lenger behov for å skyve dem vekk og distansere seg fra dem. Hun har fått fylt hullene i livshistorien sin og greier å se en linje i sitt eget liv, og har fått innsikt i hvem hun selv er. På samme måte som den psykiske tilstanden ble gjenspeilet i fortelleteknikken, blir også disse endringene i psyken synlige gjennom måten hun skriver på i det siste kapittelet. Jeg skal i det følgende undersøke dette nærmere.

Den narratologiske analysen viste at den psykiske tilstanden påvirket fortelleteknikken aller sterkest i forbindelse med minnene om Aron og barnet. I romanens siste kapittel har dette endret seg. Her greier hun endelig å fortelle uttømmende om ting hun bare så vidt har nevnt tidligere, som for eksempel at brevskriveren hun forteller om på side 289–290, som også har kommet og besøkt henne, er Aron. Gjennom hele kapittelet greier hun å fortelle om seg selv og fortida si uten å måtte ty til den auraliserte fortellerstemmen eller delegere bort fortellerstemmen til en annen fortellerinstans, selv når hun forteller Aron om fødselen og hva som skjedde etterpå. Her forteller hun i førsteperson, sammenhengende og detaljert:

Jo, du forstår, jeg var så sløv og viljeløs den gangen. Bestefar fikk meg til å skrive under på noen papirer, og jeg var ikke klar over at det var adopsjonspapirer. Da jeg ble sendt til Danmark, trodde jeg at jeg skulle ha barnet med meg tilbake. [...] Det kom et ektepar og drakk kaffe hos jordmoren, jeg trodde det bare var noen av hennes venner. De var så overstrømmende vennlige mot meg at jeg burde ha fått mistanke. Men jeg var dum og skjønnte absolutt ingenting [...] Det ble en vanskelig fødsel, alt stanset plutselig opp, og barnet ble tatt med tang. En lege kom og ga meg narkose, og da jeg våknet opp, hadde jeg høy feber. I nesten en uke førte jordmoren meg bak lyset og sa at jeg måtte bli litt sterkere før jeg kunne få vite noe om barnet. Hun ville ikke engang si meg om det var gutt eller jente [side 415].

Tidligere har dette vært nevnt flere ganger, men aldri før så uttømmende og fritt for forsøk på å distansere seg fra det. Dette viser hvordan Iduns skriveprosess har ført til en ny erkjennelse som har endret måten hun framstiller historien om Aron og barnet på. Samtalen med Aron er gjengitt i en "parafrase" over samtalene hun og Aron har hatt etter at han har funnet henne igjen, i "skuespillform" eller direkte dialog (side 413–418). Ved at ytringene deres gjengis slik i direkte diskurs skapes en ekstra nærhet til innholdet i samtalene, som i tillegg til tapet av barnet også omfatter episoden fra farens landssvikrettsak. Dette er blant de minnene som hun tidligere har distansert seg aller sterkest fra, mens hun nå har styrke til å ta dem ordentlig inn over seg.

Idun greier også å fortelle om en traumatisk hendelse som inntreffer mens hun sitter og skriver, uten å måtte ty til noen distanserende grep. Hun blir overrasket av en journalist i et sladreblad som tar seg inn på avdelingen og tar bilde av henne. Denne hendelsen omtaler hun med ord som "marerittsaktig [sic]", "angrep", "overgrep", blitzten er en "lysbombe" og lyden av fotoapparatet er som "knitringen fra et maskingevær" (side 393 og 395). Det resulterer i et spekulativt og ydmykende oppslag i bladet som hun opplever som "et slag i ansiktet" (side 395). På samme måte som med traumatiske opplevelser i fortida kvier hun seg for å fortelle det, "vil helst slippe å nevne det" (side 289) og "har utsatt det fra dag til dag" (side 393), men likevel makter hun å fortelle det bare noen uker etterpå. Det tyder på at hun er blitt i stand til å håndtere nye belastende begivenheter i nåtida og integrere dem i livshistorien sin etter hvert som de inntreffer, slik at hun nå greier å opprettholde sammenhengende, men konstant reviderte biografiske fortellinger om seg selv. Her har vi altså nok en bekreftelse av at skriveprosessen har virket som en kur for Iduns psykiske tilstand slik den ble presentert i kapittel 2. Der så vi at hun på et tidlig stadium i skrivinga ikke var i stand til å "opprettholde" den biografiske fortellinga si på samme måte som hun nå greier.

Som romanen for øvrig, er heller ikke det siste kapittelet kronologisk fortalt, men selv om Idun foretar analepser både tilbake til fortidsplanet og innad i nåtidsplanet, skjer det mer kontrollert og mindre springende enn tidligere. De få gangene hun forteller om noe i fortida

her, skjer det ikke i form av løse glimt, "lynneslag" eller usammenhengende tankestrømmer. Nå gir det mer inntrykk av å være fortalt av en person som har innsikt i seg selv og sin egen livshistorie og som ser sammenhengene i livet sitt. Hun skriver dessuten om bakgrunnen for at hun fikk hybelen i Homansbyen og om det livet hun levde mens hun bodde der, dels med å dikte på papiret og dels med å dikte med kroppen. Hun ser tilbake på livet sitt med et avstandens klarsyn, og nærmer seg minnene sine uten frykt.

Det eneste tilfellet av delegering av fortellerstemmen i det siste kapittelet er gjengivelsen av Arons brev der han prøver å gi henne svar på hvem han er og hvem livet har gjort ham til i den tiden de har vært fra hverandre. Denne delegeringen fungerer imidlertid ikke som et middel for Idun til å distansere seg fra sin egen fortid, men til å få nærmere kjennskap til Aron og hans fortid, og er som vi skal se seinere avgjørende for beslutningen hennes om å bli med ham.

4.4.3 Freemans fire stadier

Som nevnt i innledningen, går et menneskes utviklingsprosess ifølge Mark Freeman over fire stadier som han kaller *erkjennelse*, *distansering*, *artikulering* og *tilegnelse*. I tillegg til og forut for disse kommer det Haukenæs har kalt *den førbevisste tilstanden* (Haukenæs 2000:32). I det følgende vil jeg undersøke om det er mulig å påvise et liknende forløp i den utviklinga Idun gjennomgår i løpet av skriveprosessen sin, for eventuelt å finne støtte til min påstand om at romanens tekstintensjon går ut på at selvbiografiskrivning er en identitetsskapende prosess som kan ha helbredende virkning på individet. Jeg vil presentere Freemans fire stadier og underveis se dem i sammenheng med den utviklinga Idun gjennomgår i løpet av skriveprosessen sin. De forskjellige stadiene er gjerne ikke eksplisitt uttrykt hos Idun, men jeg mener likevel det er mulig å spore en utvikling hos henne som har fellestrekk med den Freeman gjør rede for.

Utvikling blir tradisjonelt sett som en framoverrettet bevegelse, både i betydningen "framover i tid" og i betydningen "framskritt". Men i tråd med Freemans "høna og egget-paradoks" som vi har vært inne på tidligere, kan utvikling bare fastslås retrospektivt ved hjelp av erindringen, ved å ta utgangspunkt i resultatet, rekapitulere livshistorien og se hvorfor det gikk som det gikk. Dette får Freeman til å stille spørsmålet "Can there even be development without narratives being told [...]?", og han vil vise "how we might employ the idea of rewriting the self as a vehicle for rethinking the concept of development itself" (1993:20). Freeman påpeker at begrepet utvikling tradisjonelt bærer i seg konnotasjonen om

framskritt. Det er problematisk å snakke om utvikling uten å angi et endepunkt som denne utviklinga kulminerer i; en utvikling eller et framskritt i retning av *hva*? Svaret hans er at begrepet utvikling betegner en endring fra det man oppfatter som en mindre fordelaktig tilstand til en man anser som en mer gunstig.

