

Skam som går i arv

Ei lesing av Bergljot Hobæk Haffs *Skammen*
(1996) , med Stanley Cavell sin
daglegspråkfilosofi

Synnøve Lid



Masteroppgåve i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

UNIVERSITETET I BERGEN

Haut 2018

Forord

Eg vil bruka dette høvet til å takka for hjelp og støtte i arbeidet med masteroppgåva.

Eg vil starta med å retta ein stor takk til rettleiaren min, Christine Hamm, som har inspirert meg, gitt meg tru på meg sjølv og gitt god veiledning undervegs i skriveprosessen. Eg vil òg takka for at du har introdusert meg for Stanley Cavell og Wittgenstein si tenking. Det set eg stor pris på.

Eg vil òg takka fungerande studieleiar Signe Nilssen for hjelp med ulike praktiske spørsmål, og for å vera imøtekommande og gje svært god service.

Sist, men ikkje minst, vil eg takka Johanne, kona mi, for mange interessante samtalar undervegs i studiet, og for at eg for lov å vera ein «evig student».

Valestrandsfossen, november 2018

Synnøve Lid

Innhald

1	Innleiing	6
1.1	<i>Skammen</i> (1996) av Bergljot Hobæk Haff	6
1.2	Kvifor Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi?	7
1.3	Kva er skam?	9
2	Bergljot Hobæk Haff, resepsjonskapittel	12
3	Stanley Cavell, eit daglegspråksperspektiv	17
3.1	«Being Odd, Getting Even»: Å skriva seg ut av skeptisismen	19
3.2	<i>The Claim of Reason</i> : Kriterium og fellesskap	21
3.3	«The avoidance of Love»: Anerkjennning, skamkjensle og sjølvinnsikt	23
4	Handling, komposisjon og struktur i <i>Skammen</i>	26
4.1	Eit kort samandrag av hendingar, notidsplanet	26
4.2	Komposisjon og struktur, nokre punkt	28
4.3	Rekkjefylgje, oversikt og kronologi	29
4.4	Forteljarhandlinga i <i>Skammen</i>	31
4.4.1	Den primære eg-forteljaren	32
4.4.2	Breva og dagbøkene	32
4.4.3	Tredjepersonsforteljaren	34
5	Tolking av personutvikling i <i>Skammen</i>	35
5.1	Kven var Vemund Hov?	36
5.1.1	Idun sitt forhold til mor, Maria Sand	37
5.1.2	Vemund si haldning til språket	39
5.1.3	Vemund sitt forhold til andre menneske: Manglande anerkjennning	45
5.1.4	Musikk som sjølvhevding?	51
5.2	Kven er den unge Idun?	58
5.2.1	Kva er den unge Idun sitt forhold til språket?	58
5.2.2	Forholdet til faren, «Minneboken»	61
5.2.3	Idun og Aron, ei kjærleikshistorie	65
5.2.4	Eit lagnadstungt familiemøte	68
5.3	Notidsplanet: Forholdet til Trinebeth Sand	71
5.3.1	Tvillingmotivet	72
5.3.2	Episoden på Aker Brygge	73

6	Å skriva seg fri frå skamma: Tolking av slutten	77
6.1	Skriveprosessen som frigjering	78
6.1.1	Diskurs: Anerkjenninga av Vemund	79
6.1.2	Kva status har faren sine dagbøker?.....	80
6.1.3	. Anerkjenninga av den unge Idun	81
6.2	Å skriva for eit publikum – lesaren i teksten.....	82
6.2.1	Humor som verkemiddel mot skam	82
6.2.2	Aron, som ven	83
6.3	Sjølvehending, fyrstepersonsforteljar.....	84
6.4	Kort om skam og landssvik	86
7	Oppsummering	87
	Kjelder og litteratur	89

1 Innleiing

1.1 *Skammen* (1996) av Bergljot Hobæk Haff

Jeg kan ikke la være å sende en tanke til far, der han ligger stille og fromt under gravsteinen sin på Vår Frelzers Gravlund i Oslo. Nå må vel alle være tilfredse, tenker jeg, han har gjort seg usynlig og har sunket i jorden for godt. Han kan ikke lenger bli sint, ikke gå mot strømmen, ikke ergre meninghetsrådet, ikke synge solo foran alteret, ikke holde merkelige prekener, og framfor alt: ikke ha omgang med fienden og gjøre landssviker av seg.

Men en gang iblant kan jeg likevel ikke dy meg, jeg hvisker navnet hans på en særlig inntrengende måte og vekker ham opp fra de døde. (Haff, 1999 [1996], s. 342)

Sitatet er henta frå romanen *Skammen* (1996) av Bergljot Hobæk Haff. Hobæk Haff har skrivne fram ei forteljing som undersøker korleis ein kan frigjera seg frå skam, og ho brukar hovudpersonen Idun Hov som eksempel. I sitatet vert det vist til kjente bilete på skamkjensle, som å søkke i jorda og å gjera seg usynleg. Det vert vist til kva som initierer skamma, nemleg dei andre sitt blikk. Det vert peika på forhold som vekker samfunnet si fordømming. Blant desse står landssviket i ei særstilling. Og når hovudpersonen Idun Hov formidlar at «[...]en gang iblant kan jeg ikke dy meg, jeg hvisker navnet hans[...]», uttrykkjer ho ein impuls til å konfrontera skamma. Å kviskra faren sitt namn og å vekka han opp frå dei døde, kan bety å tenkja på han, å sjå han for seg og kanskje til og med å skriva om han. Det er denne frigjeringsprosessen romanpersonen set i gang, som eg vil undersøkje nærmare.

Eg ynskjer å undersøkje korleis erfaringar av skam kjem til uttrykk i litteraturen, og eg har valt Hobæk Haff sin tekst *Skammen* fordi han er eit sterkt uttrykk for erfaringar med skam. Som tittelen meir enn antyder, er det ein roman som har skam som hovudtema. Teksten tematiserer skam på mange nivå. Det er på same tid ei forteljing om enkeltpersonar og om samfunnet dei lever i, det norske. Det er ein styrke at *Skammen* famnar om så mange aspekt ved vårt eige samfunn og vår eiga samtid. Både skam og skuld er tematiserte i teksten, og det er ikkje uvanleg at desse to omgrepa vert sett i samanheng. Eg kjem til å skilja mellom omgrepa, og kommenterer skuld der det er relevant. Men det er skam som er mitt tema. Teksten undersøker ulike former for skam, men har eit spesielt fokus på skamma som fylgjer med landssviket. Den som vert utsett for denne skamma, vert konsekvent og nådeløst utstøytt. Ei slik erfaring er ikkje allmenn, men får likevel fram dei allmenne og

grunnleggjande sidene ved korleis skamma fungerer. Det seier litt om styrken og rekkevidda av denne type fordømming, når dei såkalla «tyskerjentene» fyrst i 2018 får ei offentleg unnskyldning av den norske staten, 73 år etter at krigen slutta. Men slett ikkje alle oppnår å få medkjensle, sympati, tilgjeving eller unnskyldning i ettertid. Andre former for skam som vert spesifikt tematiserte, er skam knytt til psykisk sjukdom, rusmisbruk og sosial klasse, eg vil kommentera desse undervegs i tolkinga.

Far-dotter relasjonen er ein viktig del av teksten. Det er ikkje hovudpersonen Idun Hov som har vore medlem av NS, eller hatt omgang med okkupasjonsmakta, det er det faren som har. Fordi dottera er knytt til faren, og ikkje tar avstand frå han, smittar skamma over på henne. På grunn av faren sine handlingar kjem ho i ein utsett posisjon, og arvar hans skam. I eit intervju med Fredrik Wanderup i Dagbladet, 10.juli 1996, kommenterer Bergljot Hobæk Haff denne far-dotter relasjonen: «En familieroman? Nei, jeg har snarere skrevet en anti-familieroman, en historie som viser at stamtreet er morkent og står for fall. Egentlig er det en roman om et far/datter-forhold, et tema jeg synes er sterkt undervurdert i litteraturen...» (Wanderup, 1996) Eg synest Hobæk Haff her understrekar eit poeng som er viktig for meg, at *Skammen* er ein tekst som tematiserer skam på mange nivå. Den er både ei forteljing om enkeltindivid og relasjonar mellom menneske, det vil seia dottera sin relasjon til faren. Samtidig har teksten eit tydeleg samfunnskritisk perspektiv, og handlar om dottera og faren sine relasjonar til andre dei har rundt seg, som er eit bilete på det norske samfunnet.

Som nemnt er det frigjeringsprosessen som er mitt studieobjekt. Kan hovudpersonen Idun Hov frigjera seg frå skamma utan å ta avstand frå far? Kan ho, om ikkje reinvaska han, så i alle fall gje eit meir nyansert bilete av han, for slik å letta på samfunnet si fordømming? *Skammen* har eit samfunnskritisk perspektiv, som konstituert gjennom formelement, som til dømes forteljarhandlinga. Eg spør: Er *Skammen* ein moderne tragedie der konsekvensane av skamma spelar seg ut og held individet nede, eller er det mogeleg å bryta ut og frigjera seg?

1.2 Kvifor Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi?

Eg har valt å nærma meg spørsmålet om skam og frigjering frå skam, ved hjelp av Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi. Kva ligg til grunn for dette valet?

Daglegspråkfilosofi gjev eit nytt perspektiv på litteratur om skam, eit tema som tidlegare ofte har vore undersøkt i eit psykoanalytisk perspektiv. Det er ikkje heilt uprøvd, eg har funne at

Toril Moi brukar Cavell si tenking i lesing av Knausgård, som i artikkelen «Skam og Åpenhet» frå 2011. For meg er det eit poeng at Cavell har tatt opp skam som eige tema. Eg vil bruka to essay der han skriv om skam: «The Avoidance of Love. A reading of *King Lear*» (1969) og «Being Odd, Getting Even» (1988).

Det er ei aukande interesse for Cavell innanfor litteraturforskinga.¹ Toril Moi har dei siste åra brukt dette perspektivet i sine arbeid, til dømes i sitt verk om Ibsen, *Ibsens modernisme* frå 2006. Ho har nyleg gitt ut verket *Revolution of the ordinary : literary studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (2017), der ho søker å argumentera for daglegspråkfilosofien sin plass i litteraturforskinga. Av andre forskarar vil eg nemna Christine Hamm, som ser på forfattarskapa til Amalie Skram og Sigrid Undset ved hjelp av daglegspråkfilosofi, til dømes i *Foreldre i det moderne. Sigrid Undsets forfatterskap og moderskapets grammatikk* frå 2013.

Fordi språket og skriveprosessen er eit viktig motiv i *Skammen*, er det fruktbart å lesa denne teksten i lys av Cavell si tenking, der språket står i sentrum. Når ein brukar Cavell sine omgrep og hans metode, får ein på kjøpet ei omfattande ramme å tolka teksten innanfor: Eit syn på kva språket er, og ei oppfatning av at haldninga til språket er avgjerande for kva forhold eit menneske har til verda, til seg sjølv og til andre. Det er sjølv sagt ikkje berre daglegspråkfilosofien som legg føringar, det same gjeld psykoanalytiske-, strukturalistiske- og poststrukturalistiske perspektiv.

Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi er eit perspektiv som opnar for å undersøkje eit emne, som til dømes skam, i lys av kvardagserfaringar. Ved å ta utgangspunkt i menneske si haldning til språket, inkluderer filosofien hans spørsmål som er av allmenn interesse, og som handlar om mennesket sine grunnvilkår. Det kan vera spørsmål knytt til einsemd, fellesskap, identitet, sjølvstende, venskap, ansvar, ekteskap, kjønnsforskjellar, arbeid, ungdom, alderdom og så vidare. Daglegspråkfilosofi har parole, den individuelle ytringa, som sitt studieobjekt. Å undersøkje eit fenomen, er å sjå korleis det vert snakka om det, og handla i forhold til det, i

¹ Eg er merksam på at det finst ein diskusjon om daglegspråkfilosofien sin plass i litteraturforskinga. Som døme vil eg visa til publikasjonar som refererer til Toril Moi sitt verk *Ibsens modernisme* (2006). Her er innspel frå fleire ulike forskarar, samt frå Toril Moi sjølv. I *Edda* 01/2007 er Frode Helland si bokanmelding «Modernismens fødsel» – Henrik Ibsen», i *Edda* 02/2007 er artikkelen «Ibsens modernisme – en kommentar» av Wenche Larsen og i *Edda* 04/2007 er artikkelen «Modernistisk Ibsen og postmodernistisk Moi» av Martin Humpál. I *Edda* 01/2008 svarar Toril Moi, på oppfordring av redaktøren i *Edda*, med artikkelen «Om noen reaksjoner på Ibsens modernisme – Svar til Helland, Larsen og Humpál». I tillegg vil eg trekka fram Anniken Greve sin artikkel i *Edda* 01/2010, «Å snakke som Cavell – Om møtet mellom filosofi og litteraturvitenskap i Toril Moie Ibsens modernisme.», og Christine Hamm sin artikkel i *Edda* 04/2010, «Forandring i andre sfærer av historien» – I anledning Anniken Greves kritikk av Toril Moie metode i *Ibsens modernisme*».

ein konkret kontekst. Romanen *Skammen* er eit eksempel på ei fiktiv individuell ytring, tillagt forfattaren Idun Hov. Erfaringar av skam i litteraturen, som *Skammen*, kan vera ei kjelde til innsikt i fenomenet skam, og Cavell si tenking er egna til å visa fram desse erfaringane, fordi daglegspråkfilosofien har kvardagsefaringar som sitt utgangspunkt.

Eg vil innleiingsvis gje ei oversikt over kva som er ei vanleg forståing av skam, og visa til nokre av dei mest brukte distinksjonane .

1.3 Kva er skam?

Skamkjensle er ei grunnleggjande menneskeleg erfaring, og er derfor eit aktuelt tema innanfor fleire fag, både humanistiske- og samfunnsvitskaplege.² Det har vore ei aukande merksemd dette temaet dei siste åra. I 2002 kom antologien *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* ut, redigert av Trygve Wyller. Boka samlar bidrag frå fagfelt som psykiatri, sosiologi, sosialantropologi, filosofi og teologi, og denne antologien vil vera mi primære referanseramme her i denne korte oversikten. Prosjektet *Scanguilt* er eit tverrfagleg prosjekt ved Universitetet i Oslo, leia av professor Elisabeth Oxfeldt. Prosjektet har skuld som hovudfokus, men tar opp skam som eit relatert tema. *Scanguilt* er eit samarbeid mellom fag som litteraturvitskap, filmstudiar, sosiologi, pedagogikk og kjønnsforskning. Det danske tidsskriftet *Kultur og klasse* (K&K), publisert av Aarhus Universitetsforlag, gav i 2018 ut eit temanummer om skuld og skam: *Skyld og skam i Skandinavian*. Litteraturforskarane Eivinn Tjønneland og Irene Engelstad har skrive artiklar om skam i litteraturen, i omtalar av ulike forfattarskap som Ibsen, Hjorth og Skram.³ Toril Moi har skrive bokkommentar om skam i Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*.⁴ Eg vil òg nemna TV-serien *Skam*, som fekk mykje merksemd då den gjekk på NRK P3 i perioden 2015 – 2017. Serien engasjerte breie lag av folket i samtalar om tema relaterte til skam, og har stimulert til forskning. Eg vender tilbake til spørsmålet: Kva er skam?

² Omgrep som kjensler, emosjonar og affektar har ikkje noko eintydig meningsinnhald. Forskjellane i tyding har samanheng med dualismen mellom ytre/indre, eller kropp og sjel. Affektar vert gjerne forstått som eit reint kroppsleg fenomen, medan kjensler og emosjonar òg er knytt til medvitet.

³ Eivinn Tjønneland har skrive «Hedda Gablers hysteriske skamløshet: Sammenhenger mellom skam og hysteri hos Ibsen» (2006) og Irene Engelstad har skrive artikkelen «Skam, seksualitet og selvfølelse. En sammenligning av Amalie Skram og vigdis Hjorth» (2005)

⁴ Toril Moi har i Morgenbladet 10. desember 2011, skrive ein kommentar til *Min Kamp* av Knausgård.

Eit bilete som ofte vert brukt til å forklara skam, er Jean Paul Sartre si forteljing frå *Væren og Intet* (1943).⁵ Sartre si forteljing er ei treffande visualisering av fenomenet skam: Ein mann står og kikkar inn eit nykkelhol. Åleine i hotellgangen er han eitt med seg sjølv, og reflekterer ikkje over det han gjer. I denne stunda er han utan sjølvmedvit, og går heilt opp i handlingane sine. Han er fri. Når han høyrer nokon koma, stivnar han i skam og vil gøyma seg. Han ser seg sjølv med den andre sitt blick, og vert eit objekt som den andre definerer. Han er ikkje lenger fri. Toril Moi brukar Sartre si forteljing når ho kommenterer *Min Kamp*. Ho skriv: «Skammen splitter selvet og fjerner friheten. Skammen utleverer meg til den andres dom. Dette kaller Sartre fremmedgjøring: Jeg blir det den andre sier jeg er.» (Moi, 2011, s. 44) At Moi kallar den andre sitt blick ein dom, er interessant, og noko eg vil fylgja opp mot slutten av tolkinga mi.

Den andre sitt blick sentrakt òg når teologen Trygve Wyller skriv om skam. Han omtalar skam slik: «Mange erfarer skam som nettopp det å bli avkledd, det å vise fram sider ved seg selv som helst skulle være skjulte, i alle fall for andres blick. Det handler om å passere en grense der man står i fare for å tape verdighet, tape ære.» (Wyller, 2002, s. 9) Wyller viser her til det som kanskje er det fremste kjenneteiknet på skam, nemleg at det er «dei andre sitt blick» som konstituerer skamma. Skamkjensla regulerer forholdet mellom individ og fellesskap, og oppstår i det individet vert sett av andre, eller føresteller seg å verta sett av andre. Skamkjensla skal verna om individa si verdigheit eller ære. Skamma kan prega eit menneske i større eller mindre grad, og har både positive og negative konsekvensar. Skamløyse er mangel på skam, og handlar om å ikkje vise respekt og omsyn, for seg sjølv eller overfor andre.

Finn Skårderud skil i sin artikkel «Tapte ansikter» mellom skamkjensle (god skam) og skamreaksjon (dårleg skam). Den dårlege skamma er ein patologisk skam. (Skårderud, 2002, s. 39) For å gjera skiljet tydelegare, plasserer Skårderud den gode skamma innanfor fag som antropologi, idèhistorie og teologi, og den dårlege skamma innanfor psykiatrien. Han karakteriserer den dårlege skamma slik: «Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket. Den dypeste form for skamopplevelse er å vise seg frem med seg selv og sin kjærlighet for så å bli avvist.» (Skårderud, 2002, s. 65)

⁵ Forteljinga til Sartre vert trekt fram både av Toril Moi i kommentaren «Skam og Åpenhet» (2011), og i Eivind Tjønneland sin artikkel «Hedda Gablers hysteriske skamløshet: Sammenhenger mellom skam og hysteri hos Ibsen» (2006)

Eit anna skilje går mellom klassisk skam og moderne skam. Antologien om skam er ein respons på Christopher Lasch, som hevdar at skamma ikkje lenger spelar ei rolle i det moderne samfunnet.⁶ Responsen frå fleire av artikkelforfattarane er at skamma har forandra seg og vorte ei moderne skam. Med Skårderud sine ord er skamma transportert frå ei kollektiv til ei individuell norm. (Skårderud, 2002, s. 37) Den klassiske skamma er styrt av reglar som held individet på plass innanfor fellesskapet sine normer, slik jantelova er eit døme på. Den enkelte er ikkje til berre for seg sjølv, men er ein del av fellesskapen. Den moderne skamma har ikkje som mål å halda individet tilbake, men tvert om er det skamfullt når individet ikkje utfaldar seg nok, ikkje lukkast i livsprosjektet sitt.

Skam og skuld er to omgrep som er tett forbunde. Sosiologen Ivar Frønes skil i sin artikkel «Skam, skyld og ære i det moderne» mellom dei to omgrepa, og ser dei i eit historisk perspektiv.⁷ Den klassiske skamma høyrer til den tradisjonelle bondesamfunnet, skulda vert viktig innanfor det moderne industrisamfunnet, der borgarklassen ikkje er bunden av gamle hierarkiske mønster. Den moderne skamma overtar i det hypermoderne samfunnet, og speglar samtida sine krav om å byggja sin eigen identitet og å realisera seg sjølv. Frønes hevdar vidare at skulda er privat, og er ein reaksjon på handlingar som kan gjerast bot for. Skamma vert påført oss av andre, og den kjem ein derfor ikkje unna. (Frønes, 2002, ss. 72-73)

Skårderud skriv òg om forskjellen mellom skam og skuld. Han formulerer det på denne måten: «Skammen viser til en form for feil, svakhet eller brist ved *selvet*, mens skyld viser til en skade påført *andre*.» (Skårderud, 2002) Det han seier her, er at skam handlar om kven du er, medan skuld handlar om noko du har gjort mot andre. For å koma unna skamma må du forvandlast, du kan ikkje lenger vera den same.

Nokon er meir utsette for skam enn andre, til dømes born som veks opp under forhold som møter samfunnet si fordømming. Og det er denne skamma som går i arv, som er mitt tema.

⁶ Wyller skriv i innleiinga «Skam, verdighet, grenser» om Christopher Lasch: «Denne artikkelsamlingen om skam er blitt til i en faglig prosess der holdningen til kultursosiologen Christopher Lasch var et av utgangspunktene. Lasch hevdet i sin siste bok at deler av det moderne var blitt uten skam, og at ansvaret for det hvilte på de intellektuelle, som ikke lenger interesserte seg for den felles samfunnsmorale.» (Wyller, 2002, ss. 15-16) I artikkelen som avsluttar antologien, «Se det blev fantefølgets jul. Skam og skamløshet mellom integrasjon og selvrealisering», refererer Wyller i ein note til Lasch sitt verk *The Revolt of the elites: and the betrayal of democracy* (1995) (Wyller, 2002, s. 264)

⁷ Frønes skriv: «Det er i forhold til det historiske hovedskillet mellom det tradisjonelle og det moderne at skam, ære og skyld vanligvis forstås.» (Wyller 2002: s.70)

2 Bergljot Hobæk Haff, resepsjonskapittel

Bergljot Hobæk Haff er ein norsk forfattar. Ho vart fødd i Botne i Vestfold i 1925, og døydde i 2016, 91 år gammal. Ho skreiv totalt seksten romanar. Hobæk Haff debuterte med romanen *Raset* i 1956. Den siste romanen ho gav ut var *Attentatet*, som kom ut i 2004. Ho fekk sitt litterære gjennombrot i 1989, med den *Guddommelige tragedie*. Ho fekk Aschehougprisen for denne romanen, og den vart òg nominert til Nordisk Råds litteraturpris same året. Hobæk Haff vart nominert til Nordisk råds litteraturpris to gonger, andre gongen var i 1992, for romanen *Renhetens pris* (1992). Viss eg skal trekkja fram ein tekst av Hobæk Haff, er det *Skammen* (1996), som òg er den teksten eg har valt å skriva om. Med denne romanen nådde Hobæk Haff ut til breie lag av folket, og det er den mest kjende av romanane hennar. I 1996 fekk ho både Brageprisen og Kritikerprisen for *Skammen*, som òg vart dramatisert, med Anne Krigsvoll i hovudrolla, og sett opp på Nationaltheatret i 1999. *Skammen* er omsett til fleire språk.

Det som går att i omtalar av Hobæk Haff, er at ho går sine eigne vegar. Ho skriv dei fyrste tekstane sine, til dømes debutromanen *Raset*, i ein realistisk-psykologisk tradisjon, men går så over til å bruka stilistiske element, noko som fører til at tekstane får eit allegorisk preg. Ho hentar mange av motiva sine frå mytologien, spesielt frå kristen og jødisk tradisjon. Når norske forfattarar på 1960-talet, og særleg på 1970-talet, nyttar ein realistisk skrivemåte, skriv Hobæk Haff allegoriske tekstar, og tolkar kjende religiøse motiv innanfor si eiga ramme. Døme på tekstar av denne typen er *Skjøgens bok* (1965) og *Heksen* (1974). (Andersen, 2018 [2012], s. 472) Mot slutten av forfatterskapen skriv ho igjen meir realistiske tekstar, dette ifylgje Øyvind Rottem. (Rottem, 1995, s. 449) Det at ho går sine eigne vegar, kjem òg til uttrykk i omtalen av henne i litteraturhistoria.

I *Norsk Litteraturhistorie* plasserer Per Thomas Andersen Bergljot Hobæk Haff som «en av nyere norsk romanlitteraturs mest sentrale forfattere. (Andersen, 2018 [2012], ss. 472-473) Han grunnjev Haff si plassering ved å visa til tre verk, det er *Den guddommelige tragedie* (1989), *Renhetens pris* (1992) og *Skammen* (1996). Hobæk Haff får mindre plass i verket *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, og her vert tre av dei eldre bøkene hennar nemnde, *Skjøgens bok* (1965), *Heksen* (1974) og *Gudsmoren* (1977). Ingen av dei nyare

romanane har fått noko omtale, og Idar Steigane omtalar Hobækk Haff som ein forfattar som har « ...utan å vekkje påfallande oppsikt skrive nokså uavhengig av trendar ...». (Stegane, 1996, s. 633) Ho får ei svært ulik vurdering i dei to litteraturhistoriane. Det Andersen trekkjer fram som typisk for Hobækk Haff, er at tekstane har eit allegorisk preg, og at personane har arketyriske trekk. (Andersen, 2018 [2012], s. 472) Stegane karakteriserer Hobæk Haff sine personar som særmerkte, og er opptatt av at religiøse motiv spelar ei viktig rolle i diktinga hennar, men at ho brukar stoffet ei ein ny kontekst. (Stegane, 1996, s. 633) Øystein Rottem er den som gjev Hobæk Haff mest omtale, i *Norges litteraturhistorie* karakteriserar han henne som «en av de mest særpregede kvinnelige debutanter frå 1950-årene.» Rottem antyder at det særmerkte ved Hobæk Haff kan vera grunnen til at ho så seint vert anerkjent og «henta inn i varmen» (Rottem, 1995, s. 438) Rottem peikar på forteljarteknikk og skrivemåte, og karakteriserer Hobækk Haff som «umoderne», og slik eg les det, går kritikken på at ho bryt med den realistiske norma, og han trekkjer spesielt fram forteljarstemma. Han omtalar fleire av bøkene hennar, og peikar på oppgjeret med den kristne dualismen, og dei religiøse motiva i romanene hennar, som eit hovmotiv i diktinga. Rottem vurderer dei seinare bøkene meir positivt enn dei fyrste, og avsluttar med å kalla henne «en av etterkrigstiden mest originale og velskrivende kvinnelige forfattere.» (Rottem, 1995, s. 449) Til forskjell frå Andersen og Stegane, gjev Rottem ein omtale av alle bøkene hennar, fram til *Renhetens Pris* (1992).

Kva omtale får Hobæk Haff i kvinnelitteraturhistoria? I *Nordisk kvindelitteraturhistorie* står det at «Kvindeskikkelserne i Bergljot Hobæk Haffs romaner utgår fra billeder af kvinden, der er skabt i den patriarkalske historie.» (Fahlgren & Knudsen, 1996, s. 529) Hobæk Haff sine tekstar vert plasserte innanfor ein ideologisk horisont, og sett i lys av patriarkatet. Bilete som mor, ludder, heks og hustru vert trekte fram. Fleire av bøkene til Haff får omtale her, mellom anna *Skjøgens bok* (1965) og *Heksen* (1974) og igjen er det dei mytologiske elementa og den allegoriske forma, som vert trekte fram. I *Norsk kvinnelitteraturhistorie* vert Hobæk Haff sine tekstar sett i eit kvinneperspektiv, men det vert òg peika på karakteristiske trekk ved forfattarskapen, som det stilistiske, det allegoriske og det mytologiske. (Engelstad, Hareide, Iversen, Steinfeld, & Øverland, 1990, s. 192) Liv Bliksrud kommenterer Hobæk Haff sitt forhold til kvinnerørsla og kvinnelitteraturforskinga i artikkelen «Anarkisme og Latter» frå 2016. Her viser ho korleis Hobæk Haff kjem på kollisjonskurs med kvinnerørsla, nettopp fordi ho går sine egne vegar. På 1970-talet talar Hobæk Haff om mennesket, medan kvinnerørsla ser kvinner og menn. Hobæk Haff går så langt som å framheva mannlege forfattarar framfor kvinnelege, og vert kritisert for det. (Bliksrud, Anarkisme og latter, 2016 [2015], ss. 6-7)

Blikrud plasserer Hobæk Haff i saman med forfattarar som Suzanne Brøgger, Ellen Key, Lou Andreas-Salome og Karen Blixen, i ein anarkistisk tradisjon. (Blikrud, *Anarkisme og latter*, 2016 [2015], s. 11)

Skammen kom ut i 1996, og dette året er avisene er fulle av positive omtalar og gode terningkast. Eg vel ut nokre av desse, som eg kommenterer kort. I Dagbladet skriv Øyvind Rottem den 8.juli under tittelen «En flyktende dikter krysser sitt spor». Mesteparten av meldinga er ei attgjeving av handlinga, men han kjem med positiv omtale avslutningsvis: «I Hobæk Haffs forfatterskap har veien alltid vært målet. Derfor vet vi heller ikke hvor vi har henne. Hun er en litterær vagabond. Det er også derfor « Skammen» er fascinerende lesning..» (Rottem, *Dagbladet*, 1996)

Den 21.juli 1996 skriv Svein Johs Ottesen i Aftenposten ei melding av *Skammen*, med tittelen «Dikter med en seers øyne». Han skriv: «Romanen er skrevet i et drivende, sikkert sprog, med en sprogstemme som er forfatterens egen, uansett hvem som i følge teksten har skrevet det trykte. Det er Bergljot Hobæk Haff på sitt mest kresne, hele veien.» (Ottesen, 1996). Han siterer eit ytring Hobæk Haff skal ha kome med sjølv, og som er illustrerande i forhold til kva verdsbilete som ligg under tekstane hennar: "Verden er en uendelig fylde av sammenhengende liv. Mitt gudsbegrep er gamle Spinozas; Gud er ett med materien. Derfor ser vi i dag hvordan gudsbildet skrumper inn parallelt med at naturen blir tråkket ned og ødelagt. Gud er verden og oss alle sammen," (Ottesen, 1996) Eg tar med ei siste avismelding, Tinic Talen skriv i VG den 21.august 1996 under tittelen «Fantastisk familiedrama». Mesteparten av meldinga er ein omtale av hendingane i romanen, men han skriv til slutt: «Den beveger seg fra eksistensielle spørsmål til flørt med kiosklitterære elementer. Og så viser det seg at denne lapskausen blir et gedigent festmåltid!» (Talen, 1996) Avismeldingane viser den positive mottakinga *Skammen* fekk.

Kva forskning er det gjort på Hobæk Haff sin forfattarskap? Det er ikkje skrivi nokon monografi om forfattarskapen eller *Skammen*, men det finst ei rekkje forskingartiklar av ulike forskarar. Eg listar opp dei viktigaste artiklane, og vil kort kommentera to av dei, og antyda korleis eg har brukt dei i oppgåva mi.

Vigdis Ystad har i artikkelen «Den naive utfordring. To romaner av Bergljot Hobæk Haff» I Norsk litterære årbok frå 1981, skrivi om *Skjøgens Bok* (1965) og *Gudsmoren* (1977)

Ho har òg skrive om forfattarskapen til Hobæk Haff har i artikkelen «Det moderne mysteriespill. Bergljot Hobæk Haffs romaner» i verket *I diktningens brennpunkt : studier i norsk romankunst 1945-1980*, frå 1982.

Sigrd Sigrid Bø Grønstøl skriv i artikkelen «Genrestrategi og metatematikk i romanen Heksen av Bergljot Hobæk Haff» i *Eigenproduksjon* nr.29, frå 1987, om romanen *Heksen* (1974)

Liv Bliksrud skriv i artikkelen «Metafysikk og tvisyn. Nedslag i Bergljot Hobæk Haffs forfatterskap», i Norsk litterær årbok frå 1990, om Hobæk Haff sin forfatterskap.