Freeman avgrenser utvikling-begrepet til å gjelde den prosessen en person går gjennom fra det punkt i livet da man blir bevisst om at det er et grunnleggende misforhold mellom det livet man lever og det man kunne og burde ha levd. Det kan gjelde en prosess "of the large-scale sort that Augustine has undergone – which may be seen as a kind of life project", eller en mindre prosess av den typen "that we each undergo in making the transition from an adequate mode of experience to a better one" (Freeman 1993:44). Jeg kommer til å benytte begrepet i samme betydning i det følgende.

Det er imidlertid viktig å legge merke til en forskjell mellom utviklingsforløpet slik Freeman framlegger det og slik det foregår i *Skammen*. Freeman tar utgangspunkt i Augustins *Confessiones*, der Augustin "having seen the light, has sat himself down to recount the story of how it came to be" (Freeman 1993:20). "From the present moment of writing, [...] one often gazes back upon the past and charts that 'upward' trajectory whereby one has managed, despite the trials and travails that have come one's way, to prevail, to come into being" (Freeman 1993:9). Når Augustin skriver, ser han tilbake på og kartlegger den utviklinga han har gjennomgått fram til dagens situasjon, etter at prosessen er avsluttet og han har nådd det siste av de fire stadiene. Også Idun setter seg ned for å se hva som har brakt henne opp i sin nåværende situasjon og kartlegger sin egen utvikling fram til nedskrivningsøyeblikket, men hun har ingen utviklingsprosess av Freemans slag å se tilbake på. Denne utviklingsprosessen foregår nemlig mens hun skriver og som resultat av skrivinga. Idun er i starten av utviklingsprosessen når hun begynner å skrive, og det er selve skriveprosessen hennes som driver den utviklinga Freeman snakker om framover. Dermed opplever hun utviklingsprosessen mens hun skriver, istedenfor å se tilbake på den slik Augustin gjør. I *Skammen* er altså utviklingsprosessen og skriveprosessen sammenfallende. Dette er helt i tråd med det jeg har framsatt som romanens tekstintensjon.

Jeg vil si det slik at den delen av fortidsplanet som dreier seg om Iduns voksenliv tilsvarer den førbevisste tilstanden, der hun "tilpasser seg de rådende forholda, som om det ikke fantes en annen måte å leve på" (Haukenæs 2000:32). Hun dikter med kroppen og på papiret om hverandre, tvangsinnlegges flere ganger, men først rett før hun begynner

skriveprosessen sin stopper hun opp og reflekterer over hva slags liv hun lever. I den førbevisste tilstanden blir man gjerne styrt av fortidige traumatiske begivenheter som er fortrenget, og er ubevisst om at det fins andre måter å fortolke livet sitt på enn den man selv bruker (Freeman 1993:187, Haukenæs 2000:32). Vi har sett tidligere i denne oppgaven hvordan Idun er blitt styrt av fortida si på denne måten og hvordan hun gjennom å få gjenopplivet disse minnene, får fortolket livet sitt på nytt i lys av disse.

Det første stadiet av utviklingsprosessen, som Freeman kaller *recognition* (erkjennelse), karakteriserer han som det øyeblikket individet våkner opp og erkjenner at det er en uoverensstemmelse mellom det livet man lever og hvordan man kunne ha levd; "recognizing that there exists an experiential rift that must be addressed in some fashion, a disjunction between what is and what might be" (Freeman 1993:36). Dette stadiet mener jeg å se uttrykk for hos Idun under de seks dagene hun er på rømmen rett før hun begynner å skrive:

Den tredje eller fjerde dagen [...] stanset jeg plutselig opp og kom til meg selv. Fluktdjevelen slapp taket i meg, tankene mine klarnet, og jeg kjente ikke lenger noen skadefryd ved å leke katt og mus med mine foresatte.

– Hør nå her, Idun, [...] sa jeg til meg selv. Hva om du steg opp fra din underverden og ganske enkelt tok deg en tur på byen? Spaserte friskt og freidig opp og ned Karl Johan som enhver annen og så hva som ville skje. Alle dine forestillinger om å være forfulgt ville da stå sin prøve, og høyst sannsynlig ville det vise seg at de bare var fri fantasi og skrekvisjoner [side 124].

Plutselig våkner hun opp fra sin førbevisste tilstand og gir for første gang uttrykk for at det livet hun lever med streifing eller "diktning med kroppen" kanskje ikke er slik hun burde ha levd. Vi ser også tegn til det samme i det første av de to tidligere nevnte hovedspørsmålene hennes, "Hvorfor ble jeg ikke hvor jeg var tiden ut [osv.]" (side 11), som hun stiller seg på et seinere tidspunkt (men gjengitt tidligere i romanen eller skriveprosessen). Hun befinner seg i en håpløs livssituasjon uten å forstå hvorfor, og betrakter livet sitt som "forspilt" (side 12). Det er tydelig at hun føler at det er en stor forskjell mellom det livet hun lever og slik hun burde leve, men hun vet ikke hva det kommer av, og hun uttrykker ingen klar oppfatning av hvordan hun syns hun heller burde leve. "What the foremost task is at this point", sier Freeman, "is [...] to determine just what it is about our present mode of experience that is inadequate. We need to gather together – to recollect – who and what we are and have been, toward the end of identifying the source of our alienation" (Freeman 1993:44). Det at hun setter i gang å skrive, kan ses som et forsøk på nettopp det. Men samtidig som Idun gir uttrykk for dette misforholdet mellom levd liv og en mulig livsvei, som altså karakteriserer stadium 1, framhever hun også streifinga som det som er "problemet" med det livet hun

lever. Og det leder oss over på det andre stadiet, distansering, der man ennå ikke vet hvilken retning man vil at livet skal ta, men blir mer og mer klar over hvilken retning det *ikke* skal ta (Freeman 1993:36). Dette stadiet har å gjøre med "both identifying tentatively the nature of [one's] specific problems and conflicts, [...] and with somehow 'separating' [one]self from them", og "beginning to 'name' one's inadequacies or determine what one is not" (Freeman 1993:45). Man begynner å innse hvem man ikke vil være og hvordan man ikke vil leve. Og det er nettopp det Idun gjør, hun identifiserer streifinga eller "diktninga med kroppen" som roten til problemene sine og tar følelsesmessig avstand fra den. Dermed kan hun faktisk sies å ha nådd stadium 1 og 2 samtidig, hun erkjenner at det er et misforhold i livet sitt samtidig som hun identifiserer og distanserer seg fra det som er utilfredsstillende.

Samme dag som Idun "våkner" opp og setter spørsmålstejn ved livsførselen sin, tilbringer hun natten på et kontor på forlaget. Også her ser vi hvordan hun tar avstand fra og bebreider seg selv for sin egen diktning med kroppen: "Du som ikke lenger har noe forhold til håpet og lever livet utsiktsløst fra hånd til munn. Du som har mistet din fremtid og dermed evnen til å hensette deg og har gått over til å fabulere med kroppen" (side 132). Hun vedkjenner seg i løpet av denne natten sine vandreår, men tar samtidig avstand fra dem (side 132–135).