Jan Jan Bjøndal skriv i artikkelen «Lidelse og håp i Bergljot Hobæk Haffs forfatterskap», i Edda 1/95, frå 1995, om Hobæk Haff sin forfatterskap

Irene Engelstad skriv i artikkelen «Hun eier en dikters tryllestav og kan bruke den», i Programheftet til *Skammen*, National Theateret, Oslo 1999

Monika Zagar skriv i artikkelen «Bergljot Hobæk Haff: Skammen. Å tale med og for far.» i Norsk litterær årbok frå 2000, om Skammen (1996). Ho les Skammen med Mikhail Bakhtin sin romanteori.

Liv Bliksrud skriv i artikkelen «Anarkisme og latter», i *Vinduet* 4/2015, om Hobæk Haff sin forfatterskap. Ho nemner *Skammen* i denne artikkelen, og kommenterer den i lys av omgrepet anarkisme. Ho kommenterer den rolla humor og latter har i *Skammen*, og ser Idun som ein anarkist, på linje med hovudpersonen i *Jeg, Bakunin. Bruddstykker av en urostifters liv og levned.* (1983)

Vigdis Ystad skriv i artikkelen «Det moderne mysteriespill. Bergljot Hobæk Haffs romaner» (1982) om korleis Hobæk Haff brukar stilistiske trekk i tekstane sine. Det kan vera stiliserte personar og stilisert handling, samt allusjonar til bibelske myter, til dømes til skapinga. Desse verkemidla skapar i fylgje Ystad eit dobbeltperspektiv, der tematikken frå dei kristne mytane blandar seg med tematikken i Hobæk Haff sine eigne forteljingar. Eit døme Ystad trekkjer fram er frå romanen *Den sorte kappe* (1969), der handlinga er organisert rundt seks dagar, som i seksdagarsforteljinga frå 1.Mosebok kapittel 2.

Liv Bliksrud sin artikkel «Metafysikk og tvisyn. Nedslag i Bergljot Hobæk Haffs forfatterskap» (1990), er interessant for meg, sjølv om den ikkje omhandlar *Skammen*. Eg brukar Bliksrud sin artikkel til å undersøkje forholdet mellom hovudpersonen Idun Hov og tvillingsystera. Tvisynet, eller det «poetiske dobbeltblikket» er relevant i forhold til å forklara motsetningar og kontrastar i teksten.

Til sist vil eg trekkja fram dei fire masteroppgåvene som er skrivne om *Skammen*. Alle fire er skrivne ved Universitet i Oslo. Eg har brukt ei av dei i oppgåva mi, og startar med den.

An-Magritt Fjellseth har skrivne *Skam, kreativitet og erkjennelse. En analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen (1996)*, hovudoppgve i nordisk språk og litteratur (UIO 2000)

Denne oppgåva er skrivne i eit psykoanalytisk perspektiv.

Mona Henninge har skrivne *To kvinner fra to forskjellige århundre. En analyse av hovedpersonene Idun Hov i Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen (1996) og Else Kant i Amalie Skrams romaner Professor Hieronimus (1895) og På St. Jørgen (1895)*,

hovudoppgave i allmenn litteraturvitenskap (UIO 2000).

Anne Skaret har skrivne *Identitet og intertekstualitet i Bergljot Hobæk Haffs Skammen*, hovudoppgave i nordisk språk og litterature (UIO 2000)

Ane Alvik har skrivne *Identitet, fortid og forteljing. En analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen med vekt på fortelleteknikk og fortelling som terapeutisk middel*

Hovedoppgave i nordisk litteratur (UIO 2004)

Eg har presentert nokre fakta om Bergljot Hobæk Haff og forfattarskapen hennar. Ho debuterte med realistisk-psykologiske romanar, og utvikla seg til å skriva tekstar av meir allegorisk karakter, for så i dei seinare tekstane igjen bevega seg i retning av ei realistisk form. Bruk av religiøse motiv pregar tekstane hennar, og hovudpersonane er ofte marginale eksistensar, som har ei spesiell innsikt i samanhengen i tilværet. Eg har kommentert forholdet til kvinnelitteraturforskinga, og vist at ho ikkje har passa heilt inn, nettopp fordi ho går sine egne vegar. Vidare har eg presentert avismeldingar, forskingsartiklar og hovudoppgåver. I dei forskingsartiklane der *Skammen* er nemnt, har eg vist kva perspektiv som er lagt på teksten.

3 Stanley Cavell, eit daglegspråksperspektiv

Stanley Cavell (1926-2018) er ein amerikansk daglegspråksfilosof, som er særleg inspirert av J. L. Austin, samt Ludwig Wittgenstein sin seinfilosofi. Det er to hovudtema i Cavell sin filosofi, som er særleg relevante for min analyse, det er filosofisk skeptisisme og moralsk perfektjonisme.

Kva er filosofisk skeptisisme, og kvifor er det sentralt i Cavell si tenking? Filosofisk skeptisisme er ein tvil på at mennesket kan nå sikker kunnskap om verda eller andre menneske sin eksistens.⁸ Cavell sin filosofi er del av den språklege vendinga i filosofien. Som Austin og Wittgenstein meiner han at språkleg mening er knytt til bruken av språket, og ikkje til språket som abstrakt system. Denne pragmatiske haldninga betyr at den konkrete konteksten for språket vert trekt inn, og at forhold knytt til det praktiske livet og til kommunikasjonen mellom menneske, er aktuelle å ta med. Cavell tar høgde for «den menneskelege faktoren» i si tenking om språk. Han ser for seg forhold i dagleglivet som kan bidra til å skapa tvil på språket, det kan vera alt frå mindre misforståingar til alvorleg einsemd. Cavell prøver ikkje å argumentera mot skeptisismen, men søker å visa korleis den er naturleg for mennesket. Han utforskar konsekvensane av å leva med ei skeptisk haldning til språket. Han finn skeptisisme uttrykt og tematisert i ulike tekstar, som til dømes i Shakespeare sine skodespel. I essayet «The Avoidance of Love: A reading of *King Lear*.» (1969) viser Cavell fram korleis skeptisismen utfaldar seg, når skamkjensle og manglande sjølvinnsett øydelegg eit naturleg forhold til andre menneske.

I hovudverket *The Claim of Reason* (1979), heretter kalla *CR*, etablerer Cavell sin filosofi ved å gje ei tolking av Wittgenstein sitt kriterieomgrep. Cavell argumenterer her for at språket ikkje er forankra i noko utanfor seg sjølv, men at meningsdanninga kviler på overeinskomst og semje i ulike fellesskap. Det er gjennom deltaking i ulike aktivitetar at språket får mening. Når Cavell kallar språket «...a thin net over an abyss», er det eit bilete på at språket er forankra i menneskeleg samhandling, ikkje i den ytre verkelegheita. » (Cavell, 1999 [1979], s. 179)

⁸ Filosofisk skeptisisme er eit tema som har vore reflektert over sidan antikken. Ein filosof som var svært opptatt av dette, og som formulerte ein radikal skeptisisme, var René Descartes. Dette er tema for hans mest kjende verk *Meditationes de prima philosophia* (1641)

For Cavell er filosofisk skeptisisme eit symptom på ei urealistisk forventning til språket, og avslører ei mangelfull erkjenning av kva det vil seie å vera eit menneske. Fordi språket kviler på semje og overeinskomst, vil ei insistering på sikkerheit skape avstand til andre menneske. Den som er skuffa og tvilar, og prøver å gå utanom det delte språket, fell også utanfor fellesskapen. Tilsvarande kan den som av ulike årsakar er isolert frå andre, utvikle eit problematisk forhold til språket. Hovudpersonen i *Skammen*, Idun Hov, vert utestengt frå fellesskapen på grunn av faren sine handlingar. Ho arvar ein vanskeleg posisjon, og skamma som fylgjer med, held henne tilbake frå deltaking i samfunnet.

Kva er moralsk perfeksjonisme, og kvifor er det så sentralt i Cavell si tenking? Mykje i hans filosofi kretsar rundt relasjonen mellom individ og fellesskap, men han er ikkje berre opptatt av individet si binding til, og avhengigheit av fellesskapen. Moralsk perfeksjonisme er ei tenking som er inspirert av Ralph Waldo Emerson. I essayet «Opera and the Lease of Voice» gir Cavell ein definisjon av moralsk perfeksjonisme:

I speak of perfectionism not as a moral theory competing with the academically dominant theories of utilitarianism and Kantianism but as a dimension of the moral life that any moral theory must take account of. It is the plane on which the issue arises, «before» questions of the good and the right come to occupy moral reasoning, of the formation of moral consciousness as such, of the self as a thing of cares and commitments, one which to exist has to find itself, which underlies the myth of the self as on a journey [...]» (Cavell, 1994, s. 142)

Som sitatet viser handlar det om korleis den enkelte kan finna og uttrykkja sin eigen individualitet, og utvikla ei sjølvstendig moralsk medvit. Ein føresetnad for moralsk perfeksjonisme er førestellinga om at sjølvvet er i endring, på ei reise, som det er uttrykt i sitatet. Fridomen til å utvikla seg heng saman med ei erkjenning av at subjektet ikkje er ein gitt storleik, men vert konstituert i språket.

Cavell arbeider med moralsk perfeksjonisme ved å studera ulike typar tekstar. I *Pursuits of Happiness* (1981) og *Contesting Tears* (1996) undersøker han Hollywood-filmar frå 1930-og 1940 talet, med fokus på kvinna si identitetsutvikling innanfor eit parforhold. I *Contesting Tears* utforskar han filmmelodramaer som viser tilfelle der samtalen ikkje fungerer, og der kvinna må skapa sin identitet isolert frå andre, ved melodramatiske uttrykk. Cavell brukar dialogen i ekteskapet som ein modell for individet sitt forhold til fellesskapet, og han finn sjølvutvikling både innanfor (*Pursuits of Happiness*) og utanfor fellesskapen (*Contesting Tears*). I artikkelen «Being Odd, Getting Even» (1988) viser han ei anna form for sjølvskaping, og baserer seg på ei tolking av Ralph Waldo Emerson sin tekst «Self-Reliance».

I fylgje Cavell er Emerson i denne teksten i dialog med Descartes sin radikale skeptisisme, og tolkar «cogito ergo sum» som ei performativ handling. Cavell hevdar at det isolerte individet set seg sjølv i scene og bekreftar sin eksistens ved å uttrykkja seg skriftleg, vendt mot ein lesar. Også i «Self-reliance» fins melodramatiske uttrykk, i form av det eg vil kalla idealisme og ein «høgstemt stil».

Artikkelen «Being Odd, Getting Even» er særleg relevant i forhold til min analyse av *Skammen*, så eg vil starta med den. Hovudpersonen Idun Hov er forfattar, og ynskjer å skriva historia om sitt eige og familien sitt liv. Skriveprosjektet hennar er eit forsøk på å skapa sin eigen identitet, i dialog med potensielle lesarar.

3.1 «Being Odd, Getting Even»: Å skriva seg ut av skeptisismen

I «Being Odd, Getting Even» formulerer Cavell sin moralske perfektjonisme.⁹ Det er ein type eksistensialistisk filosofi, der han skil mellom ein passiv og ein aktiv eksistensmodus.¹⁰ Han hevdar at for å eksistera som eit sjølvstendig individ, må den enkelte aktivt bekræfta sin eksistens gjennom språket. Dersom ein unnlét å gjera dette, har ein heller ikkje sjølvstendige tankar, og derfor ikkje eigen eksistens. Årsaken til problemet er i fylgje Cavell skamkjensle, ei kjensle som øydelegg mennesket sin naturlege relasjon til omverda. For å klara å markera sjølvstende, må ein klara å skamma seg over skamma. Han skriv: «...the proposed therapy is to become ashamed of our shame, to find our ashamed posture more shameful than anything it could be reacting to.» (Cavell, 2003 [1988], s. 91)

Cavell utviklar desse desse tankane i si tolking av Ralph Waldo Emerson sin tekst «Self-reliance», og siterer ein sentral passasje: «'Man is timid and apologetic; he is no longer upright; he dares not say 'I think', 'I am', but quotes some saint or sage. He is ashamed before the blade of grass or the blowing rose ... they are for what they are; they exist with God today.'». (Cavell, 2003 [1988], s. 90) I dette sitatet uttrykkjer Emerson at mennesket skammar seg over å ha ei dårleg haldning, over måten ein fører seg i samtida. Cavell hevdar at Emerson med formuleringa «I think, I am» eksplisitt refererer til Descartes sitt kjende

⁹Cavell skriv om moralsk perfektjonisme i *Conditions Handsome and Unhandsome* (1990), *A Pitch of Philosophy* (1990), *Emerson's Transcendental Etudes* (2003) og *Cities of Words* (2004)

¹⁰ Eg nyttar omgrepet eksistensialisme i vid tyding, og refererer til filosofiske retningar som har det til felles at dei reflekterer rundt det som er spesielt for den menneskelege væremåten.

«Cogito ergo sum» i *Meditationes de prima philosophia* (1641), og at han i «Self-reliance» gjev ei nytolking av Descartes. I fylgje Cavell tolkar Emerson «I think, I am» som ei performativ handling.¹¹

Denne performative handlinga, å uttrykkja «I am», er eit eksempel på det Cavell kallar sjølvhevding (self-reliance). Sjølvhevding vert samanlikna med å sitja og å stå. Å sitja er eit uttrykk for å vera heime i verda og ta stilling til ting, medan å stå er eit bilete på det motet som trengst for å hevda seg sjølv. Ein annan måte å forklara dette på, er ved hjelp av distinksjonen å seia (say) /å sitera (quote). Å seia er som å stå og å sitja: Ein må gjera orda til sine egne, ta stilling til kva dei betyr, og bruka dei i ein daglegdags kontekst. (Cavell, 2003 [1988], s. 92) Å sitera er eit uttrykk for konformitet (Conformity), som er det motsette av sjølvhevding. Den som siterer bidrar ikkje med noko eige, men repeterer berre andre sine ord. Konformitet vert skildra som ein unnvikande væremåte, og samanlikna med å snika seg fram, stela og å liggja på lur. (Cavell, 2003 [1988], s. 91) Cavell refererer til konformitet som ein fall-tilstand, som mennesket må frigjera seg frå.

Cavell les «Self-reliance» som eit forsøk på sjølvhevding frå Emerson si side.¹² Kor vidt Emerson lukkast, er avhengig av korleis teksten hans vert tatt i mot av ein potensiell lesar. Sjølvhevding er å setja ord på si subjektive oppleving og sitt eige begjær, og samtidig gjera seg forståeleg for andre. Håpet ligg i at det vil vera eit samanfall mellom det private og det allmenne, og at den som uttrykkjer sin individualitet i språket, vil verta forstått. Eit kriterium Cavell peikar på, er at lesaren skal finna teksten konfronterande. Sjølvhevding er å ta stilling, og å seia ja til noko, er å velja vekk noko anna. Cavell fylgjer opp dette konfliktmotivet i siste del av «Being Odd, Getting Even».

Cavell trekkjer inn to tekstar av Edgar Allen Poe og får fram ein viktig forskjell mellom Emerson og Poe. Forteljaren i Emerson sin tekst formidlar frå ein isolert posisjon: «I shun father and mother and wife and brother when my genius calls me.» (Cavell, 2003 [1988], s. 108) Det same gjeld i Descartes sitt tilfelle: «I am here quite alone, ...» (Descartes, 1986, s.

¹¹Til støtte for si lesing av Emerson, viser Cavell til to filosofar som begge er opptatt av Descartes sitt eksistensbevis. Jaakko Hintikka og Bernard Williams diskuterer begge kor vidt «I think» er basis for ei logisk slutning, eller om det er ei performativ handling. (Cavell, 2003 [1988], s. 85)

¹² Cavell siterer frå «Self-reliance» og gjer si tolking: «'I shun father and mother and wife and brother when my genius calls me. I would write on the lintels of the door-post, *Whim.*' (Cavell, 2003 [1988], s. 92) Det engelske ordet *whim* kan omsetjast med innfall. Cavell forklarar ordet i lys av den jødiske exodus-myten. Jødane vart med Guds hjelp fri frå slaveriet i Egypt, og under den tiande landeplaga smurde dei lammeblood på dørkarmene, så dødsengelen skulle fara forbi. Blodet skilde jøde frå egyptar, og gjorde jødane synlege for dødsengelen. I ettertid er det vanleg at jødar har ein behaldar med den jødiske truvedkjenninga, og dermed guds namn, over dørkarmen i husa sine. Cavell hevdar at Emerson erstattar guds namn med *whim*, altså innfall. Han antyder med dette at orda som skil oss frå kvarandre, og som skal frigjera oss, berre er innfall. Det er ingen garanti for at me vil lukkast med å gjera oss kjent for ein annan, verta synlege og få eigen eksistens

12). I Poe sine forteljingar får lesaren derimot del i konflikten som fylgjer når ein hevdar sin eigen eksistens. Det perverse og valdelege i Poe sine forteljingar er eit bilete på konflikten. Cavell trekkjer inn *Hamlet* for å seia meir om konfliktmotivet. Før Hamlet kan verta konge, må han hemna faren. Hamlet startar ikkje med blanke ark, men står i ein kontekst der han må ta stilling. Når han vegrar seg for å drepa onkelen, betyr det at han ikkje går inn og deltar i sin konkrete kontekst, og derfor heller ikkje bekreftar sin eigen eksistens. Hamlet nøler fordi han ikkje er heilt sikker på kva som skjedde med faren. Cavell kommenterer Hamlet sin situasjon slik: «To accept birth is to participate in a world of revenge.» (Cavell, 2003 [1988], s. 107) Kva situasjon er hovudpersonen Idun Hov fødd inn i? Kva må ho ta stilling til om ho skal lukkast i å bekrefte sitt sjølvstende? I *Hamlet* fins det ei lagnadstru, og konsekvensane av Hamlet sin passivitet utfaldar seg gjennom stykket. Er det ein parallell til dette i *Skammen*? Spørsmålet er relevant særleg for mi lesing av avslutningsscenane i *Skammen*. For å gå djupare inn i kva det inneber å ta stilling, er det relevant å trekkja inn omgrepet kriterium. Cavell skriv om dette mellom anna i fyrste del av *CR*.

3.2 *The Claim of Reason: Kriterium og fellesskap*

Cavell etablerer sin filosofi gjennom ei tolking av Wittgenstein sine kriterium, som han hevdar er identitetskriterium, og ikkje eksistenskriterium. Kriteria seier altså noko om kva eit fenomen er, men ikkje at fenomenet med sikkerheit eksisterer. Cavell skriv: «Criteria do not determine the certainty of statements, but the application of the concepts employed in statements.» (Cavell, 1999 [1979], s. 45) Kriteria er språklege spesifikasjonar som ligg til grunn for omgrepa våre, og set oss i stand til å forholde oss til verda. Dette gjeld ikkje berre den ytre verda, men også kjenslelivet. Gjennom å læra språket, lærer me å differensiera mellom daglegdagse objekt som til dømes ein fiskebåt og ein husbåt, samt mellom kjensler som skam og redsle. Å kjenna og å bruka kriteria er derfor heilt avgjerande for mennesket. Cavell grunnjev si tolking av kriteria ved å visa til korleis Wittgenstein sitt omgrep kriterium byggjer på, men på viktige punkt skil seg frå tydingar i daglegspråket.¹³ Å bruka kriteria

¹³ Cavell går grundig til verks, og undersøker korleis omgrepet kriterium vert brukt i daglegspråket. Han kjem fram til at det betyr fylgjande: «...specifications a given person or group sets up on the basis of which (by means of, in terms of which) to judge (assess, settle) whether something has a particular status or value.» (Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, 1999 [1979], s. 9) Han viser så korleis Wittgenstein sitt omgrep avvik frå daglegspråket. Wittgenstein sine kriterium avgjer om noko høyrer heime i

inneber å ta stilling, ein må heile tida avgjera kva noko skal telja som, og korleis ein skal respondera. Og det er dette som er karakteristisk for daglegspråkfilosofien, å forstå eit omgrep er ikkje berre å forstå kva ordet betyr, men å vita korleis ein skal handla i konteksten der ordet vert brukt. Ta skamkjensle som døme. Kva skammar ein seg over, og korleis reagerer ein? Cavell hevdar at me lærer kriteria i dei fellesskapa me er ein del av, og trekkjer inn meir av Wittgenstein sin seinfilosofi for å forklara korleis dette skjer. Omgrepet livsform plasserer mennesket som ein aktør i verda, og koplar språket til ein handlingsdimensjon. Wittgenstein seier det slik: «Det man må avfinne seg med, det som er gitt, er – kunne man si – *livsformer*.» (Wittgenstein, 1997, s. 256) Med omgrepet livsform fylgjer det ei førestelling om at menneske allereie i utgangspunktet står i ein relasjon til kvarandre, at me er «brikker i spel». Som levande vesen er me engasjerte i ulike aktivitetar, med det til formål å overleva. Nokre erfaringar er allmenne, og slik sett kan ein seia at som menneske er me del av same livsform. Andre livsformer er meir lokale, som det å vera norsk, vera kvinne, å vera student. I *Skammen* finst fleire livsformer representerte, som mentalsjukehuset, forsamlinga Arken, statskyrkja, småbruket nedre Hov, reiarlaget, skulen og så vidare. I samspel med andre lærer me ulike språkspel. Å beherska eit språkspel er å kunna reglane for korleis ein brukar språket innanfor ei livsform, det er å delta i livsforma. Det er å vita korleis eit omgrep vert nytta i ulike samanhengar, både kva det betyr og kva handlingar som høyrer med. Cavell forklarar korleis barn lærer seg språk: «We initiate them, into the relevant forms of life held in language and gathered around the objects and persons of our world.» (Cavell, 1999 [1979], s. 178) Idun lærer mykje av faren Vemund. Han diskuterer ting med henne som han ikkje diskuterer med andre, sjølv om ho berre er eit barn. Gjennom samtalan lærer ho av han, og vert initiert inn i hans verd, og deler derfor kriterium med han. Når ho i vaksen alder skriv om den avdøde faren, og gir att dagbøkene hans, er relasjonen mellom dei ein annan. Ho er no vaksen, og potensielt likestilt.

Å bruka språket er å opna seg for eit fellesskap. Cavell skriv: «The philosophical appeal to what we say, and the search for our criteria, on the basis of which we say what we say, are claims to community,» (Cavell, 1999 [1979], s. 20) Det kan vera risikabelt å ytra seg, fordi

ein kategori, ikkje i kva grad. Kriteria er ikkje standardar, slik dei kan vera i daglegspråket For det andre er Wittgenstein sine kriterium spesifikasjonar som fungerer til å etablere/skilla mellom ordinære fenomen i verda. I daglegspråket vert kriterium gjerne nytta til å vurdera komplekse samanhengar, som til dømes industrialisering, klimautfordringar eller demokratisering. I Cavell si tolking kjem kriteria fyrst, og det er dei som etablerer kva noko er. Det tredje og siste punktet som Cavell trekkjer fram, er at alle kompetente språkbrukarar er ein autoritet når det gjeld kunnskap om daglegspråket og kjennskap til kriteria. Slik omgrepet kriterium vert brukt i daglegspråket, er det ein kompetanse som krev fagkunnskap.

ein ikkje veit på førehand kva fellesskap ein sluttar seg til, og risikerer å verta avvist. Men det finst ikkje noko alternativ. Den som ikkje er samstemt med nokon, vert taus eller uforståeleg. Cavell grunnjev idéane om medlemskap ved å visa til politisk teori. Å verta del av eit fellesskap krev i fylgje Cavell at veit kva det betyr å slutta seg til eit fellesskap, at ein gjer tydeleg uttrykk for at ein sluttar seg til, og at ein aksepterer dei andre som likestilte partar. (Cavell, 1999 [1979], ss. 23-24)

Eg vil kort ta med eit par punkt frå Cavell sitt kjende essay «The Avoidance of Love. A reading of King Lear» (1969). Dette er eit essay som tematiserer skam, og er interessant og relevant av den grunn.

3.3 «The avoidance of Love»: Anerkjening, skamkjensle og sjølvinnsikt

I essayet «The Avoidance of Love: A reading of King Lear» skriv Cavell eksplisitt om skam:

For shame is the specific discomfort produced by the sense of being looked at, the avoidance of the sight of others is the reflex it produces. Guilt is different; there the reflex is to avoid discovery. As long as no one knows what you have done, you are safe; or your conscience will press you to confess it and accept punishment. Under shame, what must be covered up is not your deed, but yourself. It is a more primitive emotion than guilt, as inescapable as the possession of a body, the first object of shame. (Cavell, 2002 [1969], s. 286)

I sitatet kan ein sjå at Cavell skil mellom skam og skuld, og koplur skam til identitet, medan skuld vert avgrensa til handling. Det som er hovudinteressa hans i dette essayet, er å studera konsekvensane av skamma. Og som ein kan sjå skriv han her, at skamma produserer ein refleks, som er: Behovet for å skjula seg og unngå dei andre sitt blikk. Cavell hevdar at denne refleksjonen får store konsekvensar for korleis ein relaterer til andre.

I «The Avoidance of Love: A reading of King Lear» undersøker Cavell kva som skjer når skamkjensla dominerer i nære relasjonar. Han hevdar at når menneske har eit naturleg forhold til kvarandre, er forholdet karakterisert ved det han kallar anerkjening.¹⁴ Å

¹⁴ Cavell etablerer omgrepet anerkjening på grunnlag av Wittgenstein sine refleksjoner rundt smerte. I essayet «Knowing and Acknowledging» (1969) diskuterer han med to andre dagligspråksfilosofar, Norman Malcolm og John W. Cook. Tema er kva meaning ein kan tilleggja formuleringar som «eg har smerte» og «eg veit at eg har smerte» og «eg kan ikkje vita at ein annan har smerte». Cavell studerer tydingar av ordet «vite», og konkluderer med at når nokon uttrykkjer smerte, er målet å respondera på den andre sine uttrykk, ikkje å søkja sikker kunnskap om deira subjektives smerteoppleving.

anerkjenne andre inneber å forstå kva ytringane deira betyr, men òg å reagere på bestemte måtar. Ved å delta i ulike livsformer, lærer ein å forstå verbale uttrykk og å lesa kroppsspråk, samt korleis ein skal reagere. Viss nokon gjev uttrykk for smerte, er det ikkje nok å forstå kva det betyr, men det er forventa at ein viser medkjensle og trøystar den andre. Cavell hevdar at det ikkje er mogeleg å anerkjenne andre, utan å vera uttrykksfull sjølv. (Cavell, 2002 [1969], s. 274) Grunnen til dette er sjølvstekt at om reaksjonen skal telja som ein reaksjon, så må den synast, det vil seia at den andre må oppleve medkjensle og trøyst. Anerkjenning er òg tema i fjerde del av *CR*.

Hovudproblemet til kong Lear, i fylgje Cavell, er at han ikkje kan vise sin kjærleik til døtrene offentleg. Gjer han det, vil han avsløra både for andre og for seg sjølv, at han er sårbar, at han har behov for kjærleik. Han riggar derfor ein situasjon der han kan skjula seg. Han vil ikkje vedgå at han er usikker på kva som skjer når han ikkje lenger er konge, men berre eit vanleg menneske. Som ein vanleg borgar er han ikkje garantert ein positiv respons. Når Cordelia krev ein naturleg relasjon til faren, og ikkje går med på planen hans, er sårbarheita hans synleg for alle, og dermed oppstår skamkjensla. Og det var denne blottstillinga han ville unngå. Cavell skriv : But if the failure to recognize others is a failure to let others recognize you, a fear of what is revealed to them, an avoidance of their eyes, then it is exactly shame which is the cause of this withholding of recognition.» (Cavell, 2002 [1969], ss. 277-278) Her viser Cavell korleis skamma oppstår som ei fylgje av Cordelia sine ytringar. Lear vert rasande på henne fordi ho har øydelagt planen hans. Han gjer han henne arvelaus og viser henne vekk. Mot slutten av stykket vert Lear og Cordelia sendt i fengsel, og her kan han endeleg ta imot kjærleik og visa kjærleik, fordi dei to er åleine. Hans kjærleik til Cordelia er ein fantasi om nærleik, som overskrider eit vanleg far-datter forhold. (Cavell, 2002 [1969], s. 297)

Den som opplever skamkjensla eller er redd for skamkjensla, reagerer med å søkje dekning. Dette bidrar i fylgje Cavell til manglande anerkjenning, som er å likna med å vera ein tilskodar: Ein står på sidelinja og ser hendingane utfalda seg. Ein er passiv og handlingslamme, og ikkje engasjert i det som skjer. Ein har ikkje lenger ein naturleg relasjon til andre. Han brukar stykket *King Lear* til å undersøkje kva som skjer, når relasjonar mellom menneske er prega av manglande anerkjenning.

Cavell understrekar poenget sitt ved å dra ein parallell mellom livet og dramaforma. Han samanliknar kong Lear sitt forhold til omverda med det å vera til stades på ei

teaterførestelling. Kongen er som ein publikummar som sit i mørket og ser fiktive karakterar på ei scene. Han ser handlinga utfalda seg, men grip ikkje inn. Fordi han skjuler seg og ikkje responderer, er det ingen reell interaksjon mellom kongen og dei rundt han. Han behandlar andre som fiktive karakterar. Han ser dei, men dei ser ikkje han. Han er ikkje reelt engasjert i det som skjer, og responderer ikkje på andre sine ytringar. Cavell skriv:

For what is the difference between tragedy in a theater and tragedy in actuality? In both, people in pain are in our presence. But in actuality acknowledgement is incomplete, in actuality there is no acknowledgement, unless we put ourselves in their presence, reveal ourselves to them. We may find that the point of tragedy in theater is exactly relief from this necessity, a respite within which to prepare for this necessity, to clean out the pity and terror which stand in the way of acknowledgement outside. (Cavell, 2002 [1969], ss. 332-333)

Her seier Cavell at det er ein likskap mellom tragedien som vert spelt på teateret, og den tragedien som utspelar seg i det verkelege livet. Slik eg forstår det, hevdar han at livet vert lik ein tragedie, om ein ikkje er synlig til stades for andre, og engasjert i det som skjer. I begge høva er ein stilt overfor menneske som lir, utan å gripa inn. På teateret observerer ein handlinga på scenen, og øver seg på å møta andre med medkjensle. I det verkelege er ein berre eit vitne til lidinga, om ein ikkje står fram og engasjerer seg, og er med og påverkar kva som skjer.

Som nemnt ovanfor vil ikkje kong Lear vedkjenna seg at han har problem. Han skjuler seg ikkje berre for andre, men òg for seg sjølv. Han ser ikkje på seg sjølv, unngår sjølvrefleksjon, og manglar derfor sjølvinnsikt. Dette endrar seg når han møter den blinde Gloucester, og Cavell skildrar dette på fylgjande måte: «Lear is picking at Gloucester's eyes, as if to make sure they are really gone. When he is sure, he recognizes him ...» (Cavell, 2002 [1969], s. 280) Kva skjer her? Kong Lear finn fotfeste i verda igjen, når han anerkjenner og kjenner seg att i Gloucester. At Gloucester er blind, er ein stor fordel, fordi då slepp kongen å verta sett. Cavell tolkar forholdet mellom kongen og Gloucester som ei spegling, kongen møter «his own submerged mind» (Cavell, 2002 [1969], s. 280) For å koma ut av tragedien, må ein visa at ein kjenner ein annan, og for å få det til, er det ein føresetnad at ein sjølv er synleg. I *Skammen* finn eg to slike dobbeltmotiv, den eine har fellestrekk med forholdet mellom Lear og Gloucester, nemleg forholdet mellom Idun og faren. Det andre dobbeltmotivet, mellom Idun og tvillingsystera, har ein litt annan logikk. Det vil eg koma attende til.

4 Handling, komposisjon og struktur i *Skammen*

I *Skammen* er forholdet mellom form og innhald noko lesaren aktivt må forholde seg til, og som gjer det krevjande å skapa seg ei koherent førestelling av historienivået i teksten. Her er mange forteljingar om mange personar, fleire fyrstepersonsforteljarar, ein tredjepersonsforteljar, eit tvillingmotiv, dagbøker, fleire brev, lyriske element, ei forteljing i forteljinga, draumar, mykje ironi og mykje metarefleksjon. Hovudpersonen si utvikling på notidsplanet er viktig for prosjektet mitt, og eg vil derfor starta med eit kort samandrag av hendingar på notidsplanet, før eg utdjupar nokre utvalde sider ved komposisjon og struktur, og til slutt gjer greie for forteljarhandlinga. Senter i teksten er hovudpersonen Idun Hov. Ho er ein middelaldrande kvinneleg forfattar, tvangsinnlagt på psykiatrisk institusjon, og er den primære eg-forteljaren. Eg startar min presentasjonen av handlinga med å trekkja fram ein blanda analepse, som har ein viktig funksjon i teksten. (Lothe, 2011, s. 88)

Det handlar om seks dagar i september 1993, som set handlinga i gang, og som er ein parallell til dei seks dagane i 1.Mosebok, fyrste og andre kapittel.¹⁵

4.1 Eit kort samandrag av hendingar, notidsplanet

Idun Hov har ikkje gitt ut ei bok på sju år. I september 1993, rett før ho vert tvangsinnlagt, skjer det ting som vert avgjerande for den vidare handlinga. I løpet av seks dagar i september kjem skriveprosessen i gang igjen. Ho har stukke av frå ei open avdeling på sjukehuset, og er på rømmen. Heilt tilfeldig møter ho ein representant frå forlaget sitt, den såkalla «Kvidevitt», i Studenterlunden. (Haff, 1999 [1996], s. 124) Han likar bøkene hennar, og fortel at han vil gje dei ut på nytt. Idun skammar seg over forfattarskapen sin, men rosen frå «Kvidevitt» gjer inntrykk. Ho antyder at ho er i gang med eit nytt bokprosjekt. (Haff, 1999 [1996], ss. 126-

¹⁵ Vigdis Ystad viser i artikkelen «Det moderne mysterespill. Bergljot Hobæk Haffs romaner» frå 1982, korleis Haff brukar allusjonar til kjende tekstar for å skapa fleirtydigheit. Ystad finn at Haff i romanen *Den sorte kappe* frå 1969, ved hjelp av allusjonar til til skapinga i fyrste Mosebok, skapar eit dobbelperspektiv i teksten. Ystad skriv: «Det er en klar henspilling på første Mosebok, 2.kapittel, når romanens ytre hendingsforløp er avsluttet om morgenen den syvende dag. For også historien om Jakob W's siste dager er beretningen om en skapelse.» (Ystad, 1982, s. 193) Slik forteljinga går i 1.Mosebok, skapar Gud verda på seks dagar, og kviler så på den sjuande. Dei seks dagane kan sjåast på som ein føresetnad for menneske sitt liv, og menneske si skaping, som kjem etterpå.

129) Dei avtalar nytt møte i mai 1994. Idun overnattar på forlaget. Ho minnest ein episode i Roma i 1976, som inspirerte henne til å byrja å skriva. Analepsen fungerer som ei forteljing i forteljinga. Det neste som skjer er at Idun lagar skandale på Aker Brygge. Påverka av narkotiske stoff skjemma ho seg ut, urinerer på offentleg stad, fell i vatnet og held på å drukne. Så er dei seks dagane over. Etter nokre veker på sjukehus, hamnar ho på lukka avdeling og byrjar å skrive på det nye bokprosjektet sitt, *Skammen*.

I oktober 1993 vert altså Idun Hov tvangsinnlagt. Det er sjette gongen, noko som viser at ho har store psykiske vanskar. (Haff, 1999 [1996], s. 40) Ho etablerer eit godt forhold til avdelingssystemer Sigrid, som har lese Idun sine bøker, og som vert ein medhjelpar under skriveprosessen. Noko av det fyrste som skjer, er at Idun mottar eit brev frå tvillingsystera, psykologen Trinebeth Sand, med varsel om umyndiggjering. Det kjem ein advokat på besøk, og Idun skriv under på alle nødvendige papir. Allereie same månaden er ho sett under verje. (Haff, 1999 [1996], s. 17) Ho skriv eit svarbrev til systera, men kastar det i bosskorga. (Haff, 1999 [1996], s. 18) Tilsette ved sjukehuset får tak i brevet, og basert på dette gjev dei henne diagnosen paranoia. (Haff, 1999 [1996], s. 83) I desember får Idun vita at mora Maria Sand nyleg er død, og at gravferda allereie er over. Dei har ikkje hatt kontakt på sytten år. Idun mottar ein kasse bøker som einaste arv etter mora, og bøkene vekker minne. I fyrste fase av opphaldet, fram til juni 1994, skriv Idun dei fire fyrste kapitla. Her er mange tilbakeblikk, og Idun har merksemda retta mot faren, Vemund Hov. Idun sjølv og andre familiemedlemer, som Andreas Sand, Maria Sand og Balder Hov ser eg som bipersonar, mellom anna fordi ikkje har ei eiga stemme.¹⁶ Tre av dagbøkene til faren er tatt med her. I slutten av mai er Idun ute av sjukehuset to gonger. Ho er invitert på besøk til systera, og nyttar høvet til å stela passet hennar. Ho får lov å gjennomføra eit avtalt møte med «Kvidevitt», og nyttar besøket på forlaget til å stikka av. Ho vert etterlyst internasjonalt, og tre månader seinare funnen i forkommen tilstand i Amsterdam. Frå september 1994 skriv ho dei siste fire kapitla, no med fokus på seg sjølv og sine eigne opplevingar. Idun har fått ein del medieomtale, både på grunn av etterlysinga og fordi forlaget skal gje ut bøkene hennar på nytt. I oktober 1994 klarar ein journalist å lura seg heilt inn på rommet hennar, knipsa eit bilete, og lagar skandaleoppslag. I november får Idun brev frå ungdomskjæresten Aron, han har lese ein omtale av bøkene hennar i norske aviser. Dei har ikkje hatt kontakt sidan 1954. Han besøkjer

¹⁶ Etter ei kort innleiing ved den primære eg-forteljaren, handlar resten av det fyrste kapittelet om morfaren Andreas Sand si ungdomstid. Etter mitt syn fungerer Andreas Sand som ein biperson, på linje med mora Maria Sand, systera Trinebeth Sand og Balder Hov, Vemund sin bror. Dei er viktige fordi dei konstituerer ein kontekst, og set rammer både for Vemund og Idun sine liv. Desse bipersonane viser fram ulike sider ved det norske samfunnet.

henne på sjukehuset i desember. Han er ein dyktig psykiater, og hjelper Idun med å fjerna diagnosen og å omstøyta umyndiggjeringa. Han frir, og vil ha henne med seg tilbake til Israel. I januar 1995 er Idun mykje friskare, og klar for å skrivast ut av sjukehuset. Ho vurderer om ho skal ta i mot tilbodet til Aron. Teksten sluttar av med ein draum.

Som lesar har eg vanskar med å integrera slutten av forteljinga i teksten som heilskap, og stiller spørsmål ved korleis den kan lesast. Er Aron ein riddar som kjem på sin kvite hest og reddar Idun ut av draken sine klør, eller er det Idun som reddar seg sjølv? Eg vil prøva å kasta lys over dette spørsmålet, og fleire, gjennom analysen min.

4.2 Komposisjon og struktur, nokre punkt

Skammen har åtte kapittel med eigne titlar, som alle igjen er delte inn i nummererte underkapittel.¹⁷ Det fyrste kapitlet startar med at hovudpersonen Idun Hov gjer greie for skrivesituasjonen sin, og reflekterer over skriveprosjektet sitt. Ho skriv fordi ho søker sin eigen identitet. (Haff, 1999 [1996], s. 12) Eg ser den manglande identiteten i samanheng med skamkjensle: «Og forresten har jeg alltid traktet etter å gjøre meg usynlig.» (Haff, 1999 [1996], s. 10) Ved å skriva si eiga og familien si historie, søker Idun å skapa seg sjølv gjennom skriveprosessen. Tilbakeblikka er fortalt av ein tredjepersonsforteljar, som er underordna den primære eg-forteljaren, eller gjennom dagbøker.

Slik eg les teksten, er det to handlingsplan. Det sentrale handlingsplanet er eit notidsplan eg vil kalla skrivefasen, som strekkjer seg frå oktober 1993 til januar 1995.¹⁸ I løpet av desse seksten månadane skriv Idun Hov ein sjølvbiografisk roman. Det er eit opphald i skrivefasen frå juni til august 1994: Idun stikk av frå sjukehuset og endar opp i Amsterdam. Det andre planet er eit fortidsplan, som er konstituert ved fleire tilbakeblikk, både til fjern og nær fortid.

¹⁷ Kapittel ein handlar om morfaren Andreas Sand som kjem til byen på 1920-talet, han byggjer seg opp til å verta skipsreiar. Kapittel to handlar om møtet mellom faren Vemund Hov og mora Maria Sand, og Vemund si fyrste tid som prest. Vemund si dagbok frå 1934 er med her. Kapittel tre handlar om Vemund si ungdomstid. Dagboka hans frå 1917 er med her. Kapittel fire handlar om livet på 1930- og 1940 talet. Dagboka frå 1944 er her, og rettssaka frå 1946 er med. Kapittel fem inneheld minne frå Idun sine mange reiser, heilt frå 1950-talet og fram til 1994. Det sjette kapitlet handlar om livet tidleg på 1950-talet, og om Idun og Aron som vert kjærastar. Idun si dagbok frå 1954 er med her. Kapittel sju handlar om hausten og vinteren 1954, og handlar om korleis Idun vert lurt til å adoptera bort barnet ho føder. Det siste kapitlet refererer berre til notidsplanet, og handlar om forholdet mellom idun og Aron.

¹⁸ Det er mange referansar til månad, men ikkje så mange til årstal. Eg har funne ein referanse til årstal, som gjer tidfesting mogeleg: «I november 1994 var jeg bedre stillet og kunne til og med svinge meg opp til en liten latter da jeg hadde kommet meg etter det første sjokket.» (Haff, s.396)

Fortidsplanet strekkjer seg over ein lang periode, heilt frå slutten av 1800-talet og fram til september 1993. Dei mange analepsane utgjer ein stor del av teksten.

Slik det vert framstilt, er teksten som hovudpersonen sit og skriv, identisk med romanen *Skammen*. Undervegs i teksten er det fleire referansar til manuskriptbunken som veks, og som vert tatt vare på av personale på sjukehuset. (Haff, 1999 [1996], s. 408) Det som skjer her, er at den historiske forfattaren, Bergljot Hobæk Haff, gjev Idun Hov status som forfattar av teksten. Dette understrekar teksten sin fiktive karakter. Dette kjem ikkje berre til uttrykk gjennom diskursen¹⁹, i eit intervju med Fredrik Wanderup frå 1996, seier Bergljot Hobæk Haff fylgjande: «Hovedpersonen i « Skammen», forfatteren Idun Hov, lover sin far på dødsleiet at hun skal skrive en stor bok om ham. Resultatet er denne boka.» (Wanderup, 1996) Ein effekt av dette forteljartekniske grepet, er at det vert skapt ein illusjon av at den fiktive verda, ved den teksten Idun Hov skriv, manifesterer seg i vår verkelege verd som teksten *Skammen*. Ved å framheva den fiktive forfattaren, skapar den historiske forfattaren òg ein avstand mellom seg sjølv og teksten. Eg har valt å ta med denne forfattarkommentaren, fordi den står i kontrast til andre delar av samtidslitteraturen, der forfattaren gjerne framhevar sin eigen person, og brukar sitt eige namn i fiksjonen, gjerne i ei hovudrolle. I *Skammen* går forfattaren motsett veg, og understrekar dermed teksten sin fiktive karakter. Dette vil eg koma attende til i analysen.

4.3 Rekkjefylgje, oversikt og kronologi

Som nemnt ovanfor er det åtte kapittel, og historia er ikkje kronologisk framstilt, men vekslar jamleg mellom eit notidsplan og eit fortidsplan. Den primære eg-forteljaren formidlar på notidsplanet. Eg har laga ein oversikt over rekkjefylgja hendingane vert presenterte i, som eg vil bruka i analysen. Omgrepet rekkjefyllgje viser til tidsrekkjefylgja av historiehendingane i diskursen. (Lothe, 2011, s. 87), I *Skammen* er hendingane ikkje presenterte i kronologisk orden, det er heller eit typisk trekk ved teksten at det er mange avvik. Det sentrale handlingsplanet er som nemnt tidlegare konstituert ved den primære eg-forteljaren, og strekkjer seg frå oktober 1993-januar 1995. Med utgangspunkt i dette handlingsplanet, er det

¹⁹ Jakob Lothe viser til skiljet mellom historie, diskurs og narrasjon, som vart formulert av Gérard Genette i hans klassiske tekst «Discours du récit: essai de méthode» frå 1978. Diskursen er teksten ein les, det vil seia den språklege framstillinga av hendingane. Historie er ein abstraksjon av diskursen, og er summen av hendingane gitt i kronologisk rekkjefylgje. Narrasjonen er måten teksten vert kommunisert på, og er del av diskursen. (Lothe, Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse, 2011, ss. 16-17)

både eksterne analepsar, interne analepsar og blanda analepsar. Eg vil gje ein oversikt over rekkjefylgja, som er viktig i forhold til tematikken. I oversikten tar eg med type analepse, tidfesting og eventuelt om det er dagbok med i teksten. Eg har berre med dei største analepsane i denne oversikta. Viss eg viser til andre, mindre analepsar i analysen, vil eg plassera dei i forhold til kapittel. På notidsplanet er det alltid den primære eg-forteljaren som formidlar. Dei fleste analepsane er formidla av ein tredjepersonsforteljar. Eg nemner årstal på dagbøkene, men ikkje eksakt datering.

Det fyrste kapittelet (En spretten fyr) startar med notidsplanet (oktober 1993), og har så ein ekstern analepse til 1920-talet.

Det andre kapittelet (Byen vår får en omstridt prest og Maria utfører sitt livs eneste dristige handling) startar med notidsplanet (desember 1993), deretter kjem ein ekstern analepse til hausten 1933-våren 1934. Det neste er Vemund Hov si dagbok frå 1934, og kapittelet sluttar med ein ekstern analepse til oktober 1934.

Det tredje kapittelet (Den gale familien på nedre Hov) startar med notidsplanet (desember 1993), og deretter kjem ein ekstern analepse frå siste halvdel av 1800-talet – 1918, så fylgjer Vemund Hov si dagbok frå 1917. Kapittelet avsluttar med ein ekstern analepse til 1950-1951.

Det fjerde kapittelet (Landssvik) startar med ein blanda analepse til september 1993, deretter kjem ein ekstern analepse til 1935-1946, fylgt av Vemund si dagbok frå 1944. Kapittelet sluttar med ein ekstern analepse til 1946.

Det femte kapittelet (De lange vandringene) startar med notidsplanet (september-oktober 1994), og deretter kjem fleire eksterne analepsar etter kvarandre, frå åra 1963,1968,1971,1976,1980 og 1987. Kapittelet sluttar med ein intern analepse til august 1994, og denne analepsen inneheld ein ekstern analepse til 1950-1951.

Det sjette kapittelet (Minneboken) startar med notidsplanet (desember 1994), etterfylgt av ein ekstern analepse til 1951-1954. Kapittelet sluttar med Idun si dagbok frå 1954.

Det sjuande kapittelet (Hvor skal jeg gjøre av meg) inneheld ein ekstern analepse til perioden august 1954-januar 1955.

Det siste kapittelet (Skal – skal ikke / skal ikke --) startar med ein intern analepse til oktober 1994. Deretter kjem notidsplanet (desember 1994,januar 1995.) Inne i notidsplanet er det ein liten intern analepse til oktober 1994.

4.4 Forteljarhandlinga i *Skammen*

Skammen eg ei eg-forteljing, og i romanuniverset er det hovudpersonen Idun Hov som er forfattaren av *Skammen*, og som skriv teksten i dei seksten månadane ho er innlagt. Den fyrste setninga lyder: «Så er jeg tvangsinnlagt igjen.» (Haff, 1999 [1996], s. 5) Som eg har nemnt ovanfor, er vekslinga mellom den primære eg-forteljaren, tredjepersonsforteljar og dagbøkene eit karakteristisk trekk ved *Skammen*. Denne vekslinga konstituerer ulike diegetiske nivå.²⁰

Den primære eg-forteljaren konstituerer det sentrale handlingsplanet, det diegetiske nivået, og her er hendingane delvis presenterte i kronologisk rekkjefylgje. Denne forteljaren engasjerer seg sterkt i refleksjonar over skrivesituasjon og skriveprosess, og bidrar gjennom metafiksjon til å skapa eit ekstradiegetisk nivå, plassert over notidsplanet. (Lothe, Christian, & Solberg, 2007, s. 135) Døme på slik metafiksjon er refleksjonar over kva type tekst *Skammen* er. Det ekstradiegetiske nivået verkar inn på korleis ein forstår det diegetiske nivået. Analepsane til fortida, formidla gjennom dagbøker eller ved ein tredjepersonsforteljar, utgjer eit hypodiegetisk nivå, som er underordna det sentrale notidsplanet. Store delar av *Skammen* er slike tilbakeblikk til fortida. Når eg deler inn teksten på denne måten, er det fordi mitt fokus er utviklinga i dei seksten månadane hovudpersonen er tvangsinnlagt og engasjert i skriveprosjektet sitt. Anne Skaret har i si hovudoppgåve *Identitet og Intertekstualitet i Bergljot Hobæk Haffs Skammen* (2000), gjort ei anna inndeling. Ho ser tilbakeblikka som hovudhandlinga, og skrivefasen som eit ekstradiegetisk nivå. Dette har nok samanheng med at ho i større grad ser Idun si utvikling i lys av heile livsløpet hennar.²¹

Skammen er ein montasje av ulike tekstformer. (Lothe, Christian, & Solberg, 2007, s. 144)

Her finst narrativ tekst, dagbøker og brev, samt delar av songar og dikt. Eg vil kort kommentera dagbøkene og breva under.

Kva kjenneteiknar den primære eg-forteljaren i *Skammen*?

²⁰ Omgrepet *diegese* har ei lang historie, og kan førast heilt tilbake til Platon. For Platon er diegese det som vert fortalt, i motsetning til *mimesis*, det som vert vist. I nyare litteraturforskning refererer diegese til historieomgrepet, det vil seie til det fiktive universet som vert konstituert gjennom diskursen. Poenget er at den fiktive verda kan delast inn i ulike nivå. (Lothe, Christian, & Solberg, 2007, ss. 40-41)

²¹ Anne Skaret skriv fylgjande, når ho grunnjev si inndeling av teksten i diegetiske nivå: «Det høyeste nivået i en tekst er det ekstradiegetiske nivået, og i en tekst finner man dette «Plasser rett «over» handlinga i den første forteljinga (Lothe 1994:43).(19) I *Skammen* er dette nivået romanens nåtidsplan, som handler om Iduns situasjon på sinnssykehuset. Denne handlingen spenner over en periode på femten måneder, frå oktober 1993 til januar 1995. Nivået under det ekstradiegetiske nivået kaller Lothe for det diegetiske nivået, og dette er det dominerende handlingsplanet i en roman. (Lothe 1994:43) Det diegetiske nivået i *Skammen* er fortellingen som Idun forteller om seg selv og sin familie gjennom skriveprosjektet.» (Skaret, 2000, s. 15)

4.4.1 Den primære eg-forteljaren

Den primære eg-forteljaren, den skrivande Idun Hov, opptre med jamne mellomrom utover i teksten, avløyst av tilbakeblikk. Denne forteljaren konstituerer notidsplanet, og skapar samanheng i teksten. Ho innleier dei seks fyrste kapitla, er fråverande i det sjuande og dominerer det siste kapittelet. Dei fleste kapitla har ei kort innleiing og eitt eller fleire tilbakeblikk. I innleiingane reflekterer Idun over skrivesituasjonen og skriveprosjektet sitt. Jakob Lothe peikar på at når fyrstepersonsforteljaren òg er hovudperson, er motivasjonen for å fortelja knytt til personen sine eksistensielle behov. (Lothe, 2011, s. 39) Som eg har vist erkjenner Idun allereie i det fyrste kapittelet at ho skriv fordi ho søker sin eigen identitet, og at dette har samanheng med skamkjensle. (Haff, 1999 [1996], s. 12) Det er derfor signifikant at den primære eg-forteljaren skriv for å nå ut til eit publikum, og at målet med skrivinga både er sjølvinnsikt og synleggjering.

Ein fyrstepersonsforteljar opererer innanfor visse rammer. I ei fyrstepersonsforteljing set minnet grenser for forteljaren, fordi det er grenser for kva det er realistisk at eit menneske kan huska. Dette er særleg utfordrande i tekstar der det er formidling av tankeinnhald, som til dømes i sjølvbiografiske tekstar. Dorrit Cohn skriv om minnet i *Transparent Minds* (1978): «The narration of inner events is far more strongly affected by this change of person than the narration of outer events; past thought must now be presented as *remembered* by the self, as well as expressed by the self.» (Cohn, 1978, s. 15) Cohn viser korleis minnet set grenser, og i *Skammen* er dette eit aktuelt tema. Tidleg i det fyrste kapittel formidlar den primære eg-forteljaren ei rekkje minne, som seinare i teksten vert tatt opp av ein tredjepersonsforteljar, eller presentert i dagbøker. Det er slik utfordringa med minnet er løyst i *Skammen*: Mange av minna vert formidla av ein tredjepersonsforteljar, eller i ei fiktiv dagbok.

I *Skammen* er det i tillegg ei utfordring at hovudpersonen vegrar seg for å konfrontera minne frå fortida. Vekslinga mellom fyrsteperson og tredjeperson vert ei kjelde til informasjon om hovudpersonen si utvikling. Det er signifikant kva som vert avdekt og når det vert avdekt. Dette vil eg koma tilbake til.

4.4.2 Brev og dagbøkene

Det er både fiktive dagbøker og fiktive brev i *Skammen*. Begge desse tekstformene vert presenterte som sanne av forteljaren, men er fingerte av den historiske forfattaren. (Lothe,

Christian, & Solberg, 2007, s. 32) Dagbøker og brev skapar ei oppleving av autentisitet. Eit brev er ikkje ein monologisk tekst slik dagboka er det, men ei skriftlig melding til ein mottakar. I *Skammen* er det fem fiktive brev som er presenterte. Det fyrste brevet er stila til Idun frå systera Trinebeth Sand, og er eit varsel om umyndiggjering. (Haff, 1999 [1996], ss. 15-16) Det andre er Idun sitt svarbrev, som endar i søppelbøtta, men som vert funne og brukt til å stilla diagnose. (Haff, 1999 [1996], s. 18) Det tredje brevet er tenkt som eit offentleg brev, men vert funne av Vemund. Dette er sjølvmondsbrevet til Balder Hov, skrive i november 1944. (Haff, 1999 [1996], ss. 213-214) Vidare er det eit brev til Andreas Sand frå Ansgar Forlag, der han får avslag og dikta sine i retur. (Haff, 1999 [1996], ss. 308-309) Det siste brevet er frå Aron Baumann til Idun, datert januar 1995. (Haff, 1999 [1996], ss. 419-421) Ingen av breva er litterære brev, det er viktige meldingar frå ein part til ein annan. Eitt brev som skil seg ut, er Balder Hov sitt sjølvmondsbrev. Dette brevet er eit slags politisk manifest, titulert «OPPROP TIL VÅRE LANDSMENN», med store bokstavar. (Haff, 1999 [1996], s. 213) Det er eit poeng at brevskrivarane kjem til orde som fyrstepersonsforteljarar i breva dei skriv, og det er aktuelt å trekkja inn nokre av breva i analysen.

Det er totalt fire fiktive dagbøker i *Skammen*, og tre av dei er Vemund Hov sine. Dei er ikkje i kronologisk rekkjefylgje, men kjem i fylgjande orden: 1917, 1934, 1944. Statusen til desse dagbøkene er omtalt fleire gonger. Det vert reist tvil ved både kor vidt dei eksisterer, og om det er han som har skrive dei. Avdelingssøster Sigrid er den som ytrar denne tvilen sterkast. Idun prøver derimot stadig å bevisa at dagbøkene fins, og at det er faren som har forfatta dei. Ho ytrar ikkje direkte tvil, men i eit tilfelle viser ho at ho er usikker. I innleiinga i kapittel to hevdar Idun at ho reddar dagbøkene frå å verta kasta. (Haff, 1999 [1996], s. 56) Neste kommentar kjem når Idun får stilt diagnose, og samtalar med søster Sigrid om skiljet mellom fiksjon og røyndom. Søster Sigrid reiser her tvil ved dagbøkene sin status. (Haff, 1999 [1996], s. 85) Vidare sår søster Sigrid tvil ved om dagboka frå 1917 eksisterer. (Haff, 1999 [1996], s. 97) I kapittel fire, etter Vemund si dagbok frå 1944, er det ein kort kommentar, der Idun karakteriserer dagbøkene som farsarven sin. (Haff, 1999 [1996], s. 224) I neste kommentar fortel Idun ganske detaljert korleis ho i 1951 reddar dei tre dagbøkene frå å verta kasta (Haff, 1999 [1996], ss. 294-295) I 1954 fortel Idun korleis ho skriv av faren sine tre dagbøker, og fører dei inn i si eiga dagbok. (Haff, 1999 [1996], s. 321) Det er mykje snakk om faren sine dagbøker, og dei spelar ei viktig rolle i forhold til tematikken.

4.4.3 Tredjepersonsforteljaren

Store delar av *Skammen* er tilbakeblikk, fortalt ved hjelp av ein tredjepersonsforteljar, som er underordna den primære eg-forteljaren. Denne tredjepersonsforteljaren er eit verkemiddel brukt av den skrivande Idun Hov. Tilbakeblikka strekkjer seg heilt tilbake til tidleg på 1900-talet, fordi Idun startar forteljinga med besteforeldra si ungdomstid. Ein tradisjonell tredjepersonsforteljar er plassert over og utanfor handlinga, det vil seie på det ekstradiegetiske nivået. (Lothe, 2011, s. 35) Slik er det ikkje i *Skammen*. Her formidlar tredjepersonsforteljaren på det hypodiegetiske nivået, på lik linje med dagbøkene, og det er tydeleg at tredjepersonsforteljaren har si opprinning i den skrivande Idun.²² Eit døme er ein kommentar rett etter Vemund si dagbok frå 1934: «Hvilke oppgjør og familiære rystelser som gikk forut for vielsen, er aldri kommet klart fram. Men for en iakttagere som den gang bare var et fnugg i himmelrommet, tar forløpet seg ut omtrent som så: ...» (Haff, 1999 [1996], s. 74) Det finst nokre få tilfelle der tredjepersonsforteljaren formidlar tankeinnhald, og er tettare på personane. Dette gjeld framstillingar av morfaren Andreas Sand og mora Maria. Eit døme er forteljinga om Andreas Sandane sin reaksjon då han mista kona og to søner i spanskesjuka: «Han gikk inn i sitt lønnkammer og hadde der et alvorlig oppgjør med Vårherre, hvor hvert eneste feiltrinn ble lagt fram og brakt til doms. Da han kom ut igjen, hadde han tatt straffen på seg, og dømt seg selv på livstid til kjønnslig avholdenhet.» (s-32-33) Tredjepersonsforteljaren er som oftast allvitande og refererande. Store delar av *Skammen* har ein tredjepersonsforteljar som har god kjennskap til kva som skjer, kan gje detaljerte skildringar basert på sanseintrykk, som kjem med tolkingar og vurderingar, men som ikkje har tilgang til personane sitt indre. Skildringa av Vemund Hov er slik, her er hans fyrste møte med byen og soknerrådet: «Pastor Hov så nærmest forpint ut, der han la i vei med så lange steg at de andre måtte småspringe for å holde følge. Kanskje var det endelig gått opp for ham at han vakte forargelse med sin klesdrakt, og at det var noe han burde ha tenkt på før.» (s.52) Forteljaren er nær nok til å lesa ansiktsuttrykk, men korkje i kapittel to, tre eller fire vert Vemund sine tankar formidla av tredjepersonsforteljaren.²³ Det er fyrst gjennom dei tre dagbøkene at lesaren får tilgang til Vemund sine tankar.

²² Ane Alvik nyttar i si hovedoppgåve om *Skammen* frå 2004, «Identitet, fortid og fortelling, omgrepet «autoralisert forteller», for å karakterisera denne tredjepersonsforteljaren. Alvik presiserer ho brukar omgrepet i dei tilfella der Idun er den faktiske forteljaren, men tar i bruk eit utvida perspektiv. Idun sin motivasjon er i fylgje Alvik å gjera forteljinga meir levande, både for lesaren og for seg sjølv. (Alvik, 2004, s. 47)

²³ Dei aktuelle sidene i kapittel to er side 48-56 og side 74-82, i kapittel tre side 86-96 og side 115-123 og i kapittel fire side 145-170 og side 224-235.

5 Tolking av personutvikling i *Skammen*

Målet med analysen er å avdekkja kor vidt det skjer ei utvikling med romanpersonen Idun Hov i løpet av skriveprosessen; om ho klarar å frigjera seg frå skamma. I teksten ho skriv, *Skammen*, er det eit komplisert forhold mellom historie og diskurs. Hendingane, både fortid og notid, kjem ikkje alltid i kronologisk rekkjefylgje, men er relaterte til skriveprosessen. Idun si utvikling kan sporast i i forteljarhandlinga, diskursen og i hendingar på notidsplanet.²⁴ Eg har delt analysen inn i fire delar.

I fyrste del av analysen vil eg fokusera på Vemund Hov. Som litterær karakter høyrer han heime i historierommet i forteljinga, og eg ser på dagbøkene hans i kronologisk rekkjefylgje. (Lothe, 2011, s. 78) Som eg har vist tidlegare, finn eg at det er ei todeling av *Skammen*: Dei fire fyrste kapitla handlar i hovudsak om Vemund Hov, medan dei siste fire kapitla handlar om Idun og hennar egne opplevingar.²⁵ Eg hevdar at det er eit kjenneteikn ved utviklinga hennar, at ho fyrst vender seg mot faren, før ho skriv om sine egne opplevingar. Eg vil visa at denne vendinga mot faren er ei anerkjenning i Stanley Cavell si tyding av ordet: At ho forstår kva ytringane hans betyr, og at ho responderer på dei. Eg innleier analysen av Vemund Hov med å gje ein kommentar til Idun sitt forhold til mora, Maria Sand.

I andre del av analysen vil eg gje ei framstilling av hovudpersonen Idun Hov som syttenåring. Når Idun skriv om sine egne opplevingar, graviterer det rundt hendingane i ungdomstida, som er formidla i kapittel seks og sju i *Skammen*. I kapittel seks er Idun si dagbok frå 1954 inkludert, medan heile kapittel 7 er formidla av tredjepersonsforteljaren. I del tre av analysen vil eg visa at denne vendinga mot seg sjølv som ung, òg er ei anerkjenning,

I tredje del av analysen vil eg undersøkje Idun sitt forhold til personar på notidsplanet, og vel å fokusera på tvillingssystema, Trinebeth Sand. Eg vil undersøkje forholdet mellom dei, med tanke på konfliktmotivet. Systema representerer i mi lesing «dei andre sitt blikk», som morfaren og mora før henne, og er ein som tildeler skam.

I fjerde og siste del av analysen har eg blikket på notidsplanet, og no vil eg freista å svara på problemstillinga mi : Er *Skammen* ein moderne tragedie der konsekvensane av skamma spelar seg ut og held individet nede, eller er det mogeleg å bryta ut og frigjera seg? Livssituasjonen,

²⁴ Å dela ein fiksjonstekst i dei tre komponentane diskurs, historie og narrasjon vert ført tilbake til Gérard Genette og verket «Discours du récit: essai de méthode» (1972) (Lothe, 2011, s. 16)

²⁵ Andre personar, som morfaren Andreas Sand, mora Maria Sand, faren sin familie, samt tvillingssystema Trinebeth Sand, fungerer som bipersonar, og bidrar til å skapa ein kontekst for Vemund og Idun sine liv.

skriveprosessen og utviklinga Idun går gjennom dei seksten månadane ho er innlagt, er sentrale tema. Eg vil trekkja trådane tilbake til viktige funn i dei tre fyrste delane av analysen. I den fjerde delen vil eg drøfta korleis slutten av *Skammen* kan tolkast. Viss ho klarar å frigjera seg frå skamma, er det Aron som reddar henne, eller reddar ho seg sjølv?