Helt ut i kapittel 5 kan vi se at Idun fortsatt er på det andre stadiet, når hun forteller om den siste flukten fra asyltet som hun foretar midt i skriveprosessen. Rett før hun stikker av stiller hun seg spørsmålet "Hva var det som drev meg ut på dette eventyret [...]?" (side 245). Her bruker hun ord som "den dypeste elendighet" og "hjemløshet, redsel, skam og fornedrelse" om livet på streifing, nok et tegn på at hun nå distanserer seg fra streifinga. Freeman skriver at dette stadiet innebærer

the need for divesting oneself of those modes of experience that, by virtue of their inadequacy, have prevented one from moving forward as readily as one might. To realize what one is not, while surely being a step in the right direction, is of course only a part of the developmental process. The far more arduous task of realizing what one is still remained [1993:38].

Vi så i avsnitt 2.3.1 om fortrenkning at Iduns diktning med kroppen er et repetitivt handlingsmønster som hun henger fast i, og et resultat av tidligere begivenheter hun ikke har vært seg bevisst, og at det gjerne er ens egne repetitive handlinger som gjør en oppmerksom på at en blir styrt av fortida på denne måten. Mens hun er på det andre stadiet, tar hun altså avstand fra streifinga i den forstand at hun ser at det ikke er en ønskelig måte å leve på for henne, men hun greier likevel ikke å fri seg fra den og stikker av nok en gang.

Freemans tredje stadium, artikuleringen, innebærer å sette ord på forskjellen mellom sitt gamle selv og det nye som nå framsettes som en framtidig mulighet, samtidig som man setter ord på det nye, "planlagte" selvet selv (Freeman 1993:45). Man har med andre ord nå klart for seg både hva som er galt med ens nåværende liv og hva som må til for å komme videre, men uten å ha mot, viljestyrke eller motivasjon til å omsette dette i handling.

Freeman sier om Augustin at han på dette stadiet

had succeeded in giving a greater measure of form, definition, and clarity to the direction in which he knew he must proceed. What was still missing, however, was the motivation to go ahead and do what needed to be done: even with the lure of truth awaiting him in the future, it seemed that he couldn't bear to let go of his past, in all of its terrible comfort and security. [...] even when we know beyond all shadow of a doubt where it is we need go to carry through the projects of our lives, we often find that there still remain unnamable forces keeping us back, lulling us into repetition [Freeman 1993:40–41].

I det sjette hovedkapittelet nevner Idun første gang brevet hun har fått av Aron, og de treffes igjen etter førti års atskillelse. Til å begynne med "greide jeg ikke å skjønne at [brevet] hadde noe med meg og min nærmeste fremtid å gjøre" (side 290), noe som understrekes ved at hun på dette tidspunktet ikke sier noe om brevets avsender eller innhold. Men Arons tilbakekomst og forslaget hans tvinger henne til å minnes kjærlighetsforholdet deres og barnet, og hun får slik identifisert "kilden til fremmedgjøringen sin", som ovenfor ble framsatt som et viktig skritt i prosessen (i omtalen av det første stadiet). Blant annet blir det, som vi har sett, gjennom skriveriene hennes tydelig at tapet av barnet er en viktig årsak til streifinga hennes. Tilbake på nåtidsplanet igjen i det åttende hovedkapittelet får Aron omstøtt Iduns diagnose og umyndiggjøring, og hun forteller nå at han allerede i brevet foreslo at de gifter seg og at hun blir med ham til Jerusalem. Fra nå av utkrystalliserer et liv med Aron seg som en mulig framtidig mulighet for henne. Det å bli "kjæresten til Noen", som hun en gang kalte det i minneboka, i motsetning til å være "datteren til Ingen"¹² (side 353), ser ut til å kunne være et mulig nytt selv for henne, som erstatning for hennes gamle selv som nesten heller kan karakteriseres som et mangelfullt selv (jf. mangelen på identitet og livskontinuitet). Hun har altså nådd det tredje stadiet, der hun har fått kartlagt seg selv og fortida si og funnet et alternativt framtidig selv, men hun mangler fortsatt den siste motivasjonen som må til for å ta den endelige avgjørelsen og kaste seg ut i dette nye livet. Helt til siste slutt i romanen er hun i tvil, og det er først i drømmen på de to siste sidene man får en indikasjon på at hun kommer til å bli med ham. Jeg går i det følgende ut fra at hun gjør

det. (Mer om denne drømmen i neste avsnitt, "Skal – skal ikke – skal!".) Dermed vil jeg hevde at Idun holder seg på det tredje stadiet helt til slutten av romanen og er på vei over i det fjerde idet romanen slutter. Det fjerde og siste stadiet, tilegnelsen, karakteriserer Freeman som løsningen av konflikten mellom ens nye og gamle selv, der det nye har fått overtaket. Men selv om dette er det siste stadiet, representerer det ikke den absolutte avslutningen på en endelig prosess, men den foreløpige kulminasjonen av en endeløs prosess, en avslutning og en begynnelse på en og samme tid (Freeman 1993:43): "the former, in the sense of both the resolution of a conflict and the culmination of a project, and the latter, in the sense of freeing oneself from the stagnancy of repetition and thus opening the door to a new way of life" (Freeman 1993:45–46). Dette siste stadiet representerer for Idun avslutningen på skriveprosessen hennes og samtidig begynnelsen på et nytt liv. Hennes nye selv, med hennes nyvunne identitet og livskontinuitet og med vissheten om at hun igjen er kjæresten til Noen (Aron) har fått overtaket, og streifinga som var så karakteristisk for hennes gamle selv, har hun fått over på et bedre spor og således befridd seg selv fra "the stagnancy of repetition", det vil si det repetitive handlingsmønsteret som streifinga representerte. Freeman skriver at

knowledge without action is perhaps even more tragic, and certainly more painful, than the most profound ignorance. What needs to happen, in addition, is that one's own realizations and ends must somehow be woven into the fabric of subjectivity. Only then, when the mind has followed its own orders, will one be in possession of that sort of whole and undivided self which is able to step, undaunted, into the future" (side 43).

På samme måte har Idun fått integrert den nye viten om seg selv i selvidentiteten, og ved å bli med Aron får hun satt denne nye viten om sitt nye selv ut i handling. Hun har lagt fortida bak seg og er nå klar til å ta fatt på framtida. Når Freeman påpeker at dette er en foreløpig kulminasjon av en endeløs prosess, henger det sammen med det faktum at nyskrivingen av selvet, fortolkningen av en selv, er en stadig pågående prosess som aldri kan sluttføres. I et menneskeliv vil det alltid være elementer som ikke stemmer overens, konflikter og motsetninger, og nye begivenheter og erfaringer kommer stadig til og må integreres i helheten. "The self would be rewritten again, and again" (Freeman 1993:221).

Freeman skriver at Augustin gjennom utviklingsprosessen sin har "taken the deformed self he had previously been and reconstructed it, thereby giving birth to a new and better one. This developmental movement, this shuttling back and forth between prospective and retrospective time, is precisely what is involved in the process of rewriting the self"

¹² Vemund pleide i Iduns barndom å kalle seg selv for Ingen, noe som for Idun til tider føltes "truende": "Det hender iblant at jeg grøsser og merker at det brer seg en tomhet inni meg" (side 353).

(Freeman 1993:46). Det samme har Idun gjort; ved hjelp av erindringen, livshistorien og fortellinga har hun nyskrevet selvet gjennom en skriveprosess der hun vekselvis har sett framover og bakover i tid. Det at hun gjennom denne prosessen har fulgt det forløpet som Freeman skisserer for utviklinga under en nyskriving av selvet, støtter opp om romanens tekstintensjon: at selvbiografiskrivning kan fungere terapeutisk, ikke bare for Idun, men for mennesker generelt.