5.1 Kven var Vemund Hov?

Eg baserer framstillinga mi på dei tre dagbøkene, der romanpersonen Vemund Hov kjem til orde som fyrstepersonsforteljar. Dagbøkene er frå ulike tidspunkt i livet hans, og representerer derfor tre ulike fyrstepersonsforteljarar, alle knytt til ein og same person. Eg tar òg med noko informasjon som er formidla av tredjepersonsforteljaren.²⁶ Eg fokuserer derfor på tre periodar i Vemund sitt liv, og ikkje på heile livsløpet hans. Det som ikkje får ei fullstendig framstilling her, er kva som skjer med Vemund heilt mot slutten av livet hans.²⁷

Dagbøkene tar for seg ei rekkje tema, alt frå rapportar om vær og vind, til daglege gjeremål og refleksjonar over tilværet. Eg er spesielt interessert i forhold som er relatert til ære, skam og skuld. Statusen til dagbøkene er eit tema for Idun på notidsplanet, og det vert sådd tvil om kor vidt dei faktisk eksisterer, og om kven som har forfatta dei.²⁸ Dagboka frå 1934 er tatt med i det andre kapittelet, dagboka frå 1917 i det tredje kapittelet og dagboka frå 1944 i det fjerde kapittelet. Både statusen til og rekkjefylgja på dagbøkene vert tatt opp seinare, i del fire av analysen.

Fiktive biografiske data om romanpersonen Vemund er spreidd rundt i *Skammen*, og er ikkje framstilt systematisk eller kronologisk av den primære eg-forteljaren. Eg gjev her ei kort oppsummering, som ei hjelp til den vidare analysen: Vemund Hov er den eldste av fem sysken. Han er fødd i 1900, på småbruket nedre Hov i Telemark. Han flyktar heimanfrå i 1917, og søker hjelp hjå familien Quisling i Gjerpen.²⁹ Etter fullført artium, tar han embetseksamen og doktorgrad i teologi ved universitetet i Oslo. For å klara seg, må han jobba

²⁶ Kapittel to, tre og fire startar alle med refleksjonar på notidsplanet, formidla ved den primære eg-forteljaren. Deretter er det parti der tredjepersonsforteljaren gjev oppsummerande eller utfyllande informasjon, gjerne både før og etter dagbokinnslaga.

²⁷ Dei siste seks månadane av livet hans, september 1950-april 1951, får Vemund koma heim på grunn av sjukdom. Det er Idun som steller han heime. Denne perioden er nemnt i ein ekstern analepse i slutten av kapittel tre, men er i hovudsak formidla i kapittel fem og seks.

²⁸ Det finst fleire eksempel, men eitt eksempel er når avdelingssøster Sigrid sår tvil om dagbøkene eksisterer. (Haff, 1999 [1996], s. 85)

²⁹ Det er eit interessant faktum at det er historiske personar med i *Skammen*, eg vil drøfta dette i del tre i analysen.

ved sida av studia. I 1929 får han eit stipend og reiser til Tyskland. Her fullfører han ei doktorgrad i filosofi i 1933. Hausten 1933 søker han prestestilling i Noreg, og startar i mars 1934, i ein liten småby på austlandet. Vemund giftar seg etter kort tid med Maria Sand, og dei får fire barn. Det eldste barnet har downs syndrom, og døyrtidleg. I 1934 vert Vemund meldt inn i NS av broren Balder, han melder seg ikkje ut, og vert derfor ståande som medlem. Vemund sluttar som prest i januar 1945, og tar med seg familien til Oslo. Etter krigen hamnar han i botsfengsel, og i januar 1946 får han ein dom på åtte år for landssvik. Han sonar fem år, og slepp ut i september 1950 på grunn av sjukdom. Den tretten år gamle dottera Idun pleier han på sjukeleiet. Vemund døyrt i april 1951, og familien flyttar tilbake til småbyen i september same året.

Før eg startar analysen av Vemund Hov, vil eg gje ein kommentar til Idun sitt forhold til mora, Maria Sand.

5.1.1 Idun sitt forhold til mor, Maria Sand

Romanpersonen Maria Sand er einaste dotter av skipsreiar Andreas Sand. Ho er fødd i 1916, og er to år når mora og dei to brødrene døyrt i spanskesjuka. (Haff, 1999 [1996], s. 32) Maria veks derfor opp med faren som einaste forelder. I 1934 er Maria 18 år. Når ho innleier eit forhold til Vemund Hov, vert gravid og dei giftar seg hausten 1934, kjem ho i konflikt med faren, som bryt all kontakt med henne. Ho vert tatt til nåde igjen i februar 1935, etter at ho mistar det fyrste barnet sitt.

Slik det vert framstilt av tredjepersonsforteljaren, ber Idun sitt forhold til mora preg av at ho overtar namnet til det døde barnet. Barnet har downs syndrom og lever berre nokre få dagar. Barnet vert døypt heime, og får namnet Josefine Charlotte. Maria tar sterk avstand: « Da hun ble klar over at hun hadde satt et misfoster til verden, brast hun i gråt, og ville ikke vite av det. – Det er ikke mitt barn, jeg vil ikke ha det, skrek hun og slo vilt rundt seg da jordmoren ville legge det i armene hennes. (Haff, 1999 [1996], s. 147) Idun overtar namnet, og står oppført i kyrkjeboka som Josefine Charlotte Idun Hov. Mora vil ikkje høyra snakk om dette barnet, og

ved overta namnet hennar, vert Idun fanga inn i mora si manglande anerkjenning av «Molukkprinsessen».³⁰

Innanfor eit psykoanalytisk perspektiv er far-datter relasjonen eit sentralt tema.³¹ An-Margritt Fjellseth brukar eit psykoanalytisk perspektiv på *Skammen*, og legg derfor vekt på mor-datter forholdet, og ser det som avgjerande for Idun si utvikling. Ho viser til modellar for utvikling av sjølvvet, og nemner speglinga mellom mor og som avgjerande. Fjellseth skriv: «At Maria ikke kunne elske Idun, preget henne for livet.» (Fjellseth, 2000, s. 66) Eg er sjølv sagt ikkje ueinig i at forholdet til mor er viktig, og at det pregar Idun på ein avgjerande måte. Dette er det fyrste laget med skam, som er skamma over å verta avvist av mor. Men konsekvensen av avvisinga, er at Idun får ein spesiell kontakt med faren. Det er sannsynleg at barnet søker mot den som er tilgjengeleg. Far ser at Idun vert avvist, og responderer ved å vida medkjensle. Han skriv i dagboka frå 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 ikkje på at barna står ved siden av og lytter, men leser teksten høyt og tydelig som om de ikke var til stede. Av småjentene har hun valgt seg ut den ene, og dermed er den andre forkastet og skjøvet til side.» (Haff, 1999 [1996], s. 177)

Han observerer at Idun har eit vanskeleg forhold til mora, og reagerer med å ta seg ekstra godt av Idun. I sitatet frå dagboka brukar han sterke ord som «forkastet» og «skjøvet til side», og det tyder på at han ser og reagerer på behandlinga av Idun. Han responderer med medkjensle, og anerkjenner Idun ved å visa omsorg. Idun vender seg til faren når ho treng nokon å snakka

³⁰ Det er Idun og faren som held fast på minnet om systema. Faren kallar henne «Molukkprinsessen», fordi ho kjem frå landet «østenfor sol og vestenfor måne.» (Haff, 1999 [1996], s. 180)

³¹ Eg finn det nærliggjande å kort kommentera far-datter relasjonen innanfor eit psykologisk perspektiv, sidan det er det dominerande perspektivet i forhold til denne tematikken. Innanfor psykoanalytisk teori har det vore skriva mykje om far-datter relasjonen. Sigmund Freud ser seksualiteten som avgjerande i mennesket si psykologiske utvikling, og ødipuskomplekset er hans forklaring på korleis samfunnet set grenser for individet si sjølvutfolding, og søking etter nyting. Her spelar farsfiguren ei viktig rolle, og far er den som kjem utanfrå og splittar det tette forholdet mellom barnet og mor. For jenter inneber òg rett sosialisering å undertrykkje ei naturleg tiltrekking til far, og å identifisera seg med mor. Freud utviklar desse teoriane i verket *Die Traumdeutung* som kom ut i 1899, og i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, som kom ut i 1905. Den franske psykoanalytikaren og filosofen Jacques Maria Lacan byggjer på Freud sine tankar. Lacan si tenking om begjæret er tilgjengeleg i artikkelen «Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*» frå 1977. For Lacan er ikkje barnet sitt kjønn så viktig, men som hos Freud er far avgjerande i forhold til å bryta opp symbiosen mellom barnet og mor. Både Freud og Lacan skisserar ei psykologisk utvikling som barnet må gjennom for å verta eit velfungerande medlem av fellesskapen. Begge ser i farsfiguren ein instans som er nødvendig for at barnet skal utvikla seg til individ og samfunnsmedlem

med, som når ho lurer på kvifor ho ikkje er like vakker som Urd. Faren tar seg tid til henne, og formidlar i denne situasjonen ei skapingsmyte om dei to tvillingane. (Haff, 1999 [1996], ss. 177-178) Den gode relasjonen mellom Idun og faren er ein konsekvens av mora si avvising.

I byrjinga av det andre kapittelet, i desember 1993, får Idun tilsendt ein konvolutt med gravferdssalmane frå mora si gravferd, og får derfor kjennskap til at mora er død, og at gravferda allereie over. På dette tidspunktet har Idun og mora ikkje hatt kontakt dei siste 19 åra. (Haff, 1999 [1996], s. 40) Ho får litt seinare tilsendt ein bokkasse, som vekker minne. Minna kjem med *Skammen*, men er fortalt ved hjelp av tredjepersonsforteljaren og faren si dagbok. Den skrivande Idun ynskjer å forstå mora: «Hvordan oppreise henne fra dødsriket, ikke i skikkelse av den forgremmede gamle damen jeg ikke har sett på nitten år, men som den lysende og strålende unge kvinnen jeg en gang var så trollbundet av.» (Haff, 1999 [1996], ss. 47-48) Og så byrjar forteljinga om den unge Maria og Vemund Hov.

Då går eg over til analysen av Vemund Hov. Eg vil starta med det mest grunnleggjande: Kva seier dagbøkene om Vemund si haldning til språket?

5.1.2 Vemund si haldning til språket

Om ein fylgjer Stanley Cavell si tenking, så er det ein samanheng mellom kva haldning ein har til språket, og kva forhold ein har til andre menneske. Språket er skapt av menneske, det er uttrykk for ein overeinskomst mellom språkbrukarane. Med utgangspunkt i felles kriterium, tar ein stilling til kva fenomen som fell inn under dei ulike omgrepa. Språket gjer ein i stand til å delta i ulike aktivitetar i lag med andre. Å ha eit naturleg forhold til daglespråket betyr å vera open i møte med andre menneske: Ein brukar språket til å forstå andre og til sjølv å gjera seg forstått. Det er dette Cavell kallar anerkjenning. I det fylgjande vil eg nytta omgrepet «å ha ei stemme» synonymt med det å gjera seg forstått i språket. Eg vil visa at Vemund utviklar ei skeptisk haldning til språket, på grunn av manglande anerkjenning i barndommen. Eg nemnde tidlegare at det er fleire forhold i dagleglivet som kan føra til at ein utviklar ei skeptisk haldning, som mindre misforståingar og einsemd. I Vemund sitt tilfelle er det forholdet til faren som er hovudårsaka. Tredjepersonsforteljaren innleier kapittelet med ein presentasjon av Thormod Hov, far til Vemund. Thormod er ein potensiell bondestudent som seier nei til pengestøtte, fordi livsprosjektet hans er å gjera småbruket til eit mønsterbruk. Han vert verande i heimbygda, mens mange andre i hans

situasjon skapar seg ei framtid i byane, i Nord-Noreg eller i Amerika. Valet hans får konsekvensar for borna: Sjølv om garden ikkje lenger formelt er ein husmannsplass, vil dei alltid vera «plassungene», og nedst på rangstigen. Eg startar med ein episode som er skildra i dagboka frå 1944, og som er forklarande for Vemund sitt forhold til faren. Vemund er heime på ein kort visitt. Han skriv:

Sitter her i kjøkkenet på nedre Hov og prøver å samle meg litt. Blikket går langs den slitte og arrete bordplaten, og jeg gjenkjenner noen streker jeg risset inn i den for nesten førti år siden. Jeg hadde nettopp lært bokstavene og var i ferd med å skjære navnet mitt inn i treet, da far grep meg på fersk gjerning og ga meg en så drabelig omgang juling at den ennå sitter et sted der inne som en dyp verking i kroppen. Bare to bokstaver var ferdige da kniven ble revet ut av hånden på meg, og den dag i dag springer den brutte innskriften opp fra treverket og holder dommedag over meg: VE deg, Vemund, VE, VE, VE! (Haff, 1999 [1996], s. 207)

Synet av bordplata vekker minne, og Vemund vert fanga i dei same kjenslene som då han var fire år. Store bokstavar og utropsteikn viser ei melodramatisk uttrykksform, og viser at han framleis slit med å finna ord. Fireåringen har ikkje språk til å uttrykkja seg, og opplevinga set seg som ei verking i kroppen, og vert eit traumatisk minne.³²

Den neste episoden eg vil ta med, er frå nyttårsaftan 1917, når Vemund er 17 år gammal. Han skriv om hendinga i dagboka frå 1917. Thormod Hov er om lag seksti år, har dårleg helse, og er avhengig av borna for å realisera draumen sin. Vemund deler ikkje faren si interesse. Han vil verta student, men vert ikkje anerkjent av faren, korkje i stort eller smått. Den manglande anerkjenninga kjem tydeleg fram i episoden som er den utløysande årsaken til at Vemund flyktar heimanfrå. I dagboka frå 1917 fortel Vemund om hendinga. Den sytten år gamle Vemund har gjort ei sjølvstendig vurdering: Han har brote faren sine reglar og gitt kyrne av det beste høyet.

Årsaken til fars guddommelige raseri var også denne gangen en ren småting. Jeg hadde gitt kuene av hestens høy, fordi det var nyttårsaftan, og jeg syntes det var for fattigslig at de skulle stå og tygge storr. Selvsagt visste jeg at hestefôret er hellig og ukrenkelig, og at det er en bespottelse å sende det ned gjennom drøvtyggenes fine maver. Men som sagt, det var nyttårsaftan, og kuene kunne vel også en sjelden gang få smake litt festmat. (Haff, 1999 [1996], s. 97)

³² Unni Langås skriv i artikkelen «Fanget i fortid. Tre traumefortellinger av Jon Fosse» (2013), fylgjande: «Uansett hvordan teoretikerne tolker og beskriver et traumatisk minne, så er det enighet om at det dukker opp smertefullt og ukontrollert, og at det forstyrrer den normale opplevelsen av virkeligheten her og nå. Det traumatiske minnet trenger seg på og gjør fortiden ekstremt nærværende og ødeleggende i nåtiden, og det føyer seg dårlig inn i et kronologisk narrativ.» (Langås, 2013/03, ss. 228-229).

Sitatet viser korleis Vemund er engasjert i å fora kyrne, og han opererer med omgrepet «nyttårsmat». Broren Balder er vitne til kva som skjer og sladrar til faren, som vert rasande. Faren skil ikkje mellom kvardagsmat og høgtidsmat i fjøset, og meiner heller ikkje, som Vemund, at dette er ein småting. Det er opplagt at dei ikkje deler kriterium. Det er ikkje rom for sjølvstendig tenking på nedre Hov, og faren sin respons på Vemund sine utspel er å brutalt avvise dei. Det endar med at syttenåringen Vemund får juling. Han står passivt og tar i mot slaga, han klarar ikkje å ta til motmæle og heva stemma: «Det at jeg sto og tok i mot utan å gi en lyd frå meg, hisset ham enda mer opp. Heldigvis har han ikke store kreftene, så armen blir fort trett av å løfte seg.» (Haff, 1999 [1996], s. 97) I denne situasjonen manglar Vemund ei stemme, han vert taus, og faren vert sint fordi han ikkje får den responsen han vil ha. Vemund forsøker å bevare ein siste rest av ære ved å skjula smerten sin, og kjenner seg hjelpeløs fordi han er redd for faren sitt «guddommelige raseri». Når broren Balder kjem i konflikt med faren litt seinare, slår han tilbake, og bryt faren sin dominans. (Haff, 1999 [1996], s. 92) Men no er Balder vitne til Vemund si audmjuking, og dermed oppstår Vemund si skam. Han ser seg sjølv med dei andre sitt blikk, og ser den håplause situasjonen han står i. Den sterke skamkjensla driv han vekk frå heimen og på flukt.

I mi lesing vert Vemund sin relasjon til broren Balder definert ut frå denne situasjonen. Seinare i livet er Vemund like makteslaus overfor broren, som han er det overfor faren i barndommen. Etter denne audmjukande episoden, rømmer Vemund heimanfrå. I dagboka frå 1944 karakteriserer Vemund forholdet til broren slik: Så snart jeg sitter overfor min herskesyke bror, mister jeg motet og viker utenom. Bare hans kroppslige tyngde er nok til at jeg blir veid og funnet for lett. Jeg er sperret inne i hans maktområde, like uforklarlig som Svallaug er en fange i hans hus.» (Haff, 1999 [1996], s. 198) Maktforholdet mellom dei to brørne kjem tydeleg fram i sitatet, og referansen til kroppstygde viser at fysisk styrke skapar ei redsle i Vemund.

Vemund lever sin skeptisisme i forhold til andre menneske, og er fortvila over at han ikkje klarar å uttrykkja seg og gjera seg forstått. Han er ein passiv skeptikar. Cavell skil mellom aktiv og passiv skeptisisme.³³ Aktiv skeptisisme er ønsket om å forstå den andre fullt ut. Ein aktiv skeptikar brukar daglegspråket til å prøva å få ein direkte tilgang til den andre sine

³³ I del fire av *CR* skil Cavell mellom «The (active) sceptical recital concerning other minds» og «The passiv sceptical recital concerning other minds. (Cavell, 1999 [1979], ss. 420,443) Cavell ser skeptisismen i lys av den historiske utviklinga, til dømes ser han Descartes si tenking i lys av at religionen får mindre plass i tenkinga. På same måten kan aktiv og passiv skeptisisme knytast til mannleg og kvinneleg. Fordi kvinna har vore undertrykt, manglar ho stemme og er ein passiv skeptikar og utan stemme. I *Contesting Tears* utforskar Cavell kvinna som undertrykt og passiv skeptikar.

tankar og kjensler, gjennom ei stadig utspørring. Ein passiv skeptikar manglar stemme, vert taus og isolerer seg, og forsøker å gjera seg forstått og kjent utanfor språket, gjennom melodramatiske uttrykk. Før eg går vidare, vil eg reflektera litt over Vemund sitt forhold til kroppen. Som skeptikar er Vemund prega av eit dualistisk perspektiv, og skil skarpt mellom kropp og sjel. Han ser kroppen som eit hinder for kommunikasjon, og lagar ein fantasi om kommunikasjon utanfor språket. Denne fantasien tar form som søking etter eit «beste tilfelle», dette vil eg koma tilbake til. Innanfor filosofien gjev Descartes eit tydeleg uttrykk for denne type tenking, og ser kropp og sjel som to ulike substansar, som møtest i mennesket. (Lübke, 1994, ss. 82-87, 369) Førestellingar om sjela som forskjellig frå kroppen, er ganske utbreidde blant folk flest, og er innbakte i daglegspråket. Men for skeptikaren vert dette eit problem, fordi det forsterkar problema og stengjer for ein naturleg relasjon til andre. Skeptisismen kan føra til at ein ser sin eigen og andre sine kroppar som noko framandt. I dagboka frå 1934 skriv Vemund om baderutinane sine, og kallar dei daglege morgonbada for «faste og uunnværlige ritual». Han skriv : «Jeg værer vond kroppslukt på hundre meters avstand, og vil heller unnvære mitt fadervår enn mitt varme og kalde bad.» (Haff, 1999 [1996], s. 63) Lukt er ei sanseoppleving som framhevar det kroppslege, og alvoret i badinga tyder på at Vemund har eit problematisk forhold til kroppen.

Som dreng på Gardatun må Vemund leva med ei konstant skamkjensle, og han kan ikkje flykta, fordi han treng jobben. Det er prost Quisling som skaffar Vemund jobben som dreng, og Vemund må finna seg i å stadige audmjukingar. Han vert ikkje anerkjent som den studenten han er, og kjenner seg pressa opp i eit hjørne: « Gud i himmelen, hjelp meg, hjelp meg! Snart klarer jeg ikke å styre meg lenger, men flyr rett i synet på mine plageånder.» (Haff, 1999 [1996], s. 107) Vemund overlever Gardatun gjennom å utvikla ei melodramatisk form for sjølvutsletting. Christine Hamm viser i *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams ekteskapsromaner* (2006) korleis Constance Ring sitt sjølv-mord kan tolkast som ein melodramatisk «arrogant og forvilt gest». (Hamm, 2006, s. 84) Her er det Vemund Hov som i ein sjølvfornektande gest utslettar seg sjølv, for å sleppa unna skamma og deretter skapa seg sjølv av ingenting. Vemund skriv om metoden sin i dagboka:

Jeg har funnet opp et middel som pleier å hjelpe når alt går meg imot, og jeg ikke orker mer. Da slenger jeg meg overende, tømmer meg for alle lengsler og begjær, og ligger urørlig som en død på gulvet borte i uthuset. Ingenting rører meg, ingenting interesserer meg, og i denne livløse tilstanden er det heller ikke noe som kan skade meg. Sånn ligger jeg i noen minutter helt stille og usårlig, til jeg merker at noe letter, og en ny motstandskraft vokser frem i meg. Det er ikke alltid jeg får det til, rett som det er, springer jeg opp i et avmektig raseri og slår knytteneven i veggen. Men raseriet

tapper meg bare for krefter, mens den andre måten beskytter og bevarer meg, til jeg er sterk nok til å ta livet i min egen hånd. (s.109)

Sitatet viser korleis Vemund leikar med tanken på sjølv-mord når han ikkje kan flykta. Han prøver å sleppa unna sitt eige blikk ved å vera totalt uengasjert i alt. Viss ingenting tel som noko, klarar han for ei stund å viska vekk både seg sjølv og verda rundt seg.

Ei anna skam Vemund ikkje kan flykta frå, er skamma som fylgje med landssviket. I analysen legg eg eit særleg fokus på denne forma for skam, og eg er derfor interessert i kva forhold Vemund har til okkupasjonsmakta, og korleis dette forholdet er påverka av hans skeptiske haldning til språket.

Både dagbøkene og tredjepersonsforteljaren formidlar at Vemund på 1930- og 1940 talet er passiv og unnlatande i forhold til nasjonalsosialismen, både den som breier seg i Tyskland, og den som oppstår i Noreg. Til dømes er han ufrivillig medlem av NS sidan 1934, men melder seg ikkje ut, fordi det ikkje er han sjølv som har meldt seg inn. Han har lenge prøvt å halda seg utanfor ved å behandla Tysklands-spørsmålet som eit filosofisk spørsmål. Når han i eit middagsselskap så tidleg som i 1934 vert pressa til å koma med si meining om Tyskland og nazismen, har han fylgjande svar: «Kanskje var den bare en episode som ville forsvinne ut av historien like sporløst som den var dukket opp. Eller kanskje var den en hestekur Tyskland måtte gjennom for å overleve som nasjon.» (Haff, 1999 [1996], s. 66) Slik det vert framstilt i *Skammen* er dette er Heidegger sine ord, som Vemund meir eller mindre repeterer.

Ein ting er å vera vaklande og unnlatande i 1934, situasjonen er mykje meir akutt i 1944. Noreg er okkupert av Tyskland, og NS er involvert i styret av landet. Å vera unnlatande i denne situasjonen tel ikkje som å vera nøytral. Vemund får problem med å halda seg på eit intellektuelt nivå, fordi det inneber at han må seia nei til broren Balder og Vidkun Quisling. Balder er medlem av NS og ein aktiv nazist, og når han ber Vemund halde gudsteneste under hirdstemne og inviterer Vidkun Quisling til middag i prestegarden, klarar ikkje Vemund å stå i mot. (Haff, 1999 [1996], s. 168). Vemund veit at han burde markera seg i «tysklands-spørsmålet», men viklar seg stadig inn i fleire problem. Han skriv i dagboka i september 1944, om møtet med ein tysk SS-offiser: «Min første reaksjon var hjertebank og blind redsel. Jeg fikk det for meg at rekneskapets time var kommet, at jeg ville bli nødt til å kle av meg min tvedrakt og ta endelig stilling til hva som foregikk i landet.» (Haff, 1999 [1996], s. 189) Likevel skjer det ikkje noko før han får det svart på kvitt at familien hans er så utskjemt at det er ly nsjstemning i småbyen. Kva har skjedd?

Det som ligg bak, er at Vemund har etablert eit venskap med den tyske offiseren, Otto Todleben.³⁴ Vemund aksepterer ei julegåve frå han, og det er dette som skapar skandale i småbyen. Gåva ei flott pelskåpe, som Maria brukar titt og ofte i romjula. Sjølv om Vemund merkar at kåpa skapar oppstuss, og organisten tipsar han om at det ikkje er lurt å bruka den, seier ikkje Vemund noko til kona. Fyrst når han får eit anonymt brev på nyttårsaftan, og det vert sagt rett ut at kåpa sin rette eigar er ei deportert jødisk kvinne, innser Vemund kva som skjer, og vert tvungen til å handla. I brevet står det at kåpa «kastet skam og skjensel over den som viste seg med den på. Ryktene fløy alt fra munn til munn, og det var fare for at det kunne oppstå lynsjestemning, hvis dette utfordrende pelsverket ikke forsvant fra allmenhetens øyne». (Haff, 1999 [1996], s. 223) Vemund reagerer med skamkjensle fordi hans omgang med fienden vert snakka om, og fordi det vert synleg for alle kor feig han er:

Jeg satt en stund med hodet i hendene og kjente meg helt kuet og knust. Så sprang jeg ut i entreen, rev kåpen ned fra knaggen og styrtet inn i stuen, der Maria og barna holdt på å pynte bordet til nyttårsmiddagen. Først slengte jeg pelsen i gulvet og ga meg til å trampe på den, så rev jeg duken av bordet med et rykk så alt serviset fulgte med. Siden før 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.» (Haff, 1999 [1996], s. 223)

Sitatet viser kor Vemund desperat forsøker å øydeleggja pelsen. Det er ikkje nok at kåpa ikkje vert brukt, den er no ein torn i auga. Han ser den med dei andre sitt blikk, og den speglar hans passivitet og hjelpeløyse. Han trakkar på kåpa, og prøver å overvinna den, lik ein konge som trampar på fiendane sine. Han raserer deretter stova, i eit forsøk på å sletta ut sin eigen eksistens: Familiebilete, bøker og husgeråd hamnar på golvet. Han skrik og han gjentar seg sjølv gong på gong. Han er fanga i ein fornedrande situasjon, og reagerer med melodramatiske utbrot.

Når skamkjensla brenn, og situasjonen ser fastlåst ut, har eg vist at Vemund reagerer litt ulikt. Han flyktar frå nedre Hov, fordi han har eit sterkt ynskje om å studera. På Gardatun vert han verande på grunn av studiane, og held ut skamma gjennom «øvingane» sine. Kva gjer han i 1944? Han er skjemt ut for heile småbyen, og igjen flyktar han. Det er ikkje noko som held han i småbyen. I januar 1945 reiser han til Oslo med Maria og barna. Men skamma over landsviket er ikkje lokal og berre avhengig av ein lokal kontekst, den er nasjonal, ja kanskje til og med internasjonal.

³⁴ Namnet «Todleben», eller levande død, spelar på at dette er ein mann som ikkje lenger er menneskeleg, i kraft av det han representerer som SS-offiser.

Men kva er det som gjer at Vemund er så passiv, at han ikkje engasjerer seg i tysklandsspørsmålet og menneska rundt seg, men har eit filosofisk perspektiv på alt? Eg vil sjå litt nærmare på Vemund sitt forhold til andre menneske, ved hjelp av omgrepet anerkjenning.

5.1.3 Vemund sitt forhold til andre menneske: Manglande anerkjenning

Den skeptiske haldninga til språket oppstår fordi Vemund ikkje vert anerkjent av faren. Han får ikkje lov til å heva si eiga stemme, og vert straffa med fysisk vald når han prøver.

Skamma oppstår når ein tredje person er vitne, og Vemund ser seg sjølv med dei andre sitt blikk. Han skammar seg over den audmjukande posisjonen han er låst fast i, og flyktar.

Skamma har som nemnt ein refleks, som er trongen til å skjula seg. Ein måte å skjula seg, på er å ikkje ta stilling. Dette vert eit handlingsmønster for Vemund, og han klarar derfor ikkje å utvikla si eiga stemme og gjera seg forstått. Han får eit generelt problem med å uttrykkja seg, og dette gjeld i alle moglege samanhengar i dagleglivet. Skeptisismen som oppstår i barndommen får konsekvensar for Vemund sitt forhold til språket, og dermed hans forhold til andre menneske. Han trekkjer seg tilbake, isolerer seg og vert ein ukjent.

Han er redd for å visa seg, men ein kan ikkje anerkjenna andre, utan samtidig å visa kven ein sjølv er. Som Cavell argumenterer for i si lesing av *King Lear*, ein kan ikkje stå i mørket og samtidig vera engasjert i det som går føre seg rundt ein. I fylgje Cavell er det å stå i mørket ikkje ein nøytral posisjon, fordi det inneber ei likesæle i forhold til andre menneske. I essayet «Knowing and acknowledging» frå 1969 forklarar Cavell manglande anerkjenning på fylgjande måte: ««A failure to know» might just mean a piece of ignorance, an absence of something, a blank. «A failure to acknowledge» is the presence of something, a confusion, an indifference, a callousness, an exhaustion, a coldness.» (Cavell, 1969, s. 264) Her ser eg ei kopling til narsissisme. Likesæle overfor andre heng ofte saman med eit overdrive sjølvfokus. Den passive skeptisismen er narsissistisk i sin karakter.

Romanpersonen Vemund vert framstilt som ein tilskodar til det som skjer rundt han. Han engasjerer seg i filosofiske refleksjonar og skriv i dagboka si, heller enn å engasjera seg og gripa inn i lidinga som omgir han. Vemund Hov sitt liv er ein tragedie som utfaldar seg, og hans manglande medkjensle og respons driv handlinga mot ein tragisk slutt. Tilværet hans er dominert av manglande anerkjenning, til dømes i hans forhold til syskena frå nedre Hov. Men

det finst unntak, og eitt viktig unntak er forholdet hans til Vidkunn Quisling. Eg vil starta med det, og så går eg over til å undersøkje relasjonar der manglande anerkjenning dominerer. Romanpersonen Vemund innleier dagboka frå 1917 med å fortelja om sitt fyrste møtet med Quisling-familien. Han skal engasjera seg i ein aktivitet han kjenner, men er ukomfortabel med: Han må be om hjelp. Han kvir seg, men «hamrer løs på inngangsdøren med begge nevene.» (Haff, 1999 [1996], s. 99) Måten han søker kontakt på, viser at han er nærmast desperat, og han skjuler det ikkje. Ei tenestejente opnar døra, og skal til å avvisa han, då Vidkunn Quisling kjem til. Vemund skriv i dagboka:

Han sto og ruvet foran meg som en runestein, og i førstningen var jeg så skremt at jeg ikke fikk frem et ord. Men plutselig fløy det et lite smil over ansiktet på ham, og han ble en helt annen. Jeg tok mot til meg og forklarte at jeg var en bortløpen bondegutt, som hadde hug til boken og gjerne ville bli til noe i verden. Jeg kunne ta på meg hva arbeidet det skulle være, sa jeg, kjøre møkk, bryte stein, drive hogst, eller hva som helst, bare prosten ville lese litt med meg når han hadde stunder. (Haff, 1999 [1996], s. 99)

Vemund vert hindra av at den andre er uttrykkslaus, og klarar ikkje å tolka han. Ord som «runestein», indikerer at Vemund lir under det Cavell kallar «soul blindness», det vil seie at han ikkje klarar å sjå den andre som eit menneske, men berre som ein kropp (Cavell, 1999 [1979], s. 368). Vemund vert redd og taus. Situasjonen forandrar seg totalt i det Vidkunn smiler, og viser ei svært menneskeleg side. Eit smil signaliserer òg at ein er positivt innstilt og imøtekommande. Smilet er ei anerkjenning, og det Vemund treng for å koma vidare i aktiviteten «be om hjelp». Han kjem med spørsmålet sitt, og tilbyr si arbeidskraft i byte. Når han gjentar formuleringa «hva som helst» to gonger, viser han kor viktig dette er for han. Vidkunn kan ikkje svara på faren sine vegne, men responderer på bøna med å invitara Vemund inn. Situasjonen er ganske illustrerande, syns eg. Å bruka språket er å ytra seg og å vera synleg, utan å ha nokon garanti for korleis ytringa vert mottatt. Ein veit ikkje på førehand om ein er samstemt med den andre, og om det vert etablert eit fellesskap.