4.4.4 Skal – skal ikke – skal!

Helt til slutt i *Skammen* ser det ut til at Idun vil ta beslutningen om å bli med Aron. Men hva er det som får henne til å ta dette valget? Vi skal se på noen viktige og avgjørende faktorer i Iduns beslutningsprosess; samtalene med Aron når han besøker henne på asyltet, brevet hun får fra ham etter at han har reist til USA, og en "lykkelig drøm".

Under de fortrolige samtalene mellom henne og Aron den første tiden på asyltet etter gjenforeningen, får Idun hjelp av ham til å komme over selvbepreidelsen som har ridd henne etter at barnet ble tatt fra henne. Hun har før kalt det "en utilgivelig feil" at hun lot bortadopsjonen skje, og skrev i minneboka etter at hun kom hjem fra Danmark at "Jeg tilgir heller ikke meg selv" (side 386). Omsider får hun nå fortalt Aron om barnet, om selvbepreidelsen og om behovet for å finne barnet igjen:

Vi har et barn som går omkring nede i Danmark et sted og venter på å bli funnet igjen. Jeg har vært på leting etter det i alle år og gir meg ikke før jeg finner det. [...] Jamen jeg får ikke fred før jeg finner det. Jeg er nødt til å vite hvor barnet vårt er blitt av. Hvis jeg blir med deg til Israel, vil det si at jeg har gitt opp og må leve med min forsømmelse hele resten av livet. [...] Jamen jeg hører at barnet gråter når jeg ligger våken om natten. Jeg hører det rope på meg langt borte fra et sted, og jeg får det for meg at jeg må ut og lete etter det [side 414–415].

Her har hun endelig full innsikt i seg selv og hvorfor hun streifer. Jeg mener det er av avgjørende betydning for henne at Aron ikke bebreider henne for hennes "forsømmelse", men tvert imot gjør henne oppmerksom på at barnet ikke er noe barn lenger og ber henne om å forsones seg med det som har skjedd. Slik får hun lagt det bak seg og kan slutte å dra på leting etter det tapte barnet, og hun kan bli med ham med god samvittighet.

Dessuten uttrykker Idun en frykt for å ikke svare til Arons forventninger. "Tenke seg til, han ville ta meg tilbake etter førti års forløp uten først å se an gjenstanden og sikre seg at den ikke hadde fått for mange skrammer underveis. [...] Men jeg hadde tross alt litt stolthet i behold og ville ikke by ham de rene vrakrestene" (side 398). Men når de får snakket om det, overbeviser han henne om at han ikke forventer å plukke henne opp uskadd. "Jeg lider ikke av berøringsangst og har ikke noe imot å omgås mennesker med skrammer og sår" (side

414). Dermed har han ikke urealistiske forventninger og blir ikke så lett skuffa over henne. Idun har en livshistorie og en livssituasjon som det er knyttet mye skam til, og dermed blir det desto viktigere å bli verdsatt og respektert for den hun er. Her spiller det nok også en rolle at hun spør søster Sigrid om reglene for en tvangsinnleggelse og slik kanskje får bekreftet for seg selv at den har vært feilaktig.

Etter at Aron har reist til USA, skriver han et brev til henne der han prøver å gi henne et svar på hvem han er, som hun har spurt ham så inntrengende om. Der forteller han henne om sin damaskusopplevelse eller sitt vendepunkt i livet, i Jerusalem under seksdagerskrigen:

Krigsguden var blitt min herre og mester, jeg var som døv og blind, en dødsmaskin på to ben, et levende maskingevær som stormet frem og ikke skydde noen hindring.
Da jeg kom til meg selv, var jeg rensset for alt, patriotisme, sionistiske fraser, hele myten om Guds utvalgte folk. Seieren var vunnet, men for meg liknet den mer på et nederlag. Min åndelige rustning falt av meg som et tomt skall, jeg var en drapsmann uten bibelspråk på leppene [side 420].

Her framgår det at Aron ikke er fri for skrammer og sår han heller, han har opplevd å "miste" seg selv og overskride sine egne grenser, og vet hva anger, skam og selvbebreidelse vil si. Det er mulig at Iduns ønske om å vite hvem han er bunner i en frykt for en manglende empati eller forståelse hos ham slik at hun selv vil skamme seg overfor ham og føle seg underlegen. Det er gjerne slik at livsvisdom og ydmykhet i forhold til andres problemer og sorger utvikles gjennom egen motgang. Det at han er merket av livet understrekes i beskrivelsen av ham:

det var nesten ikke til å fatte hvor gammel han så ut, langt eldre enn sine 59 år. Ryggen var ikke lenger rank, bevegelsene ikke lette og spenstige, ansiktstrekkene ikke myke og uferdige i tegningen. Men det mest forbausende var likevel håret, som ikke lenger var ravnsvart, men strittet opp fra hodet som en hvit glorie. Det eneste som var uforandret, var øynene, de var like mørke og strålende som jeg husket dem, med en glød og et pågangsmot som motsa trettheten i den lutende skikkelsen [side 397].

Valget hans om å bli lege har han tatt for å gjøre bot for alle livene han tok.

Det aller siste som skjer i *Skammen*, rett etter at Idun har lest brevet fra ham der han forteller om seg sjøl, forteller hun at hun, "som ellers blir jaget gjennom nattetimene av alskens redsler og mareritt"¹³, for én gangs skyld har hatt "en lykkelig drøm". Hun ser et ungt par løpe hverandre i møte på "kjærlighetsstien" på Sandane med tante Dora (Andreas' søster) lurende i buskene. Men mens de løper, skyter tiden fart, årstidene går i ett, og skyggen i buskaset trekker seg tilbake.

¹³ Der hvor ikke annet er angitt, er sitatene i forbindelse med denne drømmen hentet fra de to siste sidene i *Skammen* (side 422–423).

De to elskende har bare noen få skritt igjen, de er hinsides all fare, og det er ikke lenger noen som kan gripe inn og skille dem. Men idet de når frem og slår armene om hverandre, ser jeg til min forundring at de i sitt ville løp har lagt ungdommen bak seg, mannens hår er helt hvitt og kvinnens faller ned over skuldrene på henne i lange, grågyrne floker.

Jeg våknet opp ved at jeg hørte meg selv rope, ikke med min vanlige spake og litt usikre stemme, men med den unge, jublende og lyse stemmen som engang var så sikker i sin sak:

– Jeg elsker ham, jeg elsker ham, jeg elsker ham!

Det kunne nok vært interessant å tolke denne drømmen i lys av drømmeteorier, men på den annen side anser jeg symbolikken her som så tydelig at jeg ikke anser det som nødvendig å trekke inn drømmeteorier her. Det unge paret må man uten videre kunne gå ut fra er Idun selv og Aron, og deres løp mot hverandre tilsvarende de førti årene de har vært skilt fra hverandre. Tante Dora symboliserer familiens fordømmelse, den besteborgerlige "moralen", de "onde" kreftene utenfra som har skilt dem og holdt dem fra hverandre, men som etter hvert "trekker seg umerkelig tilbake og flyter sammen med de mange halvvråtnende trestammene som skjuler seg der inne i mørket". Det at Dora blir ett med disse halvvråtnende trestammene er et bilde på at denne "moralen" tilhører en forgangen tid og er degenerert og overvunnet. Nå er det "ingen makt på denne jord som kan holde dem borte fra hverandre", "de er hinsides all fare, og det er ikke lenger noen som kan gripe inn og skille dem".