Kvifor torer Vemund å visa seg og vera synleg i denne situasjonen? Han skriv i dagboka: «En lang stund sto jeg på tråkka og nølte, tok noen skritt frem og trakk meg tilbake igjen, mens stoltheten og forlattheten kjempet som to villdyr inne i meg. Så styrtet jeg opp trappetrinnene, lot bylten falle og hamret løs på inngangsdøren med begge nevene.» (Haff, 1999 [1996], ss. 98-99) Vemund utset seg for skamma, og vinn over den ved å be om hjelp, fordi prosten representerer eit fellesskap og ei livsform Vemund sterkt ynskjer å verta del av. Kanskje er det slik at han torer å be om hjelp, fordi prosten har rykte på seg for å vera «like gjestfri som han var lærd». (Haff, 1999 [1996], s. 98) Vemund trekkjer sjølv fram eit anna argument, han

skriv i dagboka: «Nå gjelder det rett og slett om å overleve!». (Haff, 1999 [1996], s. 97) Slik eg les dette, er Vemund engasjert i, og samstemt med andre når det kjem til kampen for tilværet. Han ynskjer å overleva, og vedkjenner seg det, både overfor seg sjølv og andre. Det er ein episode mellom Vemund og Vidkunn som er nemnt i dagboka frå 1944, denne vil eg ta opp i del tre av analysen, når eg ser på Idun sitt forhold til faren.

Det er ikkje noko teikn på samhald eller nærleik mellom syskena frå nedre Hov, tvert imot verkar det som om dei ikkje vedgår kvarandre i særleg grad. Unntaket er broren Balder, som aktivt oppsøker Vemund. Tredjepersonsforteljaren forklarar det manglande fellesskapet med mangel på fridom, og liknar tilværet på småbruket med eit fengsel: «De var fanger som vansmektet i det samme fengsel, lenket til hverandre natt og dag, uten tanke på annet enn egen overlevelse.» (Haff, 1999 [1996], s. 96) Dersom det er slik, kan dei alle ha utvikla ei skeptisk haldning til språket og ei manglande openheit overfor andre. Vemund sin relasjon til dei to systrene er tydelege eksempel på manglande anerkjening.

Den yngste systera heiter Kjellfrid. I dagboka frå 1944 skriv Vemund om eit ferieopphald på nedre Hov. Han er to veker i heimbygda i siste halvdel av august, og har med seg Maria og dei tre borna. Dei står nemnt at Maria vaskar hus, men ikkje noko om kor vidt Vemund deltar i arbeidet. Systera Kjellfrid sit åleine med ansvaret for alt gardsarbeidet, og for den 91 år gamle, sterkt reduserte faren. Vemund kritiserer den yngre broren Steingrim for at han har reist sin veg. Familien er utskjemt i bygda på grunn av forholdet til NS, og Vemund kjenner bygdefolket si fordømming og frykt, når han er ute og går langs vegen. Folk er redde, fordi faren og broren Balder er del av NS. Vemund reagerer , men prøver å heva seg over det:

Folk så til en annen kant og snek seg forbi meg som om jeg bar på en smitte. Og jeg var så visst ikke den som bød meg frem. Jeg skrittet ut og kjente noe velkjent komme opp i meg: en slags bakvendt stolthet, en anti-tese til alle teser, en stille skadefryd over å skulle spille det gamle spillet én mot alle. (s.172)

Han reagerer på avvisinga med å gå fortare, og ordvalet «smitte» viser at han opplever dette sterkt. Men Vemund har ikkje fullt ut forstått kor sterkt skamma heftar ved Hov-familien. Like før avreise tilbyr han Kjellfrid nokre hundrelappar så ho kan leige hjelp til å ta opp potetene, og svaret hennar er opplysande: « - Bare behold pengene dine, sa hun til sist med gråten i halsen. – Vi har skjemt oss ut over hele Siljan, skjønner du ikke det! Alle skyr oss, og det er ingen skikkelig kar som vil ta opp poteter på nedre Hov.» (s.173-174) Vemund er eldst og har ikkje skrive frå seg odelen på garden. Alle dei andre syskena har reist vekk, og Kjellfrid sit åleine att. Det einaste Vemund har å seie til henne i denne situasjonen er fylgjande: «-Så la potene bli i jorden til Steingrim en dag dukker opp.» (Haff, 1999 [1996], s.

174) Vemund reiser heim, og forlèt systera i den håplause situasjonen ho er i. Midt i oktober sender han henne eit brev og informerer om at han vil selja garden. Kort tid etter tar ho livet av seg i myra. Dette er eit eksempel på at Vemund ikkje engasjerer seg, og at tragedien utfaldar seg framfor augo hans. Den responsen han gjev her, fell ikkje inn under omgrepet «å hjelpa». Slik eg forstår det, er det lettare for Vemund å vera likesæl overfor Kjellfrid, fordi dei bur så langt frå kvarandre. Så lenge han slepp å sjå henne eller å tenkja på hennar lagnad, skammar han seg heller ikkje.

Eg nemnde ovanfor at Cavell ikkje ser det manglande engasjementet som ein nøytral posisjon, men nærmast som ein form for vondskap. Han nyttar ord som likegyldighet (indifference) og kulde (coldness) for å karakterisera den passive haldninga. Dette viser ein etisk apell i Cavell si tenking, og ei førestelling om at menneske har ansvar for kvarandre. I dette perspektivet er det uetisk å leva slik Vemund gjer: Å filosofera over abstrakte problemstillingar knytt til mennesket sin natur, heller enn å gripa inn når nokon i kretsen rundt ein treng hjelp. Vemund sin oppførsel er ein konsekvens av skamkjensla. Han gjer alt han kan for å unngå skamma. Han går til og med så langt at han utset borna sine for fare, som når han brukar Idun for å kontakta den eldste systera Svallaug.

Like i nærleiken av prestegarden vert Svallaug halden i fangenskap og misbrukt av broren Balder. Vemund er redd for Balder, og engasjerer seg ikkje i dette, før han vert nøydd. Dette endrar seg når den yngste broren Steingrim reiser spørsmålet direkte, ansikt til ansikt: «-I halvannet år har du bodd i same byen som den stakkars søsteren vår, som er låst inne og sitter i fangenskap. Har du aldri tenkt på at det er uhyrlig, og at du burde gjøre noe for å befri henne?». (Haff, 1999 [1996], s. 194) Vemund vert konfrontert, og slepp ikkje unna. Han må gje ein respons, for å få spørsmålet til å forsvinna. Vemund har heilt klart mangla sjølvinnsikt, og når han reflekterer over samtalen med broren, vedgår han at han har «[...] fått hull på en byll jeg lenge har båret på i det skjulte.» Med den nye sjølvinnsikta kjem skamma, men ikkje nok til at han oppsøker systera sjølv. Han brukar den sju år gamle Idun i eit halvhjerta forsøk på å hjelpa, men mislukkast: «Klokken litt over tolv da Idun kom hjem fra skolen, sendte jeg henne bort i det gule huset med et brev hun skulle prøve å få levert. Jeg skrev til min søster at jeg ville hente henne med bilen neste dag og kjøre henne til et sted hvor hun kunne leve trygt.» (Haff, 1999 [1996], s. 203) Sitatet viser at Vemund sin respons på langt nær er tilstrekkeleg: Han reiser ikkje sjølv, men sender den sju år gamle Idun av stad med eit brev.³⁵

³⁵ I dagboka, 10.september 1944, kommenterer Vemund ein samtale han har hatt med Idun, og refererer der til 1937 som året då Idun og tvillingsystera vart fødte. Dette betyr at Idun er 7 år i 1944.

Han vil ikkje ha systera i prestegarden, men har organisert ein gøymestad hjå tanta til organisten. Idun lukkast ikkje i å overtala tanta, og vert overraska av Balder på veg ut av huset. Vemund reflekterer ikkje over at det er problematisk å bruka Idun, og derfor skammar han seg heller ikkje over det.

Tragedien utfaldar seg vidare rundt Vemund. På grunn av dårlege utsikter for tysk seier tar Balder livet av seg sjølv og Svallaug i november 1944, og i desember vert Steingrim drept som straff for motstand mot tyskarane.

Til sist vil eg kommentera Vemund sitt forhold til Maria Sand. Maria fungerer som hans «beste tilfelle» (best case). Kva ligg det i det? Ein skeptikar ynskjer ei innsikt det ikkje er mogeleg å få, nemleg ein uformidla tilgang til andre sine tankar og kjensler. Skeptikaren er ikkje tilfreds med å lesa den andre sine verbale og kroppslege uttrykk. I staden skapar ho/han ein fantasi om absolutt kommunikasjon med ein annan person, som vert ein slags representant for alle andre. Ofte er dette ektefelle. Cavell skriv:

Is there a case in which a given other compresses within himself or herself my view of psychic reality as a whole; a given other who exemplifies all others for me, humanity as such; a given other upon whom I stake my capacity for acknowledgement altogether, that is to say, my capacity at once for acknowledging the existence of others and for revealing my existence in relation to others? And if there is such a case, then what is the consequence if this case fails, if this other fails me? If I cannot believe, or feel I cannot know, what this other shows and says to me? (Cavell, 1999 [1979], s. 430)

Formuleringa «my view of psychic reality» opnar for at det er ulike kriterium som vert utslagsgjevande, og det er heilt klart at Vemund vel Maria på grunn av songstemma. Fyrste gongen han vert merksam på henne, står han ved alteret og ho er på galleriet. Kroppen hennar er ikkje synleg, så det er ikkje noko stengsel mellom dei, ho er berre ei stemme i kyrkjerommet. Det utviklar seg ganske raskt eit forhold, sjølv om han er trettifire og ho berre er atten. Det er Maria som tar initiativet. I mai oppsøker ho Vemund på kontoret hans, inviterer seg sjølv med på biltur, og foreslår at dei skal treffast i løyndom. (Haff, 1999 [1996]) Vemund har alt opplevd eit «tenkt fellesskap» med Maria gjennom songen i kyrkja³⁶, men ansikt til ansikt er det latteren som bryt isen: «Vi så på hverandre og lo, og ble i samme stund løst frå våre bånd og lenker. Plutselig var vi like nær hverandre som i kirken, da vi sto og sang oss inn i den syvende himmel.» (Haff, 1999 [1996], s. 71) Formuleringa «løst fra alle bånd og

³⁶ Benedict Anderson gav i 1983 ut verket *Imagined Communities*, der han utviklar omgrepet «tenkte fellesskap» i si undersøking av nasjonalismen. Tenkte fellesskap er karakterisert ved at ein ikkje reelt møter alle dei andre medlemene.

lenker» og «den syvende himmel» indikerer at Vemund har ein fantasi om absolutt kommunikasjon med Maria, noko som er eit teikn på aktiv skeptisisme.

Kva konsekvensar får innstillinga hans for forholdet deira? Det står ikkje i vegen for eit fysisk forhold mellom dei. Vemund problematiserer ikkje seksualitet i dagboka, og gjev ikkje uttrykk for skam eller skuld over å innlata seg med Maria. I staden viser han spenning og forventning: «I morgen, i morgen skal det skje. Jeg kjenner meg varm og kald og tør nesten ikke tro det er sant.» (Haff, 1999 [1996], s. 73) Dette er kanskje uvanleg for ein prest på 1930-talet, men Vemund Hov er heller ingen vanleg prest. Det står ikkje så mykje meir i dagboka, anna enn ei kort oppsummering ved tredjepersonsforteljaren, om graviditet, konflikt med Andreas Sand og giftarmål i skjul. Nokre kommentarar kan tyda på at dei har eit konfliktfylt forhold, der seksualiteten fungerer betre enn den verbale samtalen.³⁷

For å seia noko meir om forholdet mellom Vemund og Maria, må eg sjå på dagboka frå 1944. Dagboka viser eit ekteskap som ikkje fungerer, og to ektefeller som lever kvar sine liv. Dei er så langt frå kvarandre at i november planlegg han å forlata familien, utan at han nemner det for kona. Kva har skjedd? Det toppar seg for Vemund dette året, og det er nok fleire ting som ligg til grunn. Ein faktor er at han gir opp forholdet til kona. Påska 1944 får han eit raserianfall når han ser spegelbiletet hennar i entréen, der ho står og pyntar seg: «Hele mitt fattige liv slo sammen om meg, alle søndagene jeg gikk alene i kirken, alle de ensomme måltidene ved middagsbordet, ungarlivet jeg var dømt til hver eneste helligdag, mens hun pyntet seg og var på farten.» (Haff, 1999 [1996], s. 175) Vemund vert konfrontert med seg sjølv når han ser spegelbiletet av Maria. Ein aktiv skeptikar klarar ikkje å møte andre som uavhengige og eineståande individ, men søker ein uformidla nærleik. Slik eg ser romanpersonen Vemund, opplever han nærmast at Maria er ein del av han sjølv. Spegelbiletet gjer han merksam på at ho ikkje er det. Ho er glad og nøgd og pyntar seg, kjensler han ikkje kan kjenna seg att i. Vemund vert så rasande at han brukar vold mot henne, og etter dette er samlivet heilt over.³⁸ Maria er ikkje lenger Vemund sitt «beste tilfelle», og konsekvensen er at han å ikkje vert sett av nokon, og skammar seg over isolasjonen sin. Men Vemund vert ikkje verande i skamkjensla, han søker eit nytt «beste tilfelle», ikkje ei kone

³⁷ Irene Engelstad har skrive artikkelen «Skam, seksualitet og selvfølelse – En sammenligning av Amalie Skram og Vigdis Hjort», publisert i *Nytt Norsk Tidsskrift* 02/2005. Her problematiserer ho forholdet mellom seksualitet og skamkjensle.

³⁸ Det er uklart kva som heilt presist skjer. I dagboka står det: «Før jeg visste ordet av det, fløy jeg over gulvet og puffet henne inn mot veggen, og mens hun sto og krøp sammen, gikk jeg løs på henne på en så grov og voldsom måte at jeg aldri noen gang vil kunne tilgi meg det.» (Haff, 1999 [1996], s. 175) Det er ikkje utelukka at han har voldtatt henne, det spørts kva som ligg i formuleringa «gikk løs på».

denne gongen, men ein ven. Det finn han i den tyske SS-offiseren Otto Todleben, og igjen er det musikken som etablerer kontakt. Kva er det med musikken som er så tiltrekkjande på Vemund, og kva rolle spelar den i livet hans?

5.1.4 Musikk som sjølvhevdning?

Vemund føretrekkjer å uttrykkja seg gjennom musikken, men kan musikken gje han ei eiga stemme og bidra til at han utviklar sjølvstende? Sjølvhevdning er det sentrale omgrepet innanfor Cavell sin moralske perfektjonisme, og er eit viktig tema i hans filosofi. Moralsk perfektjonisme handlar om korleis ein kan realisera ein individuell identitet innanfor eit fellesskap, utvikla si eiga stemme i språket, om ein vil. Ein eksisterer ikkje, om ein ikkje tenkjer sjølv, hevdar Cavell. I essayet «Aversive Thinking» nyttar Emerson omgrepet «unattained self» når han omtalar eit slikt potensiale for sjølvutvikling. (Cavell, 2003 [1990], s. 156) Som eg har vist ovanfor, les Cavell Emerson sin tekst «Self-reliance» som ei nytolking av Descartes sitt cogito-argument. For å ha ein sjølvstendig eksistens, må den enkelte hevda seg sjølv: «I am a being who to exist must say I exist, or must acknowledge my existence – claim it, stake it, enact it.» (Cavell, 2003 [1988], s. 87) Det som hindrar og held individet fanga i konformitet, er i fylgje Cavell skam. For å koma seg fri, verta sin eigen herre og leva ut sitt eige begjær, er det nødvendig å skamma seg over at ein skammar seg.

Viss eg ser på dei tre dagbøkene og det eg har kome fram til så langt, vil eg hevda at Vemund ikkje når dit at han skammar seg over skamma. Bak Vemund sin passive væremåte og mange av handlingane hans, ligg eit desperat forsøk på å unngå skamma. Han klarar ikkje å overvinna den, men flyktar eller får utløp gjennom melodramatiske uttrykk, som sinneutbrot. Når broren Balder er vitne til at Vemund får juling, flyktar Vemund heimanfrå. På Gardatun held han ut audmjukinga, og får utløp gjennom å spela død i uthuset. Alt i 1934 skammar han seg over sin passivitet i forhold til NS, men melder seg ikkje ut, når det er andre som har meldt han inn. Han reagerer med sinne, samtidig prøver han å bagatellisera medlemskapen, i eit forsøk på å minska skamma. I 1944 toppar det seg med pelskåpa, og igjen flyktar Vemund for å komma seg unna skamma. Kva som skjer mot slutten av livet hans, vil eg koma attende til seinare i analysen.

Kan musikken bidra til at Vemund klarar å heva seg over og skamma og koma seg vidare? Eg vil prøva å svara på dette spørsmålet ved å undersøkje kva Vemund finn i musikken.

Musikk er for det fyrste ein aktivitet som hjelper han til å få kontakt med andre menneske. Fyrste gongen det skjer, er i møte med familien Quisling. Vemund oppdagar heilt tilfeldig at songstemma kan gjera han stolt. Prost Quisling vil sjå kva Vemund er god for, og ber han lesa ein salme høgt. Vemund vel å syngja, men er nervøs for prosten sin reaksjon. Han vert positivt overraska over tilbakemeldinga: «-Men snille deg, gutten min, sa han med varme i stemmen. –Du synger jo som en kjerub.» (Haff, 1999 [1996], s. 101) Vemund og prosten har ei felles interesse i songen, og slik vert songen noko som hjelper Vemund til å nå målet sitt, som i fyrste omgang er artium. Bandet til familien Quisling er sterkt, fordi han bad om hjelp og fekk ja.³⁹ Han står i skuld til dei, og det fargar hans relasjon til Vidkunn Quisling. Seinare er det samarbeidet med organisten og kyrkjekoret som gir Vemund gode opplevingar, og engasjementet her representerer eit fellesskap Vemund er ein del av.

For det andre er det lettare for Vemund å dela musikken med andre, enn å dela ord. Som prest har han eit krav på seg til å gjennomføra gudstenestene. I protestantisk kristendom har preika ein sentral plass, og det er forventa av presten at han brukar eigne ord og formidla fritt rundt ein bibeltekst. Vemund klarar ikkje å vera ekte og personleg frå preikestolen, men gøymer seg bak liturgi og musikk. Kritikken frå soknerådet lar ikkje vente på seg. Formannen i soknerådet er Andreas Sand, som seinare vert Vemund sin svigerfar. Han er ein av dei fremste representantane for bedehusfolket, og nøler ikkje med å skriva klager både til biskopen og til Vemund. Klaga kjem i brevs form: «Prekenen var altfor kort og hadde en form som om menigheten ikke trengte til noen belæring, men fritt kunne gjøre seg sine betraktninger over teksten.» (Haff, 1999 [1996], s. 64) Når soknerådet brukar ordet «fritt» her, viser det at Vemund ikkje kjem med ein tydeleg bodskap frå talestolen. Eg ser dette som eit resultat av hans skeptiske haldning til språket, og til hans vanskar med å vera tydeleg og ta stilling. Men det er tydeleg at musikken òg gir Vemund noko på det personlege planet. I dagboka frå 1944 skriv han at musikken er det einaste som held han oppe: «Torsdag 28.september begynner jeg med musikkandaktene igjen, det eneste ved min prestetjeneste som gir meg litt trøst og løftelse.» (Haff, 1999 [1996], s. 175) Fredag 29.september skriv han om den vellukka samlinga kvelden før, og bruker uttrykk som «høytid», «taket løfta seg», og kommenterer at kyrkja var full av folk. Det er ingen tvil om at musikken er viktig. Formuleringar som «trøst og løftelse» antyder at musikken verkar sterkt på han.

³⁹ I kapittel tre, rett før dagboka frå 1917, får lesaren vite at Vemund gir konfirmasjosgåvene sine i retur fordi «han ville ikke begynne sitt voksne liv med å stå i taknemlighetsgjeld til noen.» (Haff, 1999 [1996], s. 89) Dette viser kor vanskeleg det er å be om hjelp.

I artikkelen «Opera and the Lease of Voice» frå 1994, undersøker Cavell subjektutvikling i opera, og samanliknar den med arbeid han har gjort om subjektutvikling i film og teater, til dømes lesinga av *King Lear* og studiar av Hollywood-filmar frå 1930- og 1940-talet. I Cavell si tenking er ekteskapet sentralt, og han ser ein parallell mellom truslar mot ekteskapet og truslar mot daglegspråket. Eg har ikkje same fokus på ekteskapet i min analyse, men ser på romanpersonen Vemund Hov sine relasjonar til fleire personar, som til dømes sysken og ektefelle. Eg har etablert at Vemund har ei skeptisk halding til språket, og vil bruka Cavell sine omgrep til å seia noko om kva songen representerer i Vemund sitt liv.

Cavell kjem med interessante observasjonar ved å samanlikna opera, film og teater. Eg tar dei med, fordi det er interessant i forhold til min eigen analyse. Han hevdar at relasjonen mellom dramatisk person (character) og skodespelar er sentral i sjangrane teater og film, og at det set rammer for korleis individet si utvikling kan gå føre seg. I teater er den dramatiske personen primær, og det gir ei mindre fleksibel utvikling, der subjektet fylgjer eit mønster, som verkar å vera lagnadsbestemt. Innanfor film er skodespelaren det primære, og individet har ein større fridom til å utvikla seg i ulike retningar. I opera er det annleis, her er det ikkje dramatisk person/rolle eller skodespelar, men stemme og kropp, som er signifikante i forhold til subjektet si utvikling. Cavell skriv at opera er « [...] the story of the power of music, epitomized as the act of singing.» (Cavell, 1994, s. 139) Opera tematiserer psykologisk utvikling som transcendens, og viser fram tilstander som er farga av dualistiske førestellingar. I fylgje Cavell skapar operastemma eit transcendent nivå, som ikkje kan uttrykkjast i ord, men berre gjennom songen. Det Stemma uttrykkjer er eit begjær, som ikkje kan uttrykkjast i språket.

Men Vemund står ikkje på ei operascene, han er ein prest som leier gudstenesta, og som i tillegg arrangerer musikkandaktar på kveldstid. Musikkandaktane liknar nok meir på ein konsert, om ein nedprioriterer tida som vert brukt på andakten. Men gudstenestene er av ein heilt annan karakter. På *Den norske kirke* si nettside står det fylgjande: «I gudstjenesten kommer vi sammen for å søke Gud. Å feire gudstjeneste beskrives i Salmenes bok som å tre fram for Guds ansikt.» (Den norske kirke, s. 1) Dette har nok ikkje endra seg så mykje sidan 1930-talet. Merk at det i sitatet er brukt personleg pronomen «vi»: Kyrkjelyden og presten er eit fellesskap, som har til formål å kommunisera med eit guddommeleg nærvær. I liturgien har presten og kyrkjelyden ulike roller, men samen tilber dei gud gjennom bøn og song. Eg vil hevda at kyrkjerommet fungerer som ei scene for Vemund, til og med under gudstenestene. Gudsdyrkinga kjem i bakgrunnen, og det er hans egne songprestasjonar som står i sentrum.

Det som er viktig for han, er det at han får uttrykt seg for eit publikum. Han skriv i dagboka frå mars 1934, like etter ei av dei fyrste gudstenestene, der han saman med organisten og kyrkjekoret har framført delar av Verdi sitt verk, Rekviem: «Stemmen min holdt, jeg har visst aldri sunget bedre!» (Haff, 1999 [1996], s. 64) Sitatet viser at Vemund er meir opptatt av si eiga stemme, enn av kyrkjelyden si frelse.

Eg vil trekkja fram to episodar som Vemund omtalar i dagbøkene. Han skriv om ein duett med Maria Sand, under den aller fyrste gudstenesta hans i småbyen i 1934. Duetten skjer i det offentlege rommet, under gudstenesta:

En enkelt kvinnestemme brøt plutselig ut av korsangen og kom min mannsstemme i møte så jeg nær hadde mistet munn og mæle. Det var en røst like høy og lys som min egen var dyp og mørk, og de fant hverandre i en fortrolighet som om de var bestemt for hverandre fra tidenes morgon. En liten stund sang menigheten med på litaniet, så ble det helt stille i kirkestolene, og vekselsangen ble overlatt til meg og den unge kvinnen oppe på galleriet. (Haff, 1999 [1996], ss. 59-60)

Eg har tidlegare kommentert denne duetten, og vist at Maria Sand fungerer som eit «beste tilfelle» for Vemund, og at formuleringa «fortrolighet som om de var bestemt for hverandre frå tidenes morgon», understrekar ein fantasi om uformidla kontakt. Men songen er ikkje berre ein fantasi om kommunikasjon, det er òg ein song Vemund syng for seg sjølv, eit narsissistisk uttrykk. Songen er del av ein kristen kontekst, men det betyr ikkje at det nødvendigvis er kristne førestellingar som dominerer i hans verd. Under songen kan det like gjerne vera filosofiske idear som fargar den transcendenten verda Vemund trer inn i. Songen er henta frå liturgien i kyrja: «Kyrie eleison, Gud fader miskunne deg, Kriste eleison, Herre krist miskunne deg.» (Haff, 1999 [1996], s. 60) Det er eit bønnerop, retta mot den treeinige guden i kristendommen, Når Vemund står framfor alteret og syng, opprettar han eit transcendent nivå, og musikken transformerer den verda han lever i, og som han vert løfta inn i. Vemund transcenderer sin daglegdagse, menneskelege eksistens. Men fører dette til ei moralsk bevisstgjerung, utviklar hans seg mot sitt «attainable self»?

Cavell samanliknar den moralske bevisstgjerunga hjå Kant og Emerson. I Kant si tenking er mennesket definert som eit moralsk vesen ved fornufta, og handlar moralsk ved å lytta til det kategoriske imperativ, og handla i samsvar med det, av plikt.⁴⁰ Hjå Emerson er det annleis. Slik eg forstår det, hevdar Emerson at mennesket passivt registrerer inntrykk frå den ytre

⁴⁰ I verket *Kritikk av den praktiske fornuft* (1788) forklarar Kant sin etikk. Han grunnar moralen i fornufta, det vil seie i eit nivå som er forut for erfaringa, og dermed til førestellinga om mennesket «i seg selv», som eit fritt vesen. Slik eg forstår det, «kling» fornufta i alle menneske, og kategoriske imperativ byr menneske å sjå handlinga ikkje berre i lys av seg sjølv, men som gjeldande for alle menneske. (Lübke, 1994, ss. 232-233)

verda, men er aktivt i forhold til å påføra verda sitt begjær, sine kjensler. I essayet «Thinking of Emerson» frå 1981 skriv han: «Emersons most explicit reversal of Kant lies in his picturing the intellectual hemisphere of knowledge as passive or receptive, and the intuitive or instinctual hemisphere as active or spontaneous.» (Cavell, 2003, s. 13) Det er Emerson sitt fokus på det nære, det lave, det daglegdagse som er i spel her. Å vera eit moralsk vesen i Emerson si forståing, er altså å uttrykkja seg og å handla i samsvar med sitt eige begjær. Det er dette som er meint når Cavell i same artikkelen som ovanfor viser til «[...] Attraction as the basis of comittment [...]». (Cavell, 1994, s. 143) Korleis kan dette forklara Vemund sin situasjon? Slik eg forstår det, får Vemund uttrykk for sitt begjær gjennom songen, men han flyttar seg til eit transcendent nivå ,og fjernar seg frå daglegspråket. Songen er eit melodramatisk uttrykk som hjelper han til å flykta frå skamma gjennom transcendens. Han får uttrykt begjæret sitt, ikkje gjennom språket der han er ukjent, men gjennom songen. Den andre episoden er nemnd i dagboka frå 1944. Vemund skriv om ein duett med den tyske SS-offiseren Otto Todleben. Denne duetten skjer i det skjulte, etter kyrkjetid, og det er berre dei to som er til stades. Todleben tar kontakt med Vemund ved å syngja ei strofe av Ave Verum, og inviterer Vemund med: « ... vi steg skrittvis frem og hilste hverandre med en vekselsang som steg og falt, til vi stod ansikt til ansikt, og den siste rest av uforsonlighet mellom oss var tonet bort.» (Haff, 1999 [1996], s. 189)

Som eg nemnde tidlegare, mistar Vemund påska 1944 sitt «beste tilfelle», kona Maria Det skjer etter episoden med spegelbiletet. Sitatet ovanfor viser tydeleg korleis han nærmar seg den tyske offiseren, og i mi lesing søkjer Vemund her eit nytt «beste tilfelle». Den gongen, i 1934, stod han ved alteret, medan Maria var ute av syne, oppe på galleriet. Maria sin kropp var ikkje synleg for Vemund, slik Todleben sin kropp er nærværande her. Formuleringa «ansikt til ansikt» viser kor nær Vemund og offiseren er, og uttrykket «siste rest av uforsonlighet mellom oss var tonet bort» viser at Vemund igjen opplever ein fantasi om uformidla kontakt med ein annan, denne gongen ein mann. Valet av song er interessant. «Ave Verum» er ei nattverdshymne frå middelalderen. (Låver, 2017) Viss ein ser songen i ein kristen kontekst, og ikkje berre som vakker musikk, er det ein referanse til inkarnasjonen, som er eit av dei fremste eksempla på dualisme som finst: Den guddommelege natur og den menneskelege natur er til stades i ein person, Jesus, som spelar ei sentral rolle i forhold til frelse i kristendommen. Gjennom å ta del i hans død, skjer ei forvandling og ei overskriding av den menneskelege eksisensen.

Vemund og SS-offiseren treffest jamleg i ein periode hausten 1944, dei møttest i skjul i prestegarden. Relasjon mellom dei startar godt, men når Vemund ber om nåde for broren Steingrim og får nei, endrar han syn på tyskaren. Siste gongen dei treffest er i jula, når Todleben kjem med gåve til Maria, den fatale pelskåpa. Forholdet til Todleben ein av skuldingane mot Vemund etter krigen. Forholdet får store konsekvensar. Eg vil trekkja fram endå ein ting som kan forklara kvifor Vemund vel å gjera Todleben til sitt «beste tilfelle». Etter det fyrste møtet skriv Vemund i dagboka: «Bare det å høre det tyske språk igjen sendte lange støt av lykke gjennom meg. Det var på dette elskelige språket jeg ble hilst velkommen i det fremmede og fikk oppreisning etter all motgangen jeg hadde møtt ved lærestaltene i mitt hjemland.» (Haff, 1999 [1996], ss. 189-190) Sitatet antyder at Vemund kjenner seg meir som tysk, enn som norsk. Som student i Tyskland er han del av eit universitetsfellesskap, som omfattar både studentar og tilsette. Han har personleg kontakt med Martin Heidegger, og besøker den tyske filosofen på jakthytta i Schwarzwald, der dei fører filosofiske samtalar. (Haff, 1999 [1996], s. 69) Når han startar i stillinga som prest, vert han avskoren frå dette fellesskapet. Heime i Noreg fell Vemund litt mellom alle stolar. Han har tatt avstand frå den klassen han kjem frå, og han passar ikkje inn i det borgarskapet han vert del av. Det akademiske miljøet han var del av i Tyskland, finn han ikkje i småbyen. Det er ikkje berre hans skeptiske haldning til språket som gjer at Vemund er isolert. Det er ikkje så lett for han å finna nokonsom han deler kriterium med.

Cavell innleier artikkelen «Opera and the Lease of Voice» med påstanden om at innanfor opera dør kvinner fordi dei syng. Han er inspirert av Catherine Clément, (Cavell, 1994, s. 132) Poenget han viser til, er at den transcendenten som vert skapt i musikken, ikkje er varig. Slik eg ser det, gjeld dette òg Vemund. Den forvandlinga som skjer med han, er berre midlertidig. Den transcendenten verda eksisterer berre så lenge songen varar. Den verda ein har tilgang til gjennom daglegspråket, vert oppretthalden av språkbrukarane i fellesskap. Slik sett er musikken ikkje ei varig løysing for Vemund. Musikken representerer ei flukt, og han slepp kvardagen og skamma for ei stund, men når musikken er slutt, er han den same som han var.