Tiden "skyter fart" mens de løper hverandre i møte, og de førti årene fra hverandre blir tilbakelagt "i svimlende hast". Det tyder på at tiden som har gått, ikke lenger er så viktig, nå er det årene de har foran seg, sammen, som er det vesentlige. Idun er nå innstilt på å slå strek over fortida og fokusere på framtida, hun er ferdig med å henge igjen i fortida og la den påvirke nåtida i like stor grad som før.

I romanens siste avsnitt våkner Idun av drømmen av at hun roper "Jeg elsker ham, jeg elsker ham, jeg elsker ham!". Det er en ordrett gjentakelse av det hun skrev i minneboka etter å ha blitt sammen med Aron første gang (side 325), et tegn på at de nå tar opp igjen tråden fra den gang og fortsetter der de slapp. Her har Idun til og med fått igjen stemmen sin fra ungdommen og er på sett og vis gjenskapt som ung, hvilket samsvarer med betydningen av navnet Idun, som betyr "ho som yngjer opp att, gjer ung på nytt" (Kruken 1995:135). I norrøn mytologi var Idunn gudinnen som vokter eplene som ga gudene evig ungdom (loc.cit.). Dette er den endelige bekreftelsen på at hun nå er kommet til visshet og igjen er "sikker i sin sak" (jf. sitatet ovenfor) angående forholdet til Aron. Etter å ha fått klarhet i hvem hun selv er, og så har fått svar på hvem Aron er, er hun nå klar til å starte et nytt liv sammen med ham der de er tilbake ved utgangspunktet, har gjenvunnet sin ungdom og de får en ny vår sammen, selv

om de "har lagt ungdommen bak seg". Gjennom denne drømmen blir Idun endelig klar over at hun har bestemt seg og er klar til å ta imot tilbudet hans.

4.4.5 "Happy ending"

Helt til slutt i denne hovedoppgaven ser jeg det som på sin plass å diskutere avslutningen av *Skammen* i forhold til den iboende tekstintensjonen. Romanen bærer i seg et prosjekt eller en tekstintensjon om å framstille det å dikte, og kanskje særlig livshistoriefortelling, som en måte å fortolke seg selv og livet sitt på, eller å "forklare, gjenopprette og overstråle [ens] forfeilede liv". Den kaller eksplisitt det å dikte "en selvhelbredende virksomhet" (begge sitater side 418). Dette fordrer at hovedpersonen har en positiv utvikling gjennom romanen og skriveprosessen. I *Skammen* er det nesten ikke måte på hvor lykkelig det hele ender. Selv om Bergljot Hobæk Haff regnes blant landets fremste nålevende forfattere, og til tross for alle *Skammens* litterære kvaliteter og avanserte fortelle tekniske grep, kan romanen sies å ha hentet trekk fra underholdningslitteraturen og melodramaet. I Stavanger Aftenblads anmeldelse av *Skammen* kalles romanen et "melodrama", der "populærlitterære mønstre og mer avanserte fortellertekniske grep [forenes] på en forbilledlig måte" (Sivertsen 1996). Et av disse trekkene er den etter manges syn overdrevent lykkelige slutten, som kan virke urealistisk. Ikke nok med at hovedpersonen er en tvangsinnlagt og umyndiggjort psykiatrisk pasient som plutselig er fri, myndig og friskmeldt og dessuten nybakt millionær, men i tillegg tar ungdomskjæresten hennes kontakt etter førti års atskillelse og foreslår allerede før de har møttes igjen at de gifter seg. Jeg har selv ansett denne slutten som en svakhet ved romanen, men jeg har lyst til å undersøke om denne oppfatningen kan nyanseres litt og se om den lykkelige slutten kan være i samsvar med tekstintensjonen i romanen.

Når det gjelder de psykiske problemene som plutselig løser seg, lar de seg delvis forklare som ren psykologisering og maktmisbruk, særlig fra søsterens side, som oppfatter Idun som en trussel mot sitt gode navn og rykte og en påminnelse om sine egne skjulte sider (jf. avsnittet om "den vellykte tvillingen"). Dessuten er søsteren overlegens svigerinne (side 238), det er hennes "spanere" som sporer Idun opp når hun er ute på streifing, og diagnosen kan se ut til å være satt på sviktende grunnlag. Samtidig har denne oppgaven vist at Iduns fortid *har* gitt henne psykiske problemer, men den har også vist at dette er noe hun har kunnet løse gjennom livshistoriefortelling, og at hun likevel ikke var et håpløst psykiatrisk tilfelle. Når Idun etter gjennomført skriveprosess faktisk *er* helbredet, er det altså i tråd med romanens tekstintensjon.

Det som kanskje aller mest gir *Skammen* et skjær av ukebladroman, er at Aron, som en slags aldrende ridder eller reddende engel med en glorie av hvitt hår, dukker opp igjen etter førti års atskillelse, vil gifte seg med henne usett og redder henne fra "fangenskapet" på asyllet og den "onde" søsterens makt. Særlig er Arons svært tidlige forslag om at de skal gifte seg en av omstendighetene som får slutten til å virke overdrevent lykkelig. Det samme gjelder det svært så heldige sammentreffet at Idun mottar morsarven sin akkurat idet Arons innsamling av midler til sykehusprosjektet sitt i Jerusalem slår feil. La oss se nærmere på dette:

Iduns formelle rehabilitering ville nok ikke kommet i stand om ikke Aron hadde kommet henne til unnsetning med sitt engasjement og sin fagkompetanse, det spørres om skriveprosessen og dens heldige utvikling i seg selv hadde vært nok mot søsterens makt. Men hvor sannsynlig er det egentlig at en tilsynelatende "vellykket" mann tar kontakt med en gammel flamme han ikke har sett på førti år og som han har fått vite er tvangsinnlagt på psykiatrisk institusjon "med små utsikter til å slippe ut igjen og leve et normalt liv" (side 398), og foreslår allerede før de har møttes igjen å gifte seg? Det må i så fall bety at tapet av Idun har vært like tungt å bære for ham som for henne, at han nå øyner en sjanse til å gjenopprette dette tapet, og at han ser den potensielle gevinsten som verdt innsatsen selv om det skulle slå feil. Noen ganger i livet gjelder det å tørre å satse istedenfor å måtte gå resten av livet og lure på hvordan det kunne ha gått "hvis man bare...". Men jeg mener at romanen ville vært bedre tjent med at Aron i hvert fall ventet til de hadde møttes igjen og tilbrakt en del tid sammen før han foreslo giftermål. Det virker også overdrevent dramatisk at Aron "er ille sett her i huset og nærmest måtte trenge seg inn på avdelingen første gangen han kom her" (side 290). Jeg kan ikke se noen logisk grunn til at Aron skulle nektes adgang allerede før han hadde trukket diagnosen i tvil, annet enn å få ham til å virke mest mulig "heltemodig".

Det kan tenkes at Iduns helbredelse ikke ville ha skjedd i så stor grad om ikke Aron hadde kommet. Muligheten til å starte et nytt liv med ham og få tatt opp igjen tråden fra den gangen ser også ut til å ha vært av vesentlig betydning. Med Arons tilbakekomst kommer kjærligheten inn i Iduns liv igjen. Da de nettopp var blitt sammen for første gang, skrev Idun i minneboka:

Annerledesheten. Det er den jeg elsker hos ham og i alle ting. Den lokker og drar meg og kjennes nesten som noe hellig. Alt det som ikke er meg, men som likesom svever over vannene, forat [sic] hun som heter Idun endelig skal bli til. [...] annetledesheten, som vi kan elske og gi oss hen til uten at vi mister noe av det som er vårt eget [side 326].

Det ser ut til at det er gjennom kjærligheten til (og fra) Aron at hun endelig blir til, gjennom den blir hun hel og kan gi seg hen uten å miste noe av seg selv. Irene Engelstad skriver at "det er ikke tilstrekkelig for Idun å fortelle seg selv for å finne ut hvem hun er. Det skjer også ved at hun knytter sitt jeg til et du. Identitet, synes denne romanen å ville si, er ingen ensom sak, den er basert på relasjon til en annen" (Engelstad 2003:104).

Men hva med morsarven som kommer svært så beleilig i forhold til Arons sykehusplaner, har den noen annen funksjon enn å gjøre slutten mest mulig lykkelig? Romanen ville kanskje fått en mer sannsynlig og mindre overdrevet slutt hvis dette momentet og Arons forhastede "frieri" var fjernet, men jeg har etter hvert kommet til å se det slik at selv om resultatene av skriveprosessen er en svært sentral faktor for å være i stand til å komme tilbake til et normalt liv for Idun, er det ikke nok alene. Det er også viktig å ha noe meningsfylt å vende tilbake til. Det har ikke Idun hatt tidligere, når livet hennes utenfor asylet har bestått i skriving og streifing og hennes eneste faste holdepunkt har vært en spartansk hybel i Homansbyen. I de siste sju årene har hun ikke engang greid å dikte på papiret. Det er tydelig i slutten av romanen at Idun nå er innstilt på å legge sitt gamle liv bak seg og ta fatt på et nytt liv, uansett om hun blir med Aron til Jerusalem eller ikke. Det kommer sterkest til uttrykk ved at hun forlater hybelen sin i Homansbyen og har "satt min fot i den ugjestmilde eiendommen for siste gang" (side 408): "Hva det enn blir til med meg i den nærmeste fremtid, så er stedet dødt for meg. Jeg har brukt det opp, skyggene faller og tomheten runger mot meg fra tak og vegger. Det er utenkelig at jeg noen gang kan vende tilbake" [side 404]. Stedet representerer hennes tidligere liv med rusmisbruk og streifing og står for hennes som noe hun har gjort seg ferdig med. Jeg har tidligere vært inne på Iduns følelse av hjemløshet og mangel på tilhørighet. Muligens kan man se på streifinga hennes som uttrykk for et ønske om å finne trygghet et sted, men ikke har noe sted å dra til. Ved å bli sammen med Aron kommer hun endelig "hjem" og får en trygg havn, noe som også understrekes ved at hun forlater denne hybelen. Utsiktene til at Idun i fellesskap med Aron kan gjøre noe meningsfylt ved å drive et sykehus i Jerusalem for jøder og palestinere, er av sentral betydning. Det at hun igjen er blitt i stand til å bedrive den meningsfylte diktninga på papiret, er ikke nok alene. Man kan tenke seg at et liv med bare diktning på papiret kan bli livsfjernt. Idun trenger å dikte litt med kroppen også, få *levd* litt. Mange av historiene hun har diktet på papiret har faktisk oppstått med utgangspunkt i historier hun har diktet med kroppen. Det å bli med Aron og kunne bidra til prosjektet hans både økonomisk og med sin

sykepleierkompetanse, gir henne mulighet til en virkelig meningsfylt diktning med kroppen, der hun får kanalisert uroen sin over i noe konstruktivt og meningsfylt. Dermed vil jeg si at selv om Arons tilbakekomst kan virke usannsynlig, har den en viktig funksjon i boka: Den bidrar til at Iduns nesten fullførte bedringsprosess når ett skritt lenger ved at Iduns nye jeg har også blitt utviklet som resultat av møtet med et du, og ved at hun har noe meningsfylt å fylle sitt nye liv utenfor asylet med.

Men selv om jeg nå har kommet fram til at den lykkelige slutten langt på vei har en funksjon som er i samsvar med tekstintensjonen, forringes fortsatt leseopplevelsen noe av at avslutninga virker overdrevet. Jeg ser det som sannsynlig at det kunne vært mulig å få til en lykkelig slutt i samsvar med tekstintensjonen uten at den virker overdrevet, bare ved å fjerne noen få lykkelige omstendigheter som jeg oppfatter som overflødige.

Den "lykkelige" slutten har for øvrig også en liten bismak av vemod; de førti årene de har vært fra hverandre, kan aldri gjenvinnes, det livet de kunne hatt sammen, kan aldri realiseres. Det viktigste er likevel, som vi så ovenfor i omtalen av drømmen, å legge fortida bak seg, fri seg fra dens makt over nåtida og gi seg i kast med framtida. Vi får ikke vite hvordan det vil gå med Idun og Arons samliv, men det viktige er at de endelig får en sjanse til å prøve.

4.5 Oppsummering av kapittel 4

Dette kapittelet har belyst det terapeutiske aspektet ved Iduns skriveprosess. Vi har sett Iduns måter å dikte på for å takle livet, i form av den konstruktive skrivinga, "diktning på papiret", og av den destruktive og rastløse streifinga eller "diktning med kroppen". Gjennom skriveprosessen sin blir hun på nytt i stand til å dikte på papiret. Det er i hovedsak behovet for å forstå årsaken til og å takle sin nye tvangsinnleggelse som er motivasjonen hennes for å skrive, men som del av dette inngår også et ønske om bedre innsikt i familierelasjonene sine og å gi sin skambefengte far oppreisning. Men det må noen ytre begivenheter til for å få henne til å sette i gang, for eksempel nyttingen av noen av bøkene hennes og gjensynet med morens boksamling.

Vi har også sett at Iduns skriveprosjekt har likhetstrekk med de frie innfalls metode, samtidig som nedskrivningen av livshistorien er en måte for henne å fange den og holde fast på den på. Men i tråd med Freeman blir framstillinga av fortida uunngåelig farget av nåtida. Erindring og helbredelse påvirker hverandre dessuten gjensidig. Den psykiske tilstanden

bedres etter hvert som hun minnes ved at de gjenoppvekkede minnene integreres i selvfølgelig, samtidig som hun husker mer og mer som følge av at frykten for å minnes blir mindre. Mot slutten av skriveprosessen har hun tilegnet seg en egen identitet og livskontinuitet og er i stand til å opprettholde disse, samtidig som uroen er redusert som følge av at de fortrenge minnene har fått komme til overflaten. Hun har opprettet en ny sammenheng mellom fortid, nåtid og framtid. Ved å få lagt fortida bak seg, blir hun i stand til å vende blikket mot framtida. Vi har også sett at fortelleteknikken hennes har endret seg som følge av endringene i psyken.

Vi har fått bekreftet at Iduns utvikling gjennom skriveprosessen langt på vei kan sies å følge Freemans fire stadier. De viktigste avvikene er at hos Idun er stadium 1 og 2 på sett og vis slått sammen til ett, og det fjerde stadiet er hun på vei over i ved romanens slutt, slik at vi ikke kan se akkurat hvordan det arter seg hos henne.

De avgjørende faktorer for beslutningen hennes går som vi har sett ut på at hun med Arons hjelp får forsonet seg med tapet av barnet, hun blir mer trygg på ham, og hun drømmer en drøm der det framgår at hun innerst inne allerede har bestemt seg.

Til slutt så vi at romanens "happy ending" langt på vei er godt nok grunnlagt i romanen og at Arons tilbakekomst bidrar til å bringe den nesten fullførte bedringsprosessen hennes enda ett skritt nærmere et normalt liv.