Christine Hamm viser i *Medlidenhet og melodrama* korleis songen fungerer som ei domfelling: «Når Constance bekrefter sin eksistens absolutt uavhengig av andre, forkaster hun verden og andre som fullstendig irrelevante. Med en arrogant gest posisjonerer Constance seg som den ukjente kvinnen på et plan utenfor samfunnet, i nærheten av galskap.» (Hamm, 2006, s. 94) I Amalie Skram sin debutroman *Constance Ring*, tar hovupersonen livet av seg, og

fjerner seg permanent frå dagleglivet og daglegspråket. Hamm viser at Constance med det feller ein dom over verda. Gjer Vemund noko liknande i sin song? Eg vil hevda at han ikkje gjer det. Vemund sin song er ikkje operatisk, han er ikkje ein metafor for tale eller handling, det er faktisk musikk. Det er ikkje musikk som han sjølv skapar, han er berre ein utøvande kunstnar som syng andre sine melodiar og tekstar. Hans transcendens representerer ei flukt, ikkje ei fordømming. Heller ikkje i transcendensen er han i stand til å fella dommar, og ta stilling.

Kapittel fire endar med at tredjepersonsforteljaren formidlar frå den fiktive rettssaka mot Vemund i 1946, og dette er eit tema eg vil koma tilbake til i del tre av analysen. Men det er eit punkt det er vil ta med her. I rettssalen slepp ikkje Vemund unna dei andre sitt blikk, og vert stilt konkrete spørsmål av dommaren. Men framleis prøver han å skjula seg, igjen ved å flykta inn i filosofiske refleksjonar. Han ser ikkje på sitt konkrete liv i okkupasjonsåra, heller ikkje på det totale livsløpet sitt, men ser seg sjølv utanfor ein kvar kontekst. Vemund avviser ikkje at han kjenner skam og skuld, men ynskjer å snakka på eit generelt nivå, han vik ikkje forholde seg til sin eigen, konkrete eksistens. Han viser til den russiske forfattaren Pusjkin, og inndelinga av menneska i bødlar, ofre og forrædarar. Vemund ser seg sjølv som ein forrædar, «det eneste sanne mennesket, heller et nei til begge sider, enn et ja som øver urett eller som bøyer seg under åket.» (Haff, 1999 [1996], s. 228) Han forsvarar seg med at han har valt å stå utanfor, i ein posisjon der han ikkje handlar og engasjerer seg. Som eg har vist ovanfor, er dette i fylgje Cavell ein posisjon som øver urett, fordi ein som menneske har ansvar for å engasjera seg og respondera på andre sin smerte, Vemund sin oppførsel under rettssaka viser at han fortsatt prøver å skjula seg på dei måtane han har høve til, i ein så offentleg situasjon som ei rettssak.

Eg har vist at romanpersonen Vemund Hov ikkje lukkast i å bekrefte sin eigen eksistens, og at han derfor heller ikkje utviklar eit sjølvstendig moralsk medvit. Han lever i skuggen av skamma, og både væremåten og handlingane hans er motivert av skamkjensle. Musikken hjelper han til å etablera kontakt med andre, men han fungerer ikkje utviklande. Musikken lar han transcendera sin vanlege eksistens, men fordi han ikkje tar stilling i songen, skjer det ikkje ei sjølvskaping. Songen fungerer som ei melodramatisk flukt: Han får uttrykkja seg utan at det kostar noko, og så lenge det varar, er det fristad frå skamma.

I neste del av analysen skal eg undersøkje korleis den unge Idun er framstilt. Idun er 17 år i 1954, og mest heile kapittel seks og sju refererer til dette året. Som eg har nemnt tidlegare, ser eg skriveprosessen som ei rørsle, der den primære eg-forteljaren i dei fire fyrste kapitla vender

seg mot faren, og i dei fire siste mot seg sjølv og sine egne opplevingar. Gjennom dagboka har den primære eg-forteljaren tilgang til sine egne ord, slik dei vart skrivne ned førti år tidlegare. Kven var den unge Idun Hov?

5.2 Kven er den unge Idun?

Dagboka «Minneboken» dekkjer dei fyrste sju månadane av 1954, fram til byrjinga av august, deretter tar tredjepersonsforteljaren over i kapittel sju, og formidlar kva som skjer resten av året. Det er hovudsakleg på grunn av dagboka at eg har skilt ut desse to kapitla som ein eigen del i analysen, og grunnen er at Idun kjem til orde som fyrstepersonsforteljar. Orda i dagboka er hovudpersonen sine egne ord, skrivne på eit tidlegare stadium i livet. Eg gjev ikkje ei fullstendig framstilling av Idun sin barndom her. Idun som trettenåring er eit viktig motiv, som eg vil undersøkje i fjerde del av analysen.⁴¹

Eg har valt ut nokre motiv eg vil sjå nærmare på. Igjen startar eg med det som er mest grunnleggjande, nemleg Idun sitt forhold til språket. Eg tar utgangspunkt i dagboka. Deretter vil eg undersøkje Idun sitt forhold til andre menneske, og legg vekt på relasjonen til den avdøde faren, til Aron Baumann og til morfaren Andreas Sand. Her vil eg bruka både kapittel seks og sju som grunnlag.

Kva er den unge Idun sitt forhold til språket? Eg håpar dagboka frå 1954 kan gje nokre svar på spørsmålet.

5.2.1 Kva er den unge Idun sitt forhold til språket?

Den som har eit naturleg forhold til språket, har ei eiga stemme, og deltek i aktivitetar i samhandling med andre. Som eg har vist ovanfor, fører skamma til at Vemund Hov får eit sterkt behov for å skjula seg, og derfor kan han heller ikkje anerkjenne andre. Fordi han har ein hang til å filosofera, og ikkje reflekterer over sin konkrete eksistens, manglar han sjølvinnstikk, og utviklar seg derfor ikkje. Han er unnfallande i forhold til okkupasjonsmakta,

⁴¹ Den trettenårige Idun er eit viktig motiv, som er nemnt, men ikkje fullstendig framstilt i kapittel seks og sju. Som trettenåring får ho ansvaret for den sjuke faren, og steller han frå september 1950 og fram til han døyr i april 1951. Det er to referansar til dette motivet i kapittel seks (s.291-292, 348-350). Elles er motivet omtalt i slutten av kapittel tre (s.116-123) og i slutten av kapittel fem (s.281-283)

og konsekvensen er ein dom på åtte år for landssvik. Denne dommen genererer store mengder skam, og ei massiv fordømming av han og dei rundt han.

Eg vil undersøkje korleis dette verkar inn på romanpersonen Idun. Kva fortel «Minneboken» om den unge Idun sitt forhold til daglegspråket? Eg har valt å sjå på Idun sitt forhold til medelevane, og ser det som eksemplarisk.⁴² Korleis fungerer ho på skulen?

På skulen er Idun totalt isolert, og ho erkjenner det sjølv. Det har vore slik lenge, og er synleg for alle. Dette er ikkje eit problem som går vekk. Idun skriv kva som skjer når elevane ventar på eksamensresultata i matematikk: «Jeg var bare luft, og ingen så noen grunn til å misunne meg eller bare sammenlikne seg med meg. Mens de andre omfavnet hverandre, gråt, trøstet og triumferte, sto jeg fullstendig upåaktet borte i min krok og var tilskuer til det hele.» (Haff, 1999 [1996], s. 343) Situasjonen viser tydeleg kor isolert Idun er, at ho står heilt utanfor fellesskapen. Ho vert ikkje anerkjent av dei andre elevane. Det er verdt å merka at ingen kommuniserer med henne, og at det derfor heller ikkje er høve for henne til å respondera. Ho er i ein posisjon der den skeptiske trusselen er akutt. Idun vert ein passiv skeptikar, og er ukjent for dei andre elevane. Sjølv om ho er fysisk til stades, er ho usynleg. Men er ho ein ukjent for seg sjølv? Kva tenkjer ho om situasjonen sin?

Idun prøver å forstå sin eigen situasjon ved å reflektera over den i dagoka. Men ho kjem ikkje berre med abstrakte, generelle forklaringar, slik som faren Vemund ofte gjer. Ho prøver å sjå einsemda som eit resultat av konkrete hendingar. Ho plasserer seg i verda. I *Filosofiske undersøkelser* §580 skriv Wittgenstein fylgjande: «En 'indre prosess' har behov for ytre kriterium.» (Wittgenstein, 1997, s. 182) I fylgje Cavell vert kjensler, på same vis som objekt i den ytre verda, identifisert og får meining gjennom kriterium som er tilgjengelege for alle. Kriteria er basert på ytre kjenneteikn, som til dømes eit smil, tårer, rørsler, lydar og så vidare. Det som er spesielt når ein prøver å forstå seg sjølv, er at ein ikkje kan observera sine eigne reaksjonar på same måten. For å forstå seg sjølv, må ein derfor plassera seg i ein konkret kontekst, ein må plassera seg i verda. Cavell skriv i *CR*: «Knowing oneself is the capacity, as I wish to put it, for placing-oneself-in-the-world.» (Cavell, 1999 [1979], s. 108). Og det er det Idun gjer her:

Det begynte alt i småklassene da jeg var syndebukken til familien Hov, den vesle nazitrulta som måtte ta i mot alle de skjellsordene som ingen torde slenge etter Vidar eller Urd. På forunderlig vis greidde de å gå fri, selv om de også hette Hov til etternavn og hadde en far som var landssviker. Som ved en hemmelig naturlov hevet de seg i terrenget, mens jeg var i skyggen deres, som ble trampet på av alle som våget

⁴² Idun er del av ein storfamilie, og eg kunne valt kommunikasjon i familien. Eg har valt å sjå på medlevar, fordi eg ynskjer å undersøkje korleis Idun samhandlar i ei gruppe der ho er likestilt med dei andre.

seg inn i deres lyskrets. Og siden, da ertingen holdt opp, var det noe annet som kom imellom. Når skoleklokken ringte, skar den meg i ørene som en faretruende alarm, og jeg hadde ingen tid å miste om jeg ikke skulle komme for sent hjem til min fars sykeseng (eller dødsleie). Jeg må ha vært litt av et syn der jeg kom sturtende ut av skoleporten og tvers gjennom flokken. Jeg sa aldri noe om hvor jeg skulle hen, og det var heller ikke nødvendig. Det hang en duft ved meg som ropte unna her og helt automatisk fikk flokken til å spre seg. Ikke en duft av ungdom og friskhet og sorgløshet, å nei, men av pliktfølelse, sørgmodighet, sykdom og død. (Haff, 1999 [1996], s. 344)

I sitatet ovanfor viser ho til to årsakar, som begge er relaterte til faren. Den fyrste årsaken er at ho vert mobba fordi faren er landssvikar. Den andre årsaken er at ho lever eit liv som fjernar henne frå andre ungdommar, fordi ho må heim til faren etter skuletid. Med formuleringar som «den vesle nazitrolta», «hemmelig naturlov» og «lyskrets» uttrykkjer ho seg på ein kjøleg, distansert, ja til og med nesten humoristisk måte, om eit tema som garantert er vanskeleg. Dette er melodramatiske uttrykk som ho brukar for å skapa avstand, slik at ho kan leva med det. Ordet sydebukk impliserer ein kritikk mot alle, inkludert hennar eigen familie, for at dei let dette skje.⁴³ Når ho skriv korleis ho får «flokken til å spre seg», er det som ein arrogant gest der ho skil seg ut, mens dei andre er reduserte til ein flokk. For å overleva hevar ho seg over dei andre, og prøver å ta avstand frå dei. Ho tar opp kampen, men fordi kampen går føre seg i dagboka, fungerer ikkje motstanden hennar som sjølvhevdning. Ho vert synleg for seg sjølv, men ikkje for dei andre. I dei melodramatiske uttrykka kan det òg liggja ein skjult kritikk av faren.

Begge årsakane Idun nemner ovanfor, er relaterte til faren. Men likevel klarar ho ikkje å vera kritisk mot han i daglegspråket. Når ho lurar på kvifor ho ikkje har vener, og kvifor medelevane berre tar kontakt når dei treng hjelp med matematikken, er svaret: «Det er min egen feil, jeg vet det godt. Jeg er en luftånd og et levende forsvinningsnummer, som ikke er lett å holde fast. Nesten uten at jeg vet det, fjerner jeg meg, og sletter mine spor.» (Haff, 1999 [1996], s. 344) Idun ser at ho skjuler seg, men ho viser manglande sjølvvinningsikt, når ho ikkje innser at faren er årsak til problema hennar. I staden for å sjå hans skam, stoppar ho opp ved refleksjonen til å skjula seg, som er hennar eigen. Når ho skal karakterisera seg sjølv, brukar ho metaforane «luftånd og levende forsvinningsnummer». Her er det nærliggjande å trekkja inn ein metafor Emerson brukar for å forklara konformitet, som er det motsette av sjølvhevdning.

⁴³ Sydebukk er eit omgrep henta frå jødisk tradisjon, og fenomenet var opprinneleg knytt til kulten i tempelet. Under høgtida Yom Kippur, valde dei kvart år ut ein bukk fekk syndene til heile folket overført på seg, og som så vart sendt ut i ørkenen for å dø. På grunn av sydebukken, var folket igjen forsona med Gud. Eg meiner at Idun sin kritikk også rammar familien her, fordi kritikken rammar alle som tar avstand frå Vemund Hov, og ho er den einaste som ikkje gjer det.

Den som er konform, bekreftar ikkje sin eigen eksistens, og er derfor, med Emerson sine ord, ikkje til stades, ein er eit spøkelse.⁴⁴ Når Idun opplever at ho er usynleg, er det eit uttrykk for at ho manglar ein sjølvstendig eksistens innanfor fellesskapen. Idun har levd i denne isolerte posisjonen over lengre tid, og ho klarar å overleva, fordi ho tilpassar seg.

Ved å bruka Cavell har eg funne at Idun overlever ved å heva seg over dei andre i ein lett forakt, vel å merke berre i dagboka. Ho ser ned på dei, og lyfter dermed seg sjølv opp.

Metaforen «luftånd» er illustrerande, i så måte. Teksten ho skriv er melodramatisk. Ein grunn er at ho må transcendera daglegspråket for å skapa seg eit sjølvbilete ho kan leva med. Ein annan årsak kan vera at ho umedvite klandrar faren. Ho innser ikkje at det er skamma som skapar problem for henne. Frustrasjonen som ho opplever, og som ho ikkje klarar å uttrykkja i ord, gjev seg melodramatiske uttrykk. Korleis vert forholdet til faren framstilt i «Minneboken»?

5.2.2 Forholdet til faren, «Minneboken»

Fyrst vil eg sjå på forholdet ho har til dagbøkene hans, og den såkalla apologien. Eg vil visa at Idun prøver å overta orda hans, gjera dei til sine, og slik koma ut av isolasjonen. Intensiteten ho legg i det, tyder på ein aktiv skeptisisme Øystein Hide hevdar at t å skriva dagbok er eit verktøy til å transcendera det vanlege livet. Han skriv om dette i artikkelen «Glimt frå opphavet til den nynorske dagboktradisjonen», i Venelaget til Olav H. Hauge sitt medlemsblad for oktober 2015. Han nemner dei amerikanske transcendentalistane, gruppa Emerson høyrde til, og viser korleis dei aktivt brukte dagbøker: «Metoden mange av dei tok i bruk for å meistre denne stadige overgangen til å vere bevisst seg og sitt sjølv, var å føre ned daglege tankar i dagboksform.» (Hide, 2015, s. 24) Når Idun ho les i dagbøkene til faren, eller brukar orda hans, held ho han levande og opprettar dermed eit fellesskap med han. Dette «tenkte fellesskapet» eksisterer så lenge orda hans er levande i henne.

Fram til han døydde, hadde Idun og faren jamlege samtalar. På eit tidspunkt i livet er han den einaste ho opnar seg for, og snakkar med. Når han døyr har ho ingen, og derfor prøver ho å halda dialogen levande ved å lesa i dagbøkene hans. Idun sitt forhold til Aron Baumann er av nyare dato, og eg vil eg kommentera det under.

⁴⁴ Emerson skriv i «Self-Reliance»: «But man postpones, or remembers; he does not live in the present, but with a reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives with nature in the present, above time.» (Emerson, (1841) 2012, s. 98)

Sjølve strukturen i «Minneboken» viser ei identifisering. Ho brukar dei fyrste syttifire sidene av si eiga dagbok, til å føra inn ei avskrift av faren sine tre dagbøker, her kalla almanakkar. Det er signifikant at dagboka har same struktur som *Skammen*, der fyrste del handlar om han, og siste del om Idun sjølv. Ho kommenterer dagbøkene hans slik:

Jeg vet ikkje hvorfor disse almanakkene betyr så mye for meg, det er nesten blitt liv eller død for meg å bevare dem. Jeg leser dem om og om igjen og flytter stadig rundt på dem fra det ene gjemmestedet til det andre, så ingen skal finne dem og ta dem fra meg. (Haff, 1999 [1996], s. 321)

Her er det fleire ting som er interessant å fylgja opp. For det fyrste skriv Idun at ho ikkje veit kvifor almanakkane er så viktige. Ho vedgår at ho manglar sjølvinnsikt når det gjeld dagbøkene, og forholdet til faren. For det andre er ikkje dagbøkene trygge, om ikkje dei er skjulte. Det impliserer at ho må halda dialogen sin med faren skjult for andre. Dette ser eg i lys av den massive fordøminga som landsviksdømte vart utsette for, og den skamma som vil fylgja med, om Idun nemner faren sitt namn eller dagbøkene hans, eller viser at ho saknar han. Forholdet til faren må ho halda for seg sjølv.

Dagbøkene er det einaste ho har igjen etter han, forutan eit gammalt skrivehefte, som inneheld siste del av apologien. Apologien er eit forsvarsskrift han skreiv i fengselet, og som han avslutta på sjukeleiet, med Idun si hjelp. Idun refererer fleire gonger til skriveheftet, og den 5. august 1954 sit ho på kyrkjegarden og les i det og skriv i dagboka si:

Jeg forstår ikke stort av hva som står der, selv når jeg klarer å tyde skriften. Men det setter likevel noe i gang i meg og gir meg noe å tenke på. Når teksten blir for vanskelig leser jeg den om igjen og langsomt og trøster meg med noe far sa på en av våre spaserturer, mens han ennå var helt klar: «-Det er det vi ikke forstår som gjør oss klokere, sa han, -for det frister vårt vitebegjær og tvinger oss til å fordype oss. Vi lever i en gråsoner av uvitenhet, der vi stadig lærer noe nytt ved å hente jeg-fremmede ting inn i jeg-et. Det vi forstår har vi alt gjort oss ferdige med, og det er ikke lenger en kilde til åndelig vekst » (Haff, 1999 [1996], s. 349)

Den unge Idun vedgår at ho ikkje forstår alt som står i apologien, men ho prøver så godt ho kan å strekkja seg. Som sitatet over viser, bevegar Vemund seg her på eit abstrakt nivå. Han likar å filosofera, og trekkjer Idun med seg i denne aktiviteten. Han lærer henne opp, og det skapar eit fellesskap mellom dei. Ho lærer kriteria for filosofisk samtale. Dette er eit fellesskap dei har når Idun veks opp, og som sitatet ovanfor viser, er dei engasjerte i denne aktiviteten også under sjukeleiet. Ein annan ting han lærer henne, er å heva seg over andre, om ein kjenner seg åleine. Ho lærer at å transcendera den røyndommen ein lever i, fungerer som ein måte å overleva på. I dagboka til Idun er det ein analepse til våren 1951, til ein

samtale med faren, rett før han døydde: «Etter å ha gjort dette klart, tilstår han for seg selv at han hele sitt voksne liv har stått utenfor samfunnet, eller «svevd over vannene», som han kaller det. Han hadde vært nihilisten som ga sine egne lover og kunne si som guden Jahve i det gamle testamente: «Jeg er den jeg er.» (Haff, 1999 [1996], s. 350) Her vil eg hevda at faren ikkje berre hevar seg, men lausriv seg frå verda. Å samanlikna seg med Jahve, er å heva seg over alt som er menneskeleg. Idun er berre tretten år her, men ho lærer at også den som er åleine, kan ha store tankar om seg sjølv.

Det finst fleire døme på at ho overtar orda hans og brukar dei aktivt. I dagboka den 9.mai 1954 reflekterer Idun over kva fagval ho har gjort på skulen: «Men lektor Holm har slett ikke rett i at jeg burde gå på reallinjen. Det en har mest anlegg for, er ikke alltid det som gjør en klokere, en overskuer det altfor lett og gjør seg ferdig med det.» (Haff, 1999 [1996], s. 339) Eg finn døme på ei slik imitering fleire stader i *Skammen*. I Vemund Hov si dagbok frå 1917 kjem det fram at Vemund ikkje har fått svar på breva han har sendt mora, og han lurar på om han skal tora å besøkja henne i skjul. (Haff, 1999 [1996], s. 111) Han skriv i dagboka den 1.mars 1917:

Nei, det blir ingen annen råd, jeg må ta en tur hjem til Hov med det aller første. Bare jeg ikkje hadde vært så bundet på hender og føtter og så ferdig med hele min fortid. En gang for alle har jeg tatt et skritt som har fjernet meg fra slekt og opphav og slynget meg ut et sted hvor jeg ennå ikke har fått fotfeste. Hvordan skal jeg kunne ta skrittet tilbake uten å miste meg selv og styrte ut i det store intet? Skal, skal ikke –skal ikke, skal! (Haff, 1999 [1996], s. 110)

Han besøkjer mora tidleg ein søndag morgon, og finn henne i fjøset. Det er i denne situasjonen han lovar å studera til prest, eit løfte han angrar, men held. Det er tydeleg at Vemund kjenner skuld overfor mora. I «Minneboken» har Idun brukt faren sine ord som tittel på det siste kapittelet, men det siste ordet manglar: «Skal – skal ikke/skal ikke – ». (Haff, 1999 [1996], s. 393) Der faren tok mot til seg og besøkte mora, er det uklart kva Idun kjem til å gjera.

Men Idun skriv ikkje berre om faren sine dagbøker og apologien i «Minneboken». I april 1954 skriv ho om eit møte med Arne Langenes, ein anarkist ho treff gjennom Aron. Langenes har bedt om å få treffe Idun, og dei har ein lengre samtale om Vemund Hov. Det skjer to viktige ting under dette møtet. For det fyrste fortel Langenes at han er i live, takka vera Vemund. Då Vemund går til Otto Todleben og ber om nåde for broren Steingim og eit par andre motstandsmenn, slepp Langenes unna dødsstraff, fordi han er under 18 år. For det andre var Langenes til stades under rettssaka mot faren, og såg Idun koma inn i salen og verta

skyssa ut att, utan at ho fekk føra fram ærendet sitt. Han forsikrar henne om at dette ikkje hadde konsekvensar for dommen. Idun skriv i dagboka:

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 landsvikereren av seg, og jeg kunne gå ham i møte utan å synke til livet i skyld og skam. (Haff, 1999 [1996], s. 334)

Eg les fleire ting ut frå dette sitatet. For det fyrste forstår Idun at ho ikkje er ansvarleg for faren sin dom. I tillegg opplever ho at faren får oppreisning, fordi det er fleire enn ho som har eit positivt syn på han. Førestellinga om Vemund som eit godt menneske vert reell, når den vert delt av fleire. Kriteria bestemmer kva noko tel som, og når det er semje om det, kan det vera ei opning for at Vemund Hov ikkje må telja som landssvikar.

An-Margritt Fjellseth skriv i si *hovedoppgave Skam, kreativitet og erkjennelse. En analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen (1996)* frå 2000, om akkurat denne episoden. Ho hevdar at Idun her viser at ho både skammar seg overfor, og over faren:

Da hun sier at hun først nå kan møte faren «utan å synke til livet i skyld og skam», er dette fordi Idun ikke lenger trenger å føle skyld og skam over at hun ikke klarte å redde ham fra dommen. Han har fått oppreisning, og ses ikke lenger bare på som en landssviker av omverdenen. Men kanskje sier sitatet også noe om at Idun likevel har skamma seg over Vemund, selv om hun hardnakket har hevdet det motsatte. Kanskje hun ikke har villet innrømme denne skammen før hun kan bli kvitt den?» (Fjellseth, 2000, s. 75)

Det siste punktet til Fjellseth er interessant. Ho hevdar at Idun innser at ho har skamma seg over faren, og at ho no gjev slepp på skamma. Eg tolkar dette litt annleis. Slik eg les episoden med Langenes, møter Idun eit menneske som er positivt innstilt overfor faren, og som skuldar Vemund livet. Det som er viktig, er at Langenes representerer eit fellesskap, som tillèt Idun å vera open om sin relasjon til faren. Og dette er viktig: For at Idun skal kunna visa kven ho er, må ho få lov til å vera open om forholdet til faren. På mange måtar er det relasjonen til faren som definerer henne. Det nye fellesskapet som vert konstituert består så langt av Idun, Vemund og Langenes. Eg er einig med Fjellseth i at Idun innrømmer at ho skammar seg over faren. Det finst fleire teikn på dette andre stader i *Skammen*. (Haff, 1999 [1996], ss. 282-283) Men eg er ikkje einig i at ho klarar å gje slepp på skamma etter møtet med Langenes. Fordøminga for landssviket er så sterk og så omfattande, og dominerer i det offentlege rommet. Det skal meir til før ho er frigjort frå den. Fjellseth skriv at Vemund «ses ikke lenger bare på som en landssviker av omverdenen», og det er her er ikkje er einig. Fordøminga er framleis total og altomfattande, men noe er det to unntak, Idun og Arne Langenes.

Men om Idun enno ikkje kan vera open og visa sin relasjon til faren i det offentlege rommet, opplever ho kjærleiken, og får eit «beste tilfelle» i Aron Baumann. Korleis skjer dette og kva konsekvensar får det?

5.2.3 Idun og Aron, ei kjærleikshistorie

Romanpersonen Aron Baumann er ein jødisk gut som veks opp i huset til Andreas Sand. Andreas har redda Aron og mora Rut frå tyskarane i 1942. I 1954 er Aron 19 år, Idun er 17, og dei siste to åra har dei begge budd i huset til Andreas Sand, og vore del av same storfamilie.

Idun startar «Minneboken» med å fortelja om faren sine dagbøker, og om forholdet til faren, før ho går over til å skriva om Aron:

På side syttifem vil jeg så begynne på mine egne opptegnelser, og der har jeg virkelig en stor nyhet å fortelle. Jeg klør i fingrene og kan nesten ikke vente. Men rolig, rolig nå, Idun, la alt komme i tur og orden. Først en avskrift av de tre almanakkene frå 1917, 1934 og 1944, så har jeg sikret meg at de ikke forsvinner. (Haff, 1999 [1996], s. 321)

Idun er 17 år, like gammal som faren var, då han skreiv si dagbok i 1917. Idun reiser ikkje vekk, men ut frå sitatet er det klart at det har skjedd noko som har endra livet hennar på drastisk vis. Det er kjærleiken som har transformert verda hennar. Eg har vist at Idun er prega av ei djup skamkjensle. På skulen er ho usynleg, og med unntak av lektor Holm, er det ingen som snakkar med henne der.

Eg har forklart, med Cavell, at den som ikkje har ei stemme, heller ikkje kan engasjera seg å delta i meningsfull samhandling med andre. Skamkjensla øydelegg for anerkjenninga. Skamma fører til at ein vil skjula seg, både for andre og ikkje minst for seg sjølv. Kva slags forhold utviklar seg mellom Idun og Aron?

Eg vil visa at relasjonen til Aron representerer noko nytt, og at Idun, kanskje for fyrste gong i livet, opplever å ha eit ope og naturleg forhold til eit anna menneske. Ho opplever å verta anerkjent. Idun skammar seg ikkje overfor Aron, slik ho gjer overfor andre ungdommar. Dei to har kjent kvarandre frå barndomen av, og høyrer til same storfamilie. Som jødisk flyktning har han ein eigen identitet. Når dei jobbar saman på morfaren sitt religiøse senter, fell det naturleg at dei har meir kontakt, og ting utviklar seg. Eg finn fleire argument i «Minneboken»,

for at det utviklar seg ein naturleg relasjon mellom dei, og at det skjer ei gjensidig anerkjenning.

Det fyrste eg vil trekkja fram, er Idun sitt forhold til Aron sin kropp. For ein skeptikar er den andre sin kropp ei påminning om avstand. I eit dualistisk perspektiv vert kroppen sett som radikalt annleis, og som eit fengsel for den andre sine tankar og kjensler, som er det skeptikaren ynskjer direkte tilgang til. Ho skriv den 19.februar 1954:

Jeg elsker ham, jeg elsker ham, jeg elsker ham! Ja, sånn er det. Jeg elsker alt som er han, fra øverst til nederst, fra ytterst til innerst. Hans strålende mørke øyne, og den svarte luggen som hele tiden faller ned i pannen på ham. Nesen hans, selv om den er i største laget og krummer seg som på en velvoksen ørn. Munnen hans som er så fast, og likevel så myk. De brede skuldrene hans, brystkassen som er så god å hvile hodet mot, de smale, fine hoftene, bena som noen vil si er for korte i forhold til overkroppen, føttene som en gang i blant lukter litt av fotsvette, armene som tar rundt meg på en så sterk og varsom måte. (Haff, 1999 [1996], s. 325)

Formuleringa «alt som er han», refererer til heile personen, og ikkje berre til ein del. Cavell refererer i *CR* til Wittgenstein si kjende formulering, «The human body is the best picture of the human soul». (Cavell, 1999 [1979], s. 510) Wittgenstein utfordrar her ei dualistisk førestelling av verda. Når Idun listar opp dei ulike kroppsdelane, er det mest som ei performativ handling, der ho anerkjenner han bit for bit. Formuleringar som «munnen hans som er så fast, og likevel så myk» og «brystkassen som er så god å hvile hodet mot», byggjer opp under eit heilskapleg syn på mennesket. Dette er formuleringar som både refererer til den fysiske kroppen, men òg til kroppen som eit uttrykk for tankar og kjensler.

Denne vektlegginga av kroppen viser at Idun sitt forhold til Aron ikkje er ein fantasi om uformidla kontakt. At så er tilfelle, kjem ekplisitt til uttrykk litt seinare i dagboka. Idun skriv: «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 liksom svever over vannene, forat hun som heter Idun endelig skal bli til.» (Haff, 1999 [1996], s. 326) Her gjev Idun tydeleg uttrykk for at ho ser han som forskjellig frå seg seg sjølv.

Er det slik at relasjonen til Aron bidrar til at Idun opplever å ta form som eit eige individ, at ho vert skapt av han?

Formuleringa «svever over vannene» er ein allusjon til den fyrste skapingsforteljinga i 1.mosebok. I denne forteljinga er mann og kvinne likestilte: «Og Gud skapte mennesket i sitt bilde, i Guds bilde skapte han det, som mann og kvinne skapte han dem». (Nettbibelen, s.

1.Mos. 1:27)⁴⁵ Slik eg les sitatet, vert Idun skapt av Adam fordi han er ein annan, og dermed noko framandt og forskjellig frå henne. Han er forskjellig frå henne på fleire måtar: Han er eit åtskilt individ, han er ein mann og han er jødisk. Eg les relasjonen mellom dei som ein prosess der Idun vert synleg som eit eige individ, og opplever å verta anerkjent, men ho utviklar ikkje eit sjølvstendig moralsk medvit, i Cavell si tyding av ordet. Dette meiner eg å sjå i dialogen som er tatt med i dagboka. Samtalen mellom dei har dels karakter av undervisning.⁴⁶ Aron er sjølvstendig, og vil gå sine eigne vegar. Han vil ikkje fylgja det løpet Andreas Sand har lagt for han. Men Idun er ikkje i same posisjon som han:

- Tenk om jeg også kunne få gå på universitetet og ta eksamen i hebraisk, sier jeg og stirrer drømmende opp mot takluken, der en enslig stjerne blinket.

-Det kan du vel, hvis du setter noe inn på det.

Men jeg rister på hodet. –Bestefar har bestemt at jeg skal bli sykepleierske. Så har han noen til å pleie seg på sine gamle dager. Tror han. (Haff, 1999 [1996], s. 327)

Aron har introduserert tanken for henne, men ho er ikkje klar til å fylgja hans eksempel. Idun er styrt av normene som gjeld i storfamilien, der morfaren Andreas er familien sitt overhovud. Ho har vakse opp som del av storfamilien, og sjølv om ho har stått på utsida i lag med faren, bur ho no i morfaren sitt hus, og fylgjer hans reglar. Det vesle tillegget «Tror han», viser at Idun har fått noko å tenkja på, og er vorten påverka av Aron.

Aron ser henne, han anerkjenner henne, og dermed Idun vert synleg. Ho er synleg for Aron, men det viktigaste er kanskje at ho vert synleg for seg sjølv. Som sitatet ovanfor viser opplever Idun «å bli til». Ho er kome eit skritt vidare i sjølvutviklinga. Mi forståing av det som skjer med dei fiktive personane her, er at Aron hjelper Idun til å verta kvitt noko av skamma. Det er han som er del av den anarkistiske fløyen av arbeiderrøsla, og som får i stand møtet med Arne Langenes. I samtalen med Langenes innser Idun at ho er utan skuld i faren sin dom, og så lenge ho er saman med Langenes, slepp ho å skamma seg over faren. Aron hjelper òg Idun til å kvitta seg med skamma over kroppen. Idun skriv i dagboka om ein episode som fann stad sommaren 1953, nokre månader før dei vart kjærastar. Dei badar nakne saman, og Idun skildrar korleis ho opplever symjeturen: «Jeg ristet av meg de siste vandråpene og steg opp av en hemmelighetsfull trapp, der han satt og ventet på meg på det

⁴⁵ Forteljninga om kvinna som skapt av mannen sitt ribben står i den andre skapingsforteljninga, den såkalla hageforteljninga, i 1.Mosebok Kap.2

⁴⁶ Eg er inspirert av Cavell sin teori her, men brukar den berre som eit utgangspunkt. Cavell skriv i *Pursuits of Happiness* (1981) og *Contesting Tears* (1996) om kvinna si identitetsutvikling innanfor eit parforhold, basert på studier av Hollywood-filmar frå 1930-og 1940-talet. Cavell ser dialogen mellom mann og kvinne som konstituerande for kvinna si sjølvhevding, og der han ser dialogen som konstruktiv, finn Cavell at mannen underviser kvinna. (Cavell, s. 5).

øverste trinnet.» (Haff, 1999 [1996], s. 325) Dette er heilt opplagt oppleving av transcens, uttrykt i nærmast religiøse ordelag. Saman med Aron engasjerer Idun seg i nye aktivitetar, og utviklar nye språkespel etter kvart som ho erfarer forelsking, kjærleik og seksualitet.

Nakenbadinga er eit prov på at Idun har eit fritt forhold til kroppen, at ho ikkje skammar seg. Førestellinga om den løyndomsfulle trappa er visualisering av korleis ho opplever møtet med Aron, naken i sjøen ved Sandane Fullevangeliske senter.

Hausten 1954 emigrerer Aron og mora Rut til Israel, og Idun vert åleine att. Idun og Aron har gitt kvarandre løfte om evig truskap. Det viser seg at Idun er gravid, og då dette vert oppdaga av familien, kallar dei inn til familiemøte. Møtet vert lagnadstungt for Idun. Eg ser dette familiemøtet som ein parallell til episoden i uthuset på nedre Hov i 1917, då den sytten år gamle Vemund får juling av faren, med Balder til vitne. Både Vemund og Idun vert blottstilt, og fordømt, ikkje av storfamilien, men av sin eigen nære familie.

5.2.4 Eit lagnadstungt familiemøte

Dagboka avsluttar kapittel seks, og resten av 1954 er presentert av tredjepersonsforteljaren, i kapittel sju. Det er planen at Idun skal fylgja etter Aron til Israel, men det er ikkje avklart korleis det skal gå føre seg: Idun kan ikkje reisa på eiga hand før ho er 18 år, og er avhengig av familien sitt samtykke fram til ho er 21 år. (Haff, 1999 [1996], s. 359) Det er mora Maria og dei to systrene til Andreas Sand som fyrst konfronterer Idun med graviditeten, og når huslegen har bekrefta at ho er gravid, kallar Andreas Sand inn til familiemøte, der tema er Idun sin graviditet. Cavell skriv i «The Avoidance of Love: A reading of King Lear» (1969) om korleis skam fungerer i familierelasjonar:

Moreover, shame is felt not only toward one's own actions and one's own being, but toward the actions and the being of those with whom one is identified -fathers, daughters, wives . . . , the beings whose self-evaluations reveal oneself. Families, any objects of one's love and commitment, ought to be the places where shame is overcome (hence happy families are all alike); but they are also the place of its deepest manufacture, and one is then hostage to that power, or fugitive. (Cavell, 2002 [1969], s. 286)

Cavell peikar her på at skamma smittar. Om ein person er utsett for skam, kan samfunnet si fordømming ramma alle som vert identifiserte med vedkommande. Skamma reflekterer over på dei. Kva vel dei å gjera? Cavell peikar på to alternativ. Det eine er å hjelpa personen til å overkomma skamma, det andre er å prøva å skjula personen for dei andres sitt blick. Kva vel familien Sand å gjera?

Dei kallar saman til familieråd, beståande seks personar: Andreas Sand, dei to systrene hans, mora Maria, mora si kusine Signe og Idun si syster Trinebeth. Det er desse seks som skal bestemma Idun sin lagnad. Idun sjølv får ikkje vera med, men står ute på gangen og ventar på å verta kalla inn. Det er ikkje planen at ho skal delta i rådslaginga, så situasjonen er rigga slik at ho ikkje har ei stemme. Forslaget dei kjem med, er eit forsøk på å skjula dei faktiske forholda, nemleg at Idun er gravid utanfor ekteskap. Det er ikkje snakk om å hjelpa henne til å overkomma skamma. Det er heller ikkje ho som opplever skamkjensla. Det er familien som opplever skamma som ein trussel, og her er det den klassiske skamma det er snakk om. Det er den skamma er styrt av reglar, og som held individet på plass innanfor fellesskapet sine normer. I dette tilfellet reglar som styrer kvinner sin seksualitet.

Idun deler ikkje desse normene, for henne er det avgjerande at dei har lova kvarandre evig truskap, ikkje kor vidt dei formelle rituala er gjennomførte. Idun deler ikkje kriterier med familien, og for henne er seksualitet lov, fordi dei elsker kvarandre. Når familien foreslår at ho skal gifta seg med Sakariassen, eit medlem i morfaren si forsamling, avviser Idun forslaget. Ho bryt tagnaden, tar ordet og hevdar seg sjølv. Ho har mot til å ta sjølvstendig stilling, og i denne situasjonen er Idun sjølvhevdande. Kanskje får ho styrke til det, fordi ho kjempar for sitt og Aron sitt fellesskap. Men familien godtar ikkje protestane, og det utviklar seg ein konfliktsituasjon. Slik går samtalen vidare, når morfaren vender seg til Idun:

-Vil du ikke ha en god kristen mann som tar på seg å redde deg ut av skammen?

-Jeg skammer meg slett ikke, tro endelig ikke det. Jeg ville ha vært lykkelig, om jeg bare hadde hatt en annen familie! Aron og jeg elsker hverandre, og vi har knelt ved alteret ute på Sandane og lovet å være hverandre tro til døden skiller oss.

-Nei, vet du hva, sier moren skarpt. - Tror du at vi vil finne oss i at du blir gående her i byen og skjemme oss alle ut? Hun bøyer seg inn over bordet og sier noe til sine medsøstre, og i neste nå er alle de fem kvinnene innblandet og snakker høyt i munnen på hverandre.

-Stille nå, roper Andreas Sand og slår håndflaten i bordet.

-Saken er avgjort, og det er ikke noe mer å diskutere. I morgon kveld kommer unge Sakariassen med ringene, og vi holder forlovelsesfest. Lysningen skjer i kirken annen søndag i advent, og bryllupet står i all stillhet mellom jul og nyttår.

-Jeg vil ikke ha ham, har jeg sagt, roper Idun med fortvilelse i stemmen. –Hvis dere tvinger meg, svarer jeg nei foran alteret, rett opp i ansiktet på presten! (Haff, 1999 [1996], ss. 382-383)

Det er seg sjølve og familien sin posisjon dei er opptatt av, ikkje Idun. Idun forsvarar seg så godt ho kan, sjølv om ho er fortvila. Ho avviser dei, brukar alle våpen ho har, og lar seg ikkje tvinga til giftarmål med Sakariassen. Ho uttrykkjer seg i daglegspråket og tar avstand frå dei: «Jeg ville ha vært lykkelig om jeg bare hadde hatt en annen familie.». Morfaren responderer

med fylgjande replikk: «Ti stille, barn, det blir som jeg har sagt». Maria lyttar til ordren hans, og dermed vert ho taus og utan stemme. Fram til no har ho klart å bruka daglegspråket til å argumentera, sjølv om ho har vore fortvila. No tyr ho til melodramatiske uttrykk, og byrjar med mora, og ber henne to gonger om hjelp:

-Mor, vær så snill, jeg ber deg, sier Idun med tynn stemme.

-Du har jo også selv en gang ---

-Hyss, det snakker vi ikke om, sier moren og setter opp et forurettet ansikt.

-Hjelp meg, roper Idun og søker med øynene rundt bordet, men skikkelsene flyter ut og blir underlig utydelige. For å skille dem fra hverandre nevner hun hver enkelt ved navn og appellerer til dem alle på den samme inntrengende og hjerteskjærende måten.

-Mor, jeg ber deg en gang til, vær så snill. Urd, nei jeg mener Kathrine Elisabeth, du som er min tvillingsøster. Tante Dora, du som nettopp – Tante Rina, du som alltid --- Signe, du som ---

Da ingen av de fem rekker henne en hjelpende hånd, snur hun seg mot bestefaren og brister i høy gråt.- Jeg gjør det ikke bestefar, aldri om jeg setter den forlovelsesringen på fingeren. Jeg forsvinner, hvis du prøver å tvinge meg. Jeg vil heller dø enn å gifte meg med den ekle fyren! (Haff, 1999 [1996], s. 383)

Det er ingen som viser medkjensle med Idun. Dei er ikkje er engasjerte i å hjelpa henne, og dei avviser alle bønene hennar. Dei anerkjenner henne ikkje. Fyrst når ho får eit hysterisk anfall og truar med å ta livet av seg, går morfaren vekk frå giftarmålet og over til plan B, som er å senda henne vekk. Når ho audmjukar seg framfor heile familien ved å be dei om hjelp, oppnår ho noko, ho slepp å gifta seg med Sakariassen. Men prisen for melodramaet er at ho ikkje lenger har ei stemme: Ho er eit «spøkelse» som er spelt ut over sidelinja. Ho er ikkje lenger ein aktiv aktør i familiemøtet. Til slutt gjev Idun etter og skriv under på dei nødvendige papira. Tredjepersonsforteljaren refererer hendinga slik:

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 selvoppgivelse. Bestefaren hadde forsikret henne at det bare var formaliteter og pekt på linjen der hun skulle sette navnet sitt, og hun tok i mot fyllepennen og skrev hva som skulle skrives. [...]

Bestefar har lurt meg, jeg tilgir ham aldri. Jeg tilgir heller ikke meg selv etter det som har skjedd. Hvor skal jeg gjøre av meg? (Haff, 1999 [1996], s. 387)

Dokumentet gjev familien rett til å adoptere vekk barnet ho ventar. Korleis har det skjedd? Så lenge ho uttrykkjer seg i daglegspråket, klarar ho å protestera og å stå opp for seg sjølv. Når bestefaren byr henne å tia i ein direkte tiltale, responderer ho med å innordna seg. Han er patriarken i familien, og hans ord er lov. Denne episoden viser at Idun kan vera ueinig med morfaren, men det er han som bestemmer over taleretten. Tredjepersonsforteljaren formidlar at handlemåten til Idun er motivert av «sløvhets og selvoppgivelse», som viser at ho manglar

ein sjølvstendig eksistens, ho er som eit spøkelse i verda. I denne situasjonen vert ho lurt, men ser likevel utfallet som ein konsekvens av sin eigen væremåte, det tredjepersonsforteljaren kallar «sløvhet og selvpøggivelse.» Og det er her eg ser ein parallell til Vemund i 1917. Idun skammar seg over hjelpeløysa si, over at ho ikkje klarar å stå opp for seg sjølv, slik han gjorde.

Eg vil trekkja fram eit siste poeng. Når Idun vert taus, kan ho ikkje lenger påverka situasjonen, men er avhengig av responsen på bønene sine. Når ho får eit nei, får ho bekrefte at ho ikkje er verdig å verta elska.⁴⁷ Avslaget deira er ein dom over henne. For familien er folkesnakket viktigare å ta hensyn til, enn Idun sine kjensler og hennar framtid. Slik eg les dette, vert ho nærmast støytt ut av familien, ho er ikkje ein gong i utkanten av fellesskapet lenger. Det er interessant at ho ikkje bryt med morfaren. Når han i 1960 ber henne koma og stella han på dødsleiet, svarar ho ja. Dette vil eg koma tilbake til.

Kva er forholdet mellom Idun og tvillingsystera Trinebeth Sand på notidsplanet, førti år etter familiemøtet?

5.3 Notidsplanet: Forholdet til Trinebeth Sand

Eg har valt å sjå på to episodar som begge handlar om Idun si tvangsinnlegging og umyndiggjering. For å letta arbeidet med den vidare analysen, vil eg fyrst presentera nokre fiktive biografiske data.

Idun har to sysken, systera Trinebeth, og den yngre broren Nicce, begge med Sand til etternamn. Då Hov-borna vart døypte, fekk kvar av dei fyrst to fornamn av Maria, og så eitt fornamn av Vemund. Når Vemund døyr i 1951, slettar Maria «hans» fornamn, og byter etternamn på alle, frå Hov til Sand. Straks Idun er myndig, tar ho det opprinnelege namnet sitt tilbake: Josefine Charlotte Idun Hov. (Haff, 1999 [1996], ss. 16-17) Systera, som fram til ho var fjorten heitte Kathrine Elisabeth Urd Hov, kallar seg no Trinebeth Sand. Trinebeth og Idun er tvillingar, fødd i 1937. Dei er ikkje einegga tvillingar, men med Trinebeth sine ord har dei « [...] en viss fysisk likhet, dessverre [...] ». (Haff, 1999 [1996], s. 15)

⁴⁷ Her er ein parallell til Finn Skårderud sin definisjon av dårleg skam, som eg har vist til inneleingsvis. Skårderud karakteriserer den dårlege skamma slik: «Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket. Den dypeste form for skamopplevelse er å vise seg frem med seg selv og sin kjærlighet for så å bli avvist.» (Skårderud, 2002, s. 65) Eg meiner at i den situasjonen som vert skissert her, kjem daglegspråkfilosofien og det psykoanalytiske perspektiet fram til ei lignande innsikt, frå kvar sin ståstad.

Romanpersonen Trinebeth er psykolog, og har jamlege program på TV, med psykisk sjukdom som tema. Ho jobbar ikkje ved sjukehuset der Idun er innlagt, men har kontaktar der, sidan ho er overlegen si svigerinne.

Det finst tre episodar på notidsplanet, der Trinebeth er nemnd spesielt. I det fyrste kapittelet er det eit fiktivt brev frå Trinebeth, der ho varslar Idun om umyndiggjeringa. Idun sitt svarbrev er òg med i teksten. Neste gong Trinebeth får omtale, er i kapittel fem (De lange vandringene), som Idun skriv i september 1994. Idun er tilbake på sjukehuset, etter flukt som enda i Amsterdam. Trinebeth er her omtalt i ein intern analespe til mai 1994, rett før flukta. Den siste gongen Trinebeth er omtalt, er i det siste kapittelet, i januar 1995, no er Idun ikkje lenger tvangsinnlagt og umyndiggjort. Trinebeh kjem saman med broren Nicce og advokaten, for å ordna med Idun sin arv etter mora.

5.3.1 Tvillingmotivet

Eg startar med å sjå på tvillingmotivet. I mi lesing fungerer Trinebeth som ein kontrast til Idun. Det at dei er tvillingar, skapar ein sterkare effekt. Dette er ei lesing som eg finn støtte for i Liv Bliksrud sin artikkel «Metafysikk og tvisyn. Nedslag i Bergljot Hobækk Haffs forfatterskap» frå 1990. Bliksrud finn at Haff sine tekstar er karakterisert ved eit tvisyn, som ho forklarar nærmare ved å visa til malekunsten:

I malerkunst er det et velkjent virkemiddel å legge komplementærfarge i skyggebelagte partier for å få en farge til å framstå med med størst mulig klarhet og styrke. Slik også hos Hobæk Haff. Hun skildrer sine personer i sterke og klare farger, ofte med et arketypisk tilsnitt (skjøgen, presten, sønnen), men det dikteriske tvisyn sørger for at deres komplementærfarge, deres skygge, alltid kommer med. (Bliksrud, 1990, s. 103)

Idun er skildra med sterke og klare fargar, og er hovudpersonen i *Skammen*. Trinebeth er biperson, og er med og byggjer den konteksten som set rammene for Idun sitt liv. Tvisynet til Haff fører motsetningar saman, og viser, slik eg forstår det, at både Idun og Trinebeth er i posisjonar som høyrer heime i det norske samfunnet. Den posisjonen Idun har, er posisjonen til ein som er utsett for skamkjensle. Trinebeth sin posisjon derimot, er posisjonen til den som fordømmer og tildeler skam. I den interne analespen i kapittel fem, er det ein samtale mellom dei, som illustrer Trinebeth sin posisjon godt. Ho fortel Idun om «Skriftemålet», ein TV-serie

ho nyleg har gjennomført. Under filminga sit ho sjølv vendt mot kamera, mens pasientane sit på andre sida av eit bord, med ryggen mot kamera. Trinebeth innvier Idun i refleksjonane sine, og avslører seg: «Hun hadde overveid en plassering rundt bordet der deltagerne av og til var synlige i halvprofil, det kunne gi en spennende vekselvirkning mellom åpenhet og skjulthet uten at noen risikerte å bli gjenkjent.» (Haff, 1999 [1996], s. 242) Det er tydeleg at Trinebeth likar å vera den som bestemmer kven blikket skal falla på. I det neste TV-prosjektet, serien «Den ulykkelige tvilling», tar Trinebeth som sitt utgangspunkt å fella dommar over menneske, basert på psykisk helse. Ho vil ha eit panel med ulykkelege tvillingar, igjen skal dei få sitja med ryggen mot kamera: «Jeg vil vise at egenskapene hos et tvillingpar er svært ulikt fordelt, og at det alltid er en av de to som er taperen.» (Haff, 1999 [1996], s. 243) Å kategorisera friske som vinnarar og psykisk sjuke som taparar, vitnar om lite empati, og ei interesse i å rangera menneske. Når Trinebeth så inviterer Idun til å vera med i TV-programmet, feller ho ein dom over henne. Eg ser Trinebeth som ei gestalting av «dei andre sitt blikk», her i tydinga storsamfunnet, det norske. Ho har overtatt den rolla Andreas Sand og Maria hadde tidlegare, men fordi ho har ei rolle i media, har ho eit større handlingsrom. Viss Idun gjer opprør mot Trinebeth, er det derfor samtidig ein samfunnskritikk. Kva er det Trinebeth fordømmer, og korleis reagerer Idun?

5.3.2 Episoden på Aker Brygge

Trinebeth fordømmer mange ting, men eg finn at det er to ting som står i ei særstilling. Det eine er psykisk sjukdom, for som eg har vist ovanfor, karakteriserer ho psykisk sjuke som taparar. Det andre vil eg kalla «livet på gata». Ho skriv om dette motivet i det fiktive brevet ho sender til Idun i oktober 1993, rett etter tvangsinnlegginga. I brevet listar Trinebeth opp anklagepunkta sine. Ho startar med ein generell karakteristik, «alskens ulykker og gale streker», men vert meir konkret etter kvart:

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 midt nødtørft for åpent teppe. Hva du ellers har drevet det til av skamløsheter, tåler ikke engang å nevnes. (Haff, 1999 [1996], ss. 15-16)

I sitatet referer Trinebeth til handlingar som det er vanleg å forbinda med narkotika-og alkoholproblem, fattige og heimlause. Ho kallar denne type åtferd for «skamløsheter», og fordømmer den. Eg refererte tidlegare til «soul blindness», som er når ein ikkje klarar å sjå den andre som menneske, men berre som ein kropp (Cavell, 1999 [1979], s. 368). Trinebeth klarar ikkje å sjå Idun si åtferd som menneskeleg. Ho ser den som dyrisk, og grunnen er at ho ikkje gjenkjenner den andre si lidning. Ein annan måte å seie dette på, er at ho manglar empati. Som eg alt har nemnt, hevdar Cavell at manglande anerkjenning inneber likesæle og kulde, som er ei form for vondskap.

Episoden det er snakk om ovanfor, finn stad på Aker Brygge i september 1993, og vert formidla i ein kort, blanda analepse i innleiinga i det fyrste kapittelet.⁴⁸ Denne episoden står i ein kontekst, og er del av eit handlingsmønster i Idun sitt liv. Handlingsmønsteret er skildra i kapittel fem (De lange vandingene). Kort fortalt består kapittel fem av åtte analepsar, som handlar om reiser Idun har gjort, frå 1960-talet og fram til den siste reisa, som enda i Amsterdam, sommaren 1994. Me får òg vita at Idun utdanna seg til sjukepleiar, og busette seg i København på slutten av 1950-talet. Vandringane vert karakteriserte både som ei søking etter barnet ho adopterte vekk, og som ei flukt når livet vert for vanskeleg. Reisene ber i aukande grad preg av destruktiv åtferd. Eg ser både flyttinga til København, og dei mange reisene, som ein refleks av skamma. Idun klarar ikkje å bu i Norge, og flyttar til Danmark for å koma unna dei andre sitt blick. Når ho treng å koma unna sitt eige blick, legg ut ut på vandring.

Episoden på Aker Brygge representerer ei sjølvverkjenning. Ved å ta vandringane med seg heim, erkjenner Idun at dei er ein del av henne. Ho viser fram det livet ho har levd dei siste åra, men som har vore skjult, fordi ho har vore på reise. Ho skriv: «[...] og for første gang på lenge torde jeg vedkjenne meg mine vandreår med alt hva de førte med seg av nød og villfarelser.» (Haff, 1999 [1996], ss. 134-135)

Den primære eg-forteljaren skildrar episoden på Aker Brygge med ein lett tone:

Nå satt jeg aller ytterst ute på Aker Brygge og solte meg i lysglansen fra Akershus festning. Jeg hadde fått et gratis skudd av noen ungdommer som var altfor høyt oppe til å være nøyeregnende med valutaen. De kom forbi og spurte om gamla hadde lyst på en tripp, og jeg rakte armen ut og fikk et slangebitt så overdådig at jeg skrek høyt. [...] ... [...] All tyngsel faller av meg, himmelens porter åpner seg, og jeg blir løftet og båret inn i selve saligheten. Men som jeg satt der og svevde i min lykkerus, skjedde det noe pinlig som hentet meg tilbake til virkeligheten. Jeg kjente at jeg skulle tisse, og i den tilstanden jeg var, var det utenkelig at jeg kunne karre meg inn i forbrukerparadiset og lete meg frem til et toalett. Dessuten var jeg helt blakk – ikke så

⁴⁸ I handlingsreferatet tidlegare i oppgåva, nemnde eg seks dagar som er avgjerande for at skriveprosessen kjem i gang, episoden det er snakk om her, skjer på den sjetten dagen.

mye som et kronestykke hadde jeg på meg som kunne få en dodør til å springe opp. Mens jeg satt og overveide situasjonen, ble jeg mer og mer trengende, og forsto at det begynte å haste. Da jeg hadde sett meg tilbake over skulderen og forvisset meg om at intet liv var å spore, gjorde jeg kort prosess. Jeg stablet meg på bena, løftet på skjørtene og dro trusene ned og satte meg på huk så langt ute på bryggekannten at den gule strålen ble oppslukt av bølgen grå. (Haff, 1999 [1996], s. 8)

Like etterpå høyrer ho ei gruppe menneske koma, tapar balansen og fell i vatnet. Politi og ambulanse reddar henne, og ho havnar på sjulehus. Aker Brygge er ein av dei mest offentlege og synlege stadane i Oslo, og Idun lagar skikkeleg oppstandelse. Og det er det narkotiske stoffet som skapar problem for henne. Det hjelper henne å transcendera kvardagen i den grad, at «himmelens porter åpner seg» og ho opplever «saligheten». Men det er ein pris å betala for det, og i dette tilfelle opptrer ho skamlaust når ho urinerer så offentlig. Ho tapar dømmekrafta, og vernar ikkje om sine eigne grenser. Eg vil påstå at i nøktern tilstand ville den gode skamma ha hindra henne i å setja seg ned her, uansett kor presserande det kjennest ut.

Når ho legg vandringa til Aker Brygge, viser ho fram sider ved seg sjølv, som ho skammar seg over. Ein av dei tinga som ser ut til å vera vanskeleg å erkjenne, er narkotikamisbruken. Av alle dei vanskelege minna Idun tar opp under skriveprosessen, er det narkotikamisbruket ho sparar heilt til slutt. Det kan bety at det er dette ho skammar seg mest over. Ein kan òg sjå vegringa mot å ta opp narkotikabruken, i eit anna lys. Det kan hende at ho ikkje vil erkjenne problema som fylgjer med, fordi stoffet er så verksamt og hjelper henne så mykje, at ho ikkje vil gje det opp.

Men episoden verkar frigjerande på Idun. Ho klarar å å konfrontera skamma, og viser fram ein versjon av seg sjølv som ho ikkje er nøgd med. Det går ikkje an å falla så mykje lenger ned enn dette.⁴⁹ Eg ser dette som ei kraftig melodramatisk sjølvhevdning, der Idun viser fram si svartaste side, som ho ikkje klarar å uttrykkja i ord. Episoden på Aker Brygge er ein føresetnad for at ho kan byrja å skriva om seg sjølv. I dei fire fyrste kapitla har ho hatt fokus på andre. Og ved å skriva søkjer ho å uttrykkja den ståstaden ho no har vist, i daglegspråket. Klarar ho det, kan ho verta synleg for andre.

Men det er òg ei krigserklæring overfor tvillingsystema. Idun gjer det Hamlet ikkje gjer, ho «ikler» seg konsekvensane av skamma som pregar henne, og viser den fram. Ho går inn i sin

⁴⁹ Liv Bliksrud skriv i artikkelen «Metafysikk og tvisyn. Nedslag i Bergljot Hobækk Haffs forfatterskap» frå 1990 om korleis den som er merka av liding, har ei spesiell innsikt. Ho skriv om Haff sitt verk *Skjøgens bok* (1965): «Skjøgens fortrolighet med alt som er lavt og jordisk er det som kvalifiserer henne til å oppleve innsikten i tilværelsens skjulte sammenhenger.»

konkrete kontekst. Trinebeth svarar med å få Idun tvangsinnlagt og umyndiggjort. Som under familiemøtet i 1954, er responsen motivert av eit behov for å skjula Idun sin tilstand, det er ikkje snakk om å hjelpa henne til å overkomma skamma. Trinebeth sin respons er tilsvarande kraftig, ho tar fridommen frå Idun. Korleis opplever Idun responsen?

Idun mottar brevet frå tvillingsystera, les det, og reagerer sterkt:

Nettopp som jeg skal til å begynne på første kapittel, kommer det et brev fra min tvillingsøster, et skriftstykke så kaldt og hjerteløst at det i flere dager lammer meg helt. At det tross den nedlatende tonen heller ikke fremviser noen større selvinnsikt, kunne jeg først more meg over på etterskudd, når papiret ikke lenger skalv da jeg tok det opp i hånden. (Haff, 1999 [1996], s. 15)

Idun viser med reaksjonen sin at ho er sårbar overfor systera, men at denne reaksjonen svekkar seg når ho klarar å ta i bruk sin humoristiske sans. Når ho skriv under på alle nødvendige dokument dagen etter, og vert sett under verje, klarar ho å ha ein avstand til seg sjølv, ho klarar å transcendera den situasjonen ho er i. Og igjen er det eit hint om at humor spelar ei rolle:

«Da jeg hadde sittet litt og grunnet over min nye status, trakk jeg på skuldrene og sa til meg selv at i grunnen svarte den vel ganske godt til min virkelige stilling som pleiepassient og uhelbredelig galning. Det steg nesten en munterhet opp i meg ved å vite at jeg var sjaltet ut og kunne leve resten av min tid som fristikker i livets store ballspill.» (Haff, 1999 [1996], s. 18)

Idun viser i sitatet over, at ho opplever ein fridom ved å ikkje lenger ha noko å tapa. Eg vil koma tilbake til humoren si rolle, når eg etter kvart går over til å fokusera på Idun sin skriveprosess. Men fyrst skal eg undersøkje kva rolle Aron spelar på notidsplanet.

6 Å skriva seg fri frå skamma: Tolking av slutten

Som eg skreiv rett etter handlingsreferatet (4.1), har eg som lesar vanskar med å integrera slutten av forteljinga i teksten som heilskap. Eg tenkjer heilt konkret på Aron Baumann si rolle som redningsmann. Eg skreiv: Er Aron ein riddar som kjem på sin kvite hest og reddar Idun ut av draken sine klør, eller er det Idun som reddar seg sjølv? Eg vil visa kvifor eg opplever eit tomrom knytt til slutten, og trekkja inn Cavell si tenking.⁵⁰

Eg har vist (4.3), at det finst tre diegetiske nivå i *Skammen*. I mi lesing er det sentrale handlingsplanet, som er perioden oktober 1993 til januar 1995, det såkalla diegetiske nivået. Dette er hovudhandlinga, og det er dette tidsrommet eg opererer innanfor, når eg skal undersøka kor vidt hovudpersonen klarar å frigjera seg frå skam. Det skjer store endringar i livet hennar i løpet av desse månadane. I oktober 1993 vert ho tvangsinnlagt på mentalsjukehus, og i januar 1995 er ho klar til å skrivast ut. Mens ho er innlagt skriv ho ein sjølvbiografisk tekst, og konfronterer gradvis skamma ved å synleggjera og anerkjenna stadig større delar av livet sitt. Aron Baumann er berre del av historia dei tre siste månadane, og hjelper Idun med å få fjerna diagnosen og omstøyta umyndiggjeringa. Over dette nivået finst eit ekstradiegetisk nivå, som er konstituert ved den primære eg-forteljaren sine metafiksjonelle kommentarar. Eit døme på slik metafiksjon, er alle kommentarane som går på kva type tekst *Skammen* er. Spredd utover i diskursen finst karakteristikkar som «memoarer og familiekronike», «skolestil», «fortelling i fem eller seks deler», «skriveriene», «en ny apologi», «boken», «min beretning», «min livshistorie», «kladd og renskrevet manuskript», «roman og selvbografisk roman», «bunke med manuskriptblad», «min journal», «roman eller journal eller noe helt tredje» og «lefse». (Haff, 1999 [1996], ss. 6, 12, 85, 120, 132, 237, 290, 291, 395, 408, 409, 410) Viss eg tar utgangspunkt i dei to siste karakteristikkane, «roman eller journal», representerer dei to ulike sjangrar. Ein journal kan vera ulike ting, men eg vil påstå at den skal vera presis og ha med vesentlege detaljar, medan ein roman er fiksjon. Kan det tenkjast at det er brukt fiksjon i formidlinga av notidsplanet, ikkje berre i analepsane?

⁵⁰ Eg refererer her til omgrepet «tomrom», slik det er prega i Wolfgang Iser sin resepsjonsteori. I Litteraturvitenskapelig leksikon står det forklart på denne måten: «Tomrom refererer til «mangel på sammenheng eller «gap» i en fortellende (narrativ) tekst, et punkt i teksten som er fortrent eller usynlig og derfor må «ordnes» og «utfylles» av leseren på grunnlag av de forståelsessignaler eller tolkningsretninger som er gitt i diskursen. Betegnelsen knyttes særlig til den tyske litteraturteoretikeren Wolfgang Iser, som mener at tomrommene i en tekst bidrar til dens «ubestemthet». (Lothe, Christian, & Solberg, 2007, s. 231)

Ytterlegare metafiksjon finn eg i kommentarar som antyder at Idun blandar liv og dikting. (Haff, 1999 [1996], s. 85) Kva seier Cavell om tomrom i teksten?