5. Konklusjon

Det vi har sett i denne avhandlinga, er hvordan *Skammen* bærer i seg en tekstintensjon som framstiller fortellinga som grunnleggende for hvordan vi mennesker fortolker og gir mening til våre erfaringer og skaper vår selvidentitet. Men det å fortelle er ikke bare grunnleggende for vår identitetsutvikling, men kan også virke terapeutisk i de tilfellene der den naturlige identitetsutviklinga er blitt forstyrret, for eksempel som resultat av traumer i fortida. I *Skammen* omfatter dette synet på fortellinga både det å dikte og skrive generelt og livshistorienedskrivning. Det er Iduns livshistorienedskrivning som har vært i fokus i denne oppgaven.

Jeg har hatt fokus på Iduns mangel av en egen identitet, den sviktende livskontinuiteten hennes og uroen som driver henne til formålsløs streifing eller "diktning med kroppen". Jeg har vist hvordan disse tre er gjensidig forbundet med hverandre og bunner i en frykt for å huske og et behov for å distansere seg fra opplevelser i fortida som delvis er fortrenget. Alt dette gjenspeiles i Iduns skriftlige framstilling av livshistorien sin, som jeg viste i analysen av fortelleteknikken. Den omfatter flere distanserende grep som opptrer i kombinasjon med hverandre, særlig bruken av det jeg har kalt en autoralisert fortellerstemme og delegering av fortellerstemmen til andre fortellerinstanser, og en gradvis tilnærming til de verste minnene der den fullstendige avdekkinga av begivenhetene finner sted først mot slutten av skriveprosessen.

Iduns skriveprosjekt springer ut av et ønske om å forstå årsaken til og å takle den nye livssituasjonen sin som tvangsinnlagt. I tillegg prøver hun å få innsikt i forholdet til de mest sentrale familiemedlemmene sine. Skriften har alltid vært viktig i Iduns liv. De viktigste konsekvensene av skriveprosessen er imidlertid at hun tvinges til å huske, får fylt hullene som fortrenghingen har skapt i livshistorien hennes, får kontinuitet i livsoppfattelsen sin og finner sin egen identitet, og hun får bukt med uroen. Disse endringene er også synlige i fortelleteknikken hennes mot slutten av romanen. Arons tilbakekomst er også en viktig faktor i denne prosessen, og ved å reise med ham og samtidig ha greid å gjenoppta diktningen på papiret, har hun fått til en syntese mellom sine to motstående former for diktning; diktningen med kroppen og diktningen på papiret. Vi har sett at hun i løpet av skriveprosessen sin har fulgt et forløp som likner det utviklingsforløpet som Freeman beskriver for en nyskriving av selvet-prosess.

Giddens og Freeman har vist seg velegnet til å kaste lys over *Skammen*. Vi har sett at Iduns skriveprosess samsvarer med den prosessen Freeman kaller nyskriving av selvet, der historien, erindringen og narrativen er de viktigste faktorene. Gjennom narrasjonen får hun gjenopprettet erindringen slik at hun igjen får tilgang til livshistorien sin og dermed får skapt seg et selv, og hun får en forståelse av seg selv og sin egen fortid som framstår som mer tilfredsstillende enn den hun har hatt tidligere. Ved å bli bevisst på hvordan fortida har påvirket livet hennes i nåtida, får hun brutt denne påvirkningen. Ved hjelp av Giddens har vi også sett hvordan selvidentiteten skapes og opprettholdes gjennom individets kontinuerlige refleksive bevissthet og evne til å holde sin egen livshistorie i gang og oppleve den som sammenhengende. *Skammen* framstår som en overbevisende framstilling av hvordan et menneske reagerer i forhold til en traumatisk fortid i og med at hele romanens komposisjon og fortelleteknikk er lagt opp etter det. Oppgaven har vist at Idun har psykiske problemer som følge av opplevelser i fortida, men de psykiske problemene er likevel ikke så alvorlige som i diagnosen, og det har vært mulig for Idun å behandle dem selv gjennom fortellehandlinga. Det er et paradoks at hun er innlagt på psykiatrisk, men må stå for behandlinga sjøl.

Det er interessant å merke seg at litteraturvitenskapen, og i vårt tilfelle narratologien, beskjeftiger seg med samme begreper – historie, fortelling, narrativ – som andre, ikke-litterære fagområder, som for eksempel psykologien og sosiologien. Det at det går an å bruke psykologisk teori på et litterært verk understreker litteraturens evne til å uttrykke noe allmennmenneskelig og til å beskrive menneskelivet. For litteraturvitenskapen er jo nettopp en menneskevitenskap, selv om den ikke befatter seg med virkelige, levende mennesker. Arild Linneberg har skrevet at "sosiologi, psykologi og psykoanalyse, historie, lingvistikk, kunst- og språkfilosofi [har] vært den edle lærde litterære ridders følgesvenner i alle fall siden den russiske formalismen og nymarxismen" (Linneberg 2004:51).

Vi har fått bekreftet tekstintensjonen slik jeg formulerte den i innledninga: at den framhever fortellingen som den fremste måten mennesker fortolker sine liv og skaper og opprettholder sin identitet, og at dette kan ha en terapeutisk funksjon. Men som vi også har sett, vil romanen også si oss at det fins andre faktorer som kan bidra til identiteten. I tillegg til fortelleprosessen har det også spilt en liten rolle i Iduns identitetsskaping at jeg'et utvikles i møtet med et du. Arons tilbakekomst og muligheten for at de to sammen, ved hjelp av Iduns nyervervede morsarv, kan begynne et nytt og meningsfullt liv ved å starte et sykehus i

Jerusalem for både jøder og palestinere, har også en viss betydning for Iduns vei tilbake til et normalt liv. Arons tilbakekomst har slik sett vist seg å være helt nødvendig og ikke bare overdrevet romantikk. Han tar veldig lite plass i romanen og kan slik virke som en perifer person, men er mye mer sentral enn man skulle tro, både i kraft av å være en personifikasjon av den sunne fornuft eller romanens tekstintensjon, og ved å være et viktig ledd i Iduns identitetsskaping ved å være du'et som gjør at hun endelig blir til. Når vi i dagligspråket kaller vår partner for "min bedre halvdel", er det kanskje mer treffende enn vi tenker over?

Jeg åpnet denne oppgaven med noen ord om fortellingens funksjon for mennesket, som eksempelvis rent tidsfordriv eller underholdning, formidling av lærdom eller moral, og som et redskap til fortolkning. *Skammen* er en fortelling som ikke bare tjener til å få tiden til å gå, den formidler også en lærdom eller livsvisdom om det å leve og takle livet. Men helt sentralt står fortolkningen.

Det å fortolke seg selv på grunnlag av livshistorien sin, er jo ikke bare noe Idun, psykiatriske pasienter eller forfattere gjør, det behøver ikke være en omstendelig og tidkrevende nedskrivning av hele ens livshistorie. Det er rett og slett en kontinuerlig og livslang prosess vi alle har gående i vårt indre uansett om vi tenker over det eller ei. Det gjør vi både gjennom de "små" fortellingene vi framstiller om oss selv i det daglige, og gjennom den "store" fortellinga om oss selv som frambringes gjennom en livshistorienedskrivning slik som i *Skammen*.

I mine studier av *Skammen* og av Freeman og Giddens i forbindelse med denne oppgaven har jeg opplevd en økt bevissthet hos meg selv om meg selv og om hva det er som gjør at jeg er *meg*. Det er mitt ønske idet jeg avslutter arbeidet med hovedoppgaven min at den ikke bare tjener til å kaste lys over *Skammen* som litterært verk isolert fra alt annet, men at den også kan ha åpnet for noen liknende tanker hos leseren og slik formidlet noe om det som er grunnleggende ved en selv og det å være menneske. Er kanskje ikke evnen til fortelling nettopp noe av det som gjør oss til mennesker?

Litteratur

- Andersen, Per Thomas (2001): *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget, Oslo
- Andersen, Per Thomas (2003): *Tankevaser. Om norsk samtidslitteratur*. Universitetsforlaget, Oslo
- Beyer, Harald og Edvard (1996): *Norsk litteraturhistorie*. Tano Aschehoug
- Blikrud, Liv (1990): "Metafysikk og tvisyn. Nedslag i Bergljot Hobæk Haffs forfatterskap" i *Norsk litterær årbok*, årg. 25, side 102–110
- Chatman, Seymour (1989): *Story and Discourse. Narrative structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca and London
- Engelstad, Irene (2003): "Familie, identitet og fortelling i 1990-tallsromaner". Bokessay i *Samtiden* nr. 2 2003, side 97–106. Oslo
- Fjellseth, An-Magritt (2000): *Skam, kreativitet og erkjennelse: en analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen (1996)*. Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo
- Freeman, Mark (1993): *Rewriting the self. History, Memory, Narrative*. Routledge, London og New York
- Giddens, Anthony (2003): *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten* [1991]. Hans Reitzels Forlag, København. Eng. orig., oversatt av Søren Schultz Jørgensen
- Gaasland, Rolf (1999): *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Universitetsforlaget, Oslo
- Haff, Bergljot Hobæk (1998): *Skammen* [1996], Gyldendal Norsk Forlag
- Hansen, Jan E. (1999): "Jeg lytter til det fremmede i meg". Artikkel i *Aftenposten* 26. mai 1999. (Kan finnes i *Bergljot Hobæk Haff: et forfatterhefte*. Biblioteksentralen, Oslo 2001)
- Haukenæs, Hildegun (2000): *Fortelling som erkjennelse. En analyse av Göran Tunströms roman Skimmer*. Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo

- Henninge, Mona (2000): *To kvinner fra to forskjellige århundre*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo
- Karterud, Sigmund og Jon T. Monsen (red.) (1997): *Selvpsykologi. Utviklingen etter Kohut*. Ad Notam Gyldendal, Oslo
- Kaspersen, Lars Bo (2001): *Anthony Giddens – introduktion til en samfundsteoretiker*, 2. reviderede udgave. Hans Reitzels Forlag, København
- King, Nicola (2000): *Memory, Narrative, Identity. Remembering the self*. Edinburgh University Press, Edinburgh
- Kruken, Kristoffer og Ola Stemshaug (1995): *Norsk personnamnleksikon*, 2. utgåva. Det Norske Samlaget, Oslo
- Linneberg, Arild (2004): "Bruddstykker om litteraturvitenskapens nytte (og ikke ulempe) for livet". I *Bøygen*, tidsskrift for nordistikk og litteraturvitenskap, UiO, 3/2004
- Lothe, Jakob (1996): *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1999): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget, Oslo
- Nielsen, Geir H. og Kjell Raaheim (red.) (1997): *En innføringsbok i psykologi for universiteter og høyskoler*. Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Ottesen, Svein Johs (1996): "Dikter med en seers øyne". Artikkel i *Aftenposten* 21. juli 1996. (Er å finne i *Bergljot Hobæk Haff: et forfatterhefte*. Biblioteksentralen, Oslo 2001)
- Roland, Per Øystein (1996): "Familiekrønike som identitetssøking". Bokanmeldelse i *Klassekampen* 31. juli 1996. (Kan finnes i *Bergljot Hobæk Haff: et forfatterhefte*. Biblioteksentralen, Oslo 2001)
- Rottem, Øystein (1995): *Norges litteraturhistorie*, bind 6, Cappelen, Oslo
- Sivertsen, Steinar (1996): "Ambisiøst og overlesset melodrama". Bokanmeldelse i *Stavanger Aftenblad* 14. august 1996. (Også i *Bergljot Hobæk Haff: et forfatterhefte*. Biblioteksentralen, Oslo 2001)
- Skaret, Anne (2000): *Identitet og intertekstualitet i Bergljot Hobæk Haffs Skammen*. Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo
- Skårderud, Finn (1999): *Uro. En reise i det moderne selvet*. Aschehoug, Oslo

Stemland, Terje (1992): "En kosmisk kamp om menneskesjelene". Artikkel i Aftenposten 18.juni 1992. (Kan finnes i *Bergljot Hobæk Haff: et forfatterhefte*. Biblioteksentralen, Oslo 2001)

Žagar, Monika (2000): "Bergljot Hobæk Haff: *Skammen*. Å tale med og for far". Artikkel i Norsk litterær årbok 2000, side 147–159. Oversatt av Einar Vannebo

Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Landslaget for norskundervisning (LNU), Cappelen Akademisk Forlag, Oslo

Aaslestad, Petter (1992): *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*. Rådet for humanistisk forskning, NAVF og Universitetsforlaget

Sammendrag

Denne hovedoppgaven viser hvordan *Skammen* framhever fortellingen som grunnleggende for hvordan mennesker fortolker sine liv og skaper sin egen identitet, og således kan ha en terapeutisk effekt. Oppgaven tar utgangspunkt i tre trekk ved jeg-fortelleren Idun Hovs psykiske tilstand; en dårlig utviklet følelse av egen identitet, en manglende oppfattelse av kontinuitet i livshistorien og en uro som gang på gang driver henne ut på streifing. Disse tre trekkene forklares ut fra traumatiske opplevelser i Iduns fortid og behovet for å distansere seg følelsesmessig fra disse opplevelsene. Som resultat av dette behovet, er deler av fortida hennes fortrent, men har virket inn på livet hennes utenfor hennes bevissthet.

Den psykiske tilstanden manifesterer seg i jeg-fortellerens fortelleteknikk. Hun distanserer seg fra sin egen fortid ved hjelp av en tilnærmet aural eller "auralisert" fortellerstemme, der hun i økende grad forteller om seg selv i tredjeperson når hun kommer inn på traumatiske minner, eller delegerer fortellerstemmen til andre fortellerinstanser. Dette skjer parallelt med avvik i tidsrelasjonene i romanen, der behovet for distanse viser seg ved at minner i første omgang kun dukker opp i løse glimt, mens den fullstendige avdekkinga av begivenheten utsettes i det lengste. Den auraliserte fortellerstemmen brukes også for å skape mindre distanse i forbindelse med begivenheter jeg-fortelleren ikke selv tar del i.

Til slutt i oppgaven gjøres det rede for Iduns to måter å dikte på; den destruktive "diktninga med kroppen" og den konstruktive "diktninga på papiret". I fokus står skriveprosjektet hennes, både intensjonene med å skrive og den terapeutiske virkningen av prosessen. Nedskrivningen av livshistorien hennes tar form av en prosess som psykologen Mark Freeman kaller nyskriving av selvet, der fortida gis ny mening i lys av nåtida gjennom fortolkning. Gjennom skriveprosessen gjenoprettes erindringen og kontinuiteten i livsoppfattelsen, og hun blir i stand til å opprettholde sin egen identitet. Endringene i den psykiske tilstanden vises også i fortelleteknikken i slutten av romanen. Ungdomskjæresten Arons tilbakekomst viser seg å være en viktig tilleggsfaktor for Iduns rehabilitering, og ved å starte et nytt liv med ham, får hun kanalisert uroen over i noe konstruktivt.