Kva ei ytring betyr, er i fylgje Cavell avhengig av konteksten. Cavell hevdar i essayet «Must we mean what we say» fra 1969, at språket er normativt. Det betyr at når me seier noko, er det ikkje intensjonen til den som snakkar som er avgjerande, men det er språket som styrer korleis ord får meining, og meininga er gitt ved konteksten. Kva orda betyr i bestemte situasjonar ligg fast i språket. Cavell påstår at forholdet mellom det du seier og det du meiner er prega av nødvendighet: «the relation between what you say and what you (must) mean, i.e., between what you (explicitly) say and what saying it implies or suggests...» (Cavell, 1969, s. 31)

Dette inneber at viss ein skal forstå kva noko betyr, må ein kjenna konteksten, for det er den som styrer meininga. Eg vil koma med eit døme. Ein person går langs vegen, naboen stoppar, opnar bildøra og tilbyr skyss. Er dette berre eit tilbod om skyss, altså det som eksplisitt vert sagt, eller er det òg eit tilbod om venskap? Skal ein avgjera dette, er det nødvendig å spesifisera konteksten.

Eg opplever at ein realistisk lese måte av slutten, og særleg av romanpersonen Aron sin redningsaksjon, kjem i konflikt med Idun sitt skriveprosjekt som frigjeringsprosess. Eg vil forsøkja å spesifisera ein kontekst der desse to hendingane ikkje står mot kvarandre: Min hypotese vert då at Idun si frigjering skjer gjennom skriveprosessen hennar, og at bipersonen Aron Baumann sitt nærvær er ein konsekvens av frigjeringsprosessen hennar, ikkje ein årsak.

6.1 Skriveprosessen som frigjering

Idun sin frigjeringsprosess kjem til uttrykk på handlingsplanet, i forteljarhandlinga og i diskursen. Som eg har vist ser eg todeling i diskursen, der Idun fyrst fokuserer på faren, deretter på seg sjølv. Slik vert det ei gradvis frigjering. Det andre eg vil trekkja fram, er teksten sin offentlege karakter. Den er meint for eit publikum, og er ikkje privat som dagbøkene. Den inneber derfor ei synleggjering som konfronterer skamma. Når det gjeld forteljarstemma, ser eg ei utvikling der den primære eg-forteljaren vert meir synleg, og overtar heilt for tredjepersonsforteljaren og dagbøkene i det åttande kapittelet. Dette koplær eg til Cavell sitt omgrep sjølvhevdning. Når eg-forteljaren dominerer heilt, er dette ei performativ handling, som bekreftar den eigne eksistensen.

6.1.1 Diskurs: Anerkjenninga av Vemund

Eg nemnde i innleiinga til tolkingsdelen, at når Idun skriv om faren, inneber det ei anerkjenning av han. Ved hjelp av sine egne minne, dagbøkene hans og informasjon ho har fått tak frå andre kjelder, skriv Idun fram romanpersonen Vemund Hov. Det er to prinsipp som styrer rekkjefylgja i diskursen. Eit prinsipp er at ho skriv om det som er lettast å skriva om fyrst, og går så gradvis over til å skriva om tyngre emne. Ho byrjar med bipersonen Andreas Sand si ungdomstid i kapittel ein, før ho går over til å skriva om faren. Nokre hendingar vert tatt opp fleire gonger, dei kan verta nemnde kort fyrst, og så verta skildra meir utfyllande seinare. Slik nærmar Idun seg eit vanskeleg stoff. Eit anna prinsipp er at hendingar på notidsplanet har innverknad på kva ho skriv om. Eit døme er mora sitt dødsfall. Då ho i starten på kapittel to får kjennskap til at mora er død, skriv ho vidare om mora, og gjev eit tilbakeblikk til 1934, til foreldra sitt fyrste møte og starten på forholdet deira.

Kva inneber det å anerkjenna faren? Omgrepet anerkjenning handlar om korleis me møter andre menneske, og å anerkjenna faren betyr å prøva å forstå han, og å engasjera seg i hans lagnad. Då faren døydde i 1951, var Idun berre 13 år. At han er død, gjer det lettare for henne å anerkjenna han, fordi han ikkje lenger kan sjå henne. Dette er same mekanisme som var i spel i *King Lear*, i scenen der Lear kjenner att den blinde Gloucester. Det er eit fyrste steg, han kan gje seg til kjenne utan å verta sett. Det Lear ser når han viser seg for Gloucester, er ein lagnad som liknar hans eigen. Gloucester fungerer som ein spegel for kongen. Idun ser fleire ting når ho skriv om faren. Ho ser ein mann som går til grunne fordi han er dominert av skamkjensle. Han skjuler seg, og klarar ikkje gjera seg forstått. Ein konsekvens av dette er nazist-stempelet og landsvikdommen. Idun prøver å formidla si subjektive forståing av Vemund gjennom skrivinga, og denne endrar seg etter kvart som ho skriv. I Kapittel fire (Landssvik) formidlar ho indirekte, via tredjepersonsforteljaren ei ny erkjenning:

Når Idun hele livet holdt fast på at faren ikke var landsförräder, var det både med rette og urette. Vemund Hov vedkjente seg aldri noe medlemskap i Nasjonal Samling, brukte aldri den gamle norske hilsenen og gikk ikke med det blanke merket på jakken, som hans seksårige datter en gang uttrykte det. Men i løpet av de fem krigsårene foretok han seg en rekke utilgivelige ting, som vakte alminnelig harme og førte frem til landsvikdommen i 1946.» (Haff, 1999 [1996], ss. 159-160)

I denne ytringa modererer Idun barndommens syn på faren, eit syn som har vore basert på kjærleik, og ikkje på kjennskap til saksforhold.

Heilt i slutten av det fjerde kapitlet kjem eit av Idun sine fortrenge barndomsminne, ein episode med onkelen Balder, der han truar henne til å innrømme at morfaren gøymer jødar. Sidan det er eit av anklagepunkta mot faren, er Idun redd det er hennar skuld. Kva er Idun sin respons på faren si historie? Ho endrar syn på han, men samtidig er det ein krevjande prosess. Etter å ha skrive dei fire fyrste kapitla, legg ho ut på flukt, og startar ikkje skriveprosessen igjen før etter fleire månader. Idun sine vandringar er hennar måte å flykta frå skamma på. Før eg går vidare til neste steg vil eg kommentera statusen til dagbøkene hans.

6.1.2 Kva status har faren sine dagbøker?

Gjennom heile skriveprosessen er faren sine dagbøker eit tema, og kommentarane har karakter av metafiksjon. Ved å gje detaljerte skildringar, prøver Idun å bevisa at bøkene eksisterer. Det er avdelingssøster Sigrid som skapar tvilen: - Din fars dagbøker, sier hun med undring i stemmen. - Dem har jeg ikke sett noe til, enda jeg har finkjemmet alle sakene dine. (Haff, 1999 [1996], s. 85) Det som skjer her, er at når Idun samtalar med Sigrid om dette, let ho seg pressa, vert usikker og kjem med ei ny forklaring:

Jeg kan bare si at da jeg brukte dagboken for 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. (Haff, 1999 [1996], s. 85)

Sitatet viser ei sterk identifisering med faren, og eit ynskje om at det skal vera hans ord. Idun kjem med ein kommentar når Sigrid pressar henne, som tyder på at dei kanskje ikkje eksisterer: «-Tro hva du vil svarer jeg, og merker at det er noe jeg ikke vil nærmere inn på.» (Haff, 1999 [1996], s. 85) Det er fleire måtar å tolka dette på, og eg har nokre punkt eg vil trekkja fram. For det fyrste bidrar metafiksjon til at lesaren må engasjera seg i teksten, fordi det minner om, at teksten er fiksjon. Det skapar brot i lesinga, og kan vera eit verkemiddel forfattaren Idun Hov brukar medvite når ho skriv. Sigrid er ein av Idun Hov sine lesarar, og har lese fleire av bøkene hennar. Når ho er så engasjert i dagbøkene, kan det vitna om eit engasjement i Idun sine bøker. For det andre kan det vera uttrykk for Idun sin frigjeringsprosess. Lenge var faren den einaste ho snakka med, og når han gjekk bort, prøvde ho å oppretthalda dialogen med han gjennom tekstane hans. Når tvilen oppstår i romanen, kan det vera ein uttrykk for at fantasien om absolutt kommunikasjon med faren svekker seg, og at ho søker ein annan måte å kommunisera med andre på.

Stine-Elin Helmers Øvrebø skriv i si masteravhandling frå 2009, ”*Din hemmelighet eier alle*”. *Ensomhet og skeptisisme i Amtmannens døtre og Uke 43*, at dagboknotat kan fungera som anti-teatralsk dokument. (Øvrebø, 2009, s. 60) Med dette meiner ho at dagboknotat verkar til å skapa større forståing for personar og deira melodramatiske uttrykk. Når lesaren får tilgang til dagboka til ein person, kan ein betre forstå kvifor personen uttrykkjer seg som ho/han gjer. Og med større forståing er det òg lettare for lesaren å leva seg inn i teksten, og å kjenna medkjensle med romanpersonane. Når det vert skapt tvil ved opprinninga til faren sine dagbøker, kan denne anti-teatralske effekten koma både Vemund og Idun til gode.

6.1.3 . Anerkjenninga av den unge Idun

I siste delen av *Skammen*, vender Idun seg mot seg sjølv og sine egne opplevingar. I «Minneboken» er det to positive forhold som vert trekte fram. Når ho fordjupar seg i «Minneboken», kjem ho eit steg vidare i prosessen med å forstå faren. Episoden med anarkisten Arne Langenes er viktig, og Idun forstår no at ho ikkje er ansvarleg for faren sin dom. Ho opplever òg at faren får oppreisning, fordi det er fleire enn ho som har eit positivt syn på han. Dette skapar eit håp om at ho kan reinvaska namnet hans. Der responsen i kapittel fire var angstfull og førte til at ho flykta frå sjukehuset og skriveprosessen, er responsen i kapittel seks (Minneboken) positiv. Ho har eit håp, men ho er ikkje kvitt skamma hans. Ho dveler ved skamma når ho sit på kyrkjegarden og les i apologien hans:

Det han sier om skylden og skammen har gjort så sterkt inntrykk på meg at jeg har lest det om igjen og om igjen til jeg kan det utenat. Og siden jeg har like stort anlegg for skam som for skyld, gjør det godt å se hvordan holder dem frem i lyset og fører dem sammen til slutt. (Haff, 1999 [1996], ss. 349-350)

Som sitatet viser er Idun godt initiert inn i faren si verd. Han brukte henne som samtalepart i spørsmål som er tunge å bera for ein trettenåring. Så lenge ho markerar at ho er dottera til Vemund Hov, er ho òg utsett for nesten alle andre si fordømming.

Det andre eg vil trekkja fram er forholdet til Aron. Ved å skriva av, og leva seg inn i sine egne minne frå fyrste halvdel av 1954, vert Idun minna på korleis det er å ha eit naturleg forhold til eit anna menneske. Minnet om Aron vert vekt til live, og når ho skriv romanen, veit ho at det var morfaren som var skuld i at kontakten mellom dei vart broten. Relasjonen

mellom dei var ikkje prega av skamkjensle. I kapittel sju konfronterer ho sei vonde minna frå vinteren 1954, då familien var med og gjorde livet hennar endå vanskelegare. Det er interessant at Idun startar på det sjette kapittelet (Minneboken) den 12. desember 1994. det er medan Aron er på besøk. Det står at Idun fekk brev frå han i slutten av oktober, besøk av han 29. november og at han reiste vidare til USA 19. desember 1994. Dette vil eg koma tilbake til.

6.2 Å skriva for eit publikum – lesaren i teksten

Idun er forfattar, og teksten ho skriv, er meint for eit publikum. I det siste kapittelet av *Skammen* får ho overlevert bunken med ark, som avdelingssøster Sigrid har tatt vare på for henne. (Haff, 1999 [1996], s. 410) Det neste som skal skje, er at forlaget gir ut boka, og som eg har vist tidlegare, er Idun sin frigjeringsprosess avhengig av at ho gjer seg forståeleg for eit publikum. Skal ho hevda seg sjølv og bekrefte sin eksistens, må hennar subjektive oppleving konfrontera, og engasjera ein annan. Idun hevdar seg sjølv gjennom skrivinga. Ho tar opp kampen med systema, både i samtalar, ved å stela passet hennar, og ved å skriva ned pinlege episodar så dei er tilgjengelege for eit lesande publikum. I kapittel 5.3 har eg vist korleis tvillingsystema Trinebeth Sand representerer dei andre sitt blikk, og er ei som tildeler skam. Ho har overtatt rolla etter morfaren og mora, og går til krig mot Idun etter episoden på Aker Brygge. Denne episoden representerer ein konfrontasjon av skamma, framkalla med kunstige middel. Idun viser fram sine mest destruktive sider i full offentlegheit, og får dermed synleggjort for seg sjølv og andre kor langt ned ho har falle. Når ho skriv om denne episoden samt dei andre vandringane, er det fordi det hjelper henne å verta kvitt skamma. Korleis får ho det til?

6.2.1 Humor som verkemiddel mot skam

Den humoristiske tonen er eit gjennomgåande trekk i *Skammen*, og ein måte Idun konfronterer skamma på. Cavell nemner latteren sin funksjon i samband med narren i *King Lear*, han skriv: «Part of the exquisite pain of this Fool's comedy, is that riddling Lear with the truth of his condition he increases the very cause of that condition, as though shame should finally grow ashamed of itself, and stop.» (Cavell, 2002 [1969], s. 287) Som sitatet viser er tanken at dersom ein ler tilstrekkeleg av ein skamfull posisjon, vil det føra til at ein

skammar seg over skamma. Forfattaren Idun Hov brukar humor som verkemiddel når ho skriv, og dette gjeld både den primære eg-forteljaren og tredjepersonsforteljaren. Når Idun skriv om livet på sjukehuset, eller om besøket heime hjå systema, eller når ho skildrar morfaren si tilnærming til religion, er det i ein humoristisk tone, som samtidig er kritisk og dømmende. Hadde dette vore ei dagbok, ville eg sagt at det var eit døme på at Idun heva seg over andre, som ho har lært det av faren. Men no skriv ho ein roman eller ein journal, og tar på eit indirekte vis konflikten med dei som dømmar andre. Ho skriv til dømes om morfaren: «Andreas Sandane vokste med oppgaven og sto frem som en fengende predikant som på en frisk og freidig måte forsmådde å true med helvetes slukt og sjelens fortapelse.» (Haff, 1999 [1996], s. 35) Her er det morfaren si rolle som leiar i den religiøse forsamlinga Arken, som er under kritikk. Idun går til angrep på morfaren sin pietistiske lekmanuskristendom. Liv Bliksrud skriv i artikkelen «Anarkisme og latter» (2015), at Idun sin latter er «en latter mot normene.» (Bliksrud, 2016 [2015], s. 26) Bliksrud karakteriserer både Vemund og Idun sin åleinegong som anarkistisk. Det som Bliksrud kallar anarkistisk, kallar Cavell for sjølvhevdning.

Idun skriv for å ytra sin individuelle ståstad, og då må ho ta stilling, og det inneber konflikt. Men som eg nemnde tidlegare, hevdar Cavell i artikkelen «Being Odd, Getting Even»), at den som skriv i håpet om å treffa ein lesar.

Slik eg ser det, er Aron Baumann ein fiktiv karakter. Men han er ikkje berre ein tenkt lesar, han er òg ei konkretisering av kva som skjer, når anerkjenninga går føre seg ansikt til ansikt. Han er ein konsekvens av Idun si frigjerding. Ho skriv han inn i teksten, basert på minnet om relasjonen mellom dei, som er gitt att i «Minneboken». Det finst eit liknande eksempel i Lars Amund Vaage sin roman *Syngja* (2012). Her skriv hovudpersonen inn ein fiktiv samtalepart, «F», inn i sin tekst. Føremålet er å ha nokon å kommunisera med som kan forstå hovudpersonen sine erfaringar med den autistiske dottera, «G».

6.2.2 Aron, som ven

Forteljinga om Aron er presentert som fylgjer: Den nitten år gamle romanpersonen Aron Baumann emigrerer til Israel, hausten 1994. Han og Idun har lova kvarandre truskap livet ut. I romanuniverset sender Aron fleire brev til Idun, men Andreas Sand snappar dei opp, og skriv eit skarpt svarbrev, der han ber Aron bryte kontakten. Andeas Sand påstår feilaktig at Idun er forlova med ein annan. Idun får ikkje vita om dette før i 1960, når ho steller morfaren på dødsleiet. (Haff, 1999 [1996], s. 391) Det er ingen kontakt mellom Idun og Aron dei neste

førti åra, det vil seie mellom 1954 og 1994. I slutten av oktober 1994, mottar Idun eit overraskande brev frå han, og den 29.november 1994 besøkjer han henne på sjukehuset. (Haff, 1999 [1996], s. 398) Brevet og besøket er nemnt med eit par setningar i byrjinga av kapitel seks (Minneboken), og vert skildra meir utførleg i det siste kapittelet. Aron tar kontakt fordi han har lese ein omtale av Idun sine bøker i ei norsk avis. Den nyoppretta kontakten mellom dei skjer fordi bøkene hennar vert trykt opp att, og ho får positiv omtale i avisene. Aron er ein anerkjent psykiater. Kva er det som vitnar om anerkjenning i teksten? Aron reagerer på Idun si liding og hjelper henne. Fordi han har kvalifikasjonane tildet, går det relativt greitt, og han klarar i løpet av dei tre vekene han er i småbyen å få tvangsinnlegginga oppheva, umyndiggjeringa annullert og diagnosen fjerna. Han reiser vidare til USA, men før han drar frir han, og gjev Idun frist til å svara. Han har tatt ut lysing, og alt er klart til å inngå ekteskap i Noreg, om ho seier ja. Han inviterer henne til delta i eit humanitært prosjekt han vil starta opp i Jerusalem. *Skammen* sluttar av med ein positiv draum, men utan noko klart svar på om Idun tar i mot Aron sitt tilbod om ekteskap, og ei framtid i Jerusalem. Det er, som eg har nemnt tidlegare, eit fiktivt brev frå Aron i kapitel åtte. I tillegg er det ein monolog, der Idun føresteller seg ein samtale med Aron, og tar opp spørsmål knytt til adopsjonen, diagnosen, og forfattarskapen sin. (Haff, 1999 [1996], ss. 413-418) Denne dialogen er interessant, og den viser samspelet mellom dei. Som i minneboken er det han som underviser henne, no i kraft av kvalifikasjonane og erfaringane sine. Då ho konfronterer han med barnet og søkinga si etter det, svarar han at det ikkje finst noko barn lenger, og at ho må forsona seg med det som har skjedd. (Haff, 1999 [1996], ss. 414-415) Når ho nemner diagnosen, forklarar han tilstanden hennar med «for stor fantasi.» (Haff, 1999 [1996], s. 417) Det han gjer er å avdramatisera, og å normalisera tilstanden hennar. For meg er det ikkje lenger eit spørsmål om ho svara ja til frieriet og reisa til Israel, det som er interessant er at ho frigjort seg frå skamma og kan visa seg ope fram for ein annan person.

6.3 Sjølvhevdning, fyrstepersonsforteljar

Eg har funne at romanpersonen Idun går gjennom ein frigjeringsprosess i løpet av skriveprosessen, og at prosessen er synleg i forteljarhandlinga. Når den primære eg-forteljaren nyttar ein tredjepersonsforteljar eller dagbøker, inneber det eit fråvær av fyrstepersonsforteljar. Når den primære eg-forteljaren dominerer, som i det åttande og siste

kapittelet, er det eit teikn på nærvær. Dette er den performative handlinga Cavell presenterer i «Being Odd, Getting Even» (1988). Eg les overskrifta «Skal-skal ikke/skal ikke –», som ein referanse både til Aron sitt frieri, og til den episoden som innleier det åttande kapittelet. Idun skriv kapittel åtte i januar 1995, og innleier ein intern analesse til oktober 1994. Ho har nemnt hendinga kort i starten på kapittel seks (Minneboken):

Jo, i slutten av oktober hadde jeg et besøk som jeg ikke kan forbigå i taushet, selv om det var så ydmykende at jeg helst vil slippe å nemne det. Jeg var så oppskremt da det var over, at jeg så farer alle steder og kom først til sans og samling da jeg hadde fått en beroligende sprøyte.» (Haff, 1999 [1996], s. 289)

Denne episoden verkar sterkt på Idun, og ho har ikkje heilt den same lette, humoristiske tonen når ho omtalar denne hendinga. Det som har skjedd, er at ein journalist kjem seg inn på lukka avdeling, tar eit bilete av henne og publiserer eit skandaleoppslag. Ho skriv om episoden over to månader etter at det skjedde, og skildrar fotografiet av seg sjølv slik: «Krummet sammen ved hodegjerdet av sengen sitter en uformelig skikkelse og prøver å skjule ansiktet bak en løftet arm.» (Haff, 1999 [1996], s. 395) Eg ser dette som ei slags realitetsorientering for Idun, ho er sjølvsgatt redd for å flytta seg frå sjukehuset og ut i den verkelege verda.

Kva kjenneteiknar forteljarstemma i dette siste kapittelet? Dorrit Cohn utviklar i *Transparent Minds* (1978) omgrepa konsonant og dissonant forteljar. Ved konsonant forteljar er det stor grad av samsvar mellom forteljar og karakter (det fortidige sjølvet), både i forhold til stemning og innsikt. Ved dissonant forteljar er det avstand, og forteljaren kan til dømes vera rasjonell og kunnskapsrik, medan karakteren er emosjonell og manglar forståing.⁵¹ I innleiinga finst det fleire døme på at den primære eg-forteljaren er spørjande, heller enn ein som sit med svara. Eit døme er Idun sin reaksjon då ho i desember 1993 får vita at mora er død: «Hvor var det vannene skilte seg og det begynte å gå galt? Det måtte jo finnes et vendepunkt, et kritisk sted, et øksehugg som for bestandig skilte mitt liv fra hennes.» (Haff, 1999 [1996], s. 42). Eg vil hevde at i det siste kapittelet er det store variasjonar. Når Idun fortel om fotografen, viser forteljaren samsvar med karakteren sin tilstand. Når ho skriv om besøket av dei to syskena og advokaten, er det ein lett, humoristisk distanse. Det som er

⁵¹ Dorrit Cohn skriv: «In psychological novels, where a fictional consciousness holds center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principle types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates.» (Cohn, 1978, s. 26)

interessant, er at kapittelet sluttar med ein draum, eit tekstelement som i aller høgste grad er uttrykk for ein konsonant forteljar. Denne draumen har eit positivt budskap, og viser Idun og Aron saman, uavhengig av tida.

6.4 Kort om skam og landssvik

Eg vil avslutta tolkinga med å reflektera litt over skam. Gjennom skriveprosessen klarar Idun å avdekkja og synleggjera ulike lag av skam. I enkelte tilfelle, som til dømes i forhold til mora Maria, er det ein person som fordømmer. Det som er spesielt med skamma ho arvar frå faren, er at det står ein samla nasjon står bak fordøminga. Mora og syskena tar avstand frå faren, skiftar namn og går klar på den måten. Idun held fast på sin identitet som dotter til Vemund Hov, og får merka konsekvensane. Når det gjeld denne skamma, er det ikkje nok å skriva med tanke på ein potensiell lesar. Fordi fordøminga er så offentleg og total, må ho må nå ut til eit større publikum, og prøve å endre eller rokke ved kriteria for kva som tel som ein landssvikar. Og det er dette som er prosjektet hennar: Ho skriv fram ein litterær karakter Vemund Hov, som ho anerkjenner. Men ho treng at andre òg endrar syn på han, at dei les romanen hennar, og får medkjensle med hans historie. Idun prøver å formidla sin relasjon til faren, som er prega av kjærleik, og gjera den forståeleg for andre. For å få det til, må ho uttrykkja seg i daglegspråket, slik at det er forståeleg for andre. Sidan ho er avhengig av å få andre til å dela sine kriterier, er ikkje ei sjølvskaping i isolasjon nok. Ho skal ikkje berre forvandle seg sjølv, mo må klara å forvandla andre òg.

Det er ein parallell til sydebukk-fortellinga her. Når heile samfunnet står bak fordøminga av enkeltpersonar, vert desse personane gjerne sydebukkar, som ikkje berre ber skamma for sine egne overtramp, men òg for andre sine. Idun nemner dette i «Minneboken», når ho skriv om korleis ho vert behandla av dei andre elevane: «Det begynte alt i småklassene, da jeg var sydebukken til familien Hov, den vesle nazitruita som måtte ta i mot alle de skjellsordene som ingen torde slenge etter Vidar og Urd.» (Haff, 1999 [1996], s. 344) Hennar oppleving er, at ho er sydebukken familien treng, for å heva seg over skamma. Dette er ein ekstra vanskeleg situasjon å kome ut av, fordi alle andre har ei direkte eigeningeresse i å halde sydebukken nede.

.

7 Oppsummering

Eg har valt å gjennomføra ei lesing av Bergljot Hobæk Haff sin tekst *Skammen* (1996). Med denne romanen har Hobæk Haff skrivt fram ei forteljing som undersøker korleis ein kan frigjera seg frå skam, og ho brukar hovudpersonen Idun Hov som eksempel. Dette er ein tekst som er rik på erfaringar av skam, og godt egna til å få fram ulike former for skam. Det er ein tekst der hovudpersonen er forfattar, og engasjert i eit skriveprosjekt, med det til formål å frigjera seg frå skam. Eg har valt å ha fokus på skam som går i arv, i denne teksten eksemplifisert som skam i forhold til landssvik. Hovudpersonen er knytt til far i barndommen, og ettersom ho ikkje avviser han, men bind seg endå tettare til han, vert ho utsett for hans skam. Eg har stil eit spørsmål i innleiinga: Er *Skammen* ein moderne tragedie der konsekvensane av skamma spelar seg ut og held individet nede, eller er det mogeleg å bryta ut og frigjera seg?

Eg har valt å lesa teksten ved hjelp av Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi, som er eit nytt, men ikkje heilt uprøvd perspektiv. Toril Moi skreiv i 2011 ein kommentar, «Skam og åpenhet», til Knausgård sitt verk *Min Kamp*. I denne kommentaren tok ho i bruk Cavell sine tankar, og kommenterte verket med tanke på skam. Eg har presentert dei mest vanlege førestellingane om skam, og tatt utgangspunkt i antologien *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (2002), redigert av Trygve Wyller. Her har eg presentert perspektiv frå ulike fagområde som teologi, filosofi, psykiatri og sosiologi.

Eg har presentert Bergljot Hobæk Haff og plassert henne i litteraturhistoria, og framheva at ho er ein forfattar som går sine egne vegar. Her har eg tatt med norske litteraturhistoriske verk, norsk og nordiske kvinnelitteraturhistorie, samt ein artikkel av Liv Bliksrud, «Anarkisme og latter» frå 2015, der ho skriv utførleg om Hobæk Haff sin forfattarskap. Det er ikkje skrivt nokon monografi om Hobæk Haff, men eg har tatt med sentrale forskingsartiklar og fire masteroppgåver frå Universitetet i Oslo. Eg har nemnt dei artiklane som har omtale av *Skammen*, og har brukt nokre av artiklane i oppgåva mi, særleg for å utdjupe karakteristiske trekk ved Hobæk Haff sin forfattarskap.

Eg har valt å bruka Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi som perspektiv på teksten, og har valt ut tre artiklar som eit fundament for tolkinga. Det er hovudverket *The Claim of Reason* (1979) og dei to essaya «The Avoidance of Love. A reading of *King Lear*» (1969) og «Being Odd, Getting Even» (1988). I tillegg har eg trekt inn andre tekstar av Cavell og kommentert

dei undervegs, der eg har funne det fruktbart i forhold til tolkinga mi. Ettersom *Skammen* har ein kompleks form, har eg med eit kapittel der eg gjer greie for handling, komposisjon og struktur. Her har eg gitt eit kort handlingsreferat av hendingar på det eg definerer som det sentrale handlingsplanet, eit notidsplan som strekkjer seg over seksten månader. Eg har kommentert rekkjefylgje i diskursen, og forteljarhandlinga.

Når det gjeld sjølve tolkinga, har eg delt den inn i fire ledd, relativt til hovudpersonen sitt skriveprosjekt. Eg les *Skammen* som ein todelt tekst, der dei fire fyrste kapitla har fokus på far, og dei siste fire på dottera. Eg brukar eit sentralt omgrep i Cavell sin filosofi, «anerkjening», til å strukturera tolkinga. Dei to fyrste delane er representerer hovudpersonen si anerkjening av fyrst far, så seg sjølv som ung. Del tre er ei undersøking av hovudpersonen sin relasjon til personar på notidsplanet, og her har eg valt ut ein person, ei tvillingsyster. I fjerde og siste del av tolkinga er òg relatert til notidsplanet, men no stiller eg konkret spørsmål til korleis slutten skal tolkast. Det som skjer på slutten, er at det kjem ein person utanfrå, som hovudpersonen ikkje har sett på førti år, og hjelper henne ut av problema. Eg ser dette som to ulike frigjeringsprosessar, er det slik at ho frigjer seg frå skamma gjennpm skriveprosessen, eller kjem det ein utanfrå og reddar henne. Eg finn at frigjeringsprosessen kan sporast både på historienivået, i diskursen og i forteljinga, og viser korleis dette skjer.

Ved hjelp analyse av dei diegetiske nivåa i teksten, samt Stanley Cavell sin artikkel «Must we mean what we say» fra 1969, finn eg at det er fiktive element i avslutninga av *Skammen*, og at den realistiske skrivemåten ikkje er gjennomført på notidsplanet.

Eg avsluttar med nokre kommentarar om den forma for skam som eg har valt å skriva om, skam som fylgjer med landssviket. Her var konklusjonen min at det ikkje er tilstrekkeleg med bekrefting frå nokre potensielle lesarar. Skal ein frigjera seg frå denne skamma er det ikkje nok at ein sjølv vert forvandla, ein må òg forvandla andre.

Kjelder og litteratur

- Alvik, A. (2004). *Identitet, fortid og fortelling. En analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen med vekt på fortellerteknikk og fortelling terapeutisk middel*. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26488/hovedoppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Andersen, P. T. (2018 [2012]). *Norsk litteraturhistorie* (2.utgåve. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Blikrud, L. (1990). Metafysikk og tvisyn. Nedslag i Bergljot Hobæk Haffs forfatterskap. I H. H. Vannebo (Red.), *Norsk litterær årbok* (ss. 102-110). Oslo: Det norske samlaget.
- Blikrud, L. (2016 [2015], februar 25). *Anarkisme og latter*. Hentet fra Morgenbladet: <https://morgenbladet.no/portal/2016/02/anarkisme-og-latter>
- Cavell, S. (1994). Opera and the Lease of Voice. I *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge-Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago and London: The University of Chicago press.
- Cavell, S. (1999 [1979]). *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford university press.
- Cavell, S. (2002 [1969]). "The Avoidance of Love: A reading of King Lear". I *Must we mean what we say?*
- Cavell, S. (2002 [1969]). Knowing and Acknowledging. I *Must we mean what we say* (2002. utg.). Cambridge University press.
- Cavell, S. (2002 [1969]). Must We Mean What We Say. I *Must We Mean What We Say*. Cambridge University Press.
- Cavell, S. (2003 [1981]). Thinking of Emerson. I *Emerson's Transcendental Etudes*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Cavell, S. (2003 [1988]). Being Odd, Getting Even. I *Emerson's Transcendental Etudes*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Cavell, S. (2003 [1990]). Aversive Thinking. I *Emerson's Transcendental Etudes*. Stanford, California: Stanford University press.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1.utgåve. utg.). New Jersey: Princeton University Press.
- Den norske kirke*. (u.d.). Hentet 11 10, 2018 fra <https://kirken.no/nb-NO/kristen-tro/gudstjeneste/>

- Descartes, R. (1986). *Meditations on First philosophy: with selections from the Objections and Replies*. (R. S. John Cottingham, Overs.) New York: Cambridge University Press.
- Emerson, R. W. ((1841) 2012, mars 15). *Project Gutenberg*. (E. H. Turpin, Red.) Hentet november 19, 2018 fra The project Gutenberg EBooks of Essays by Ralph Waldo Emerson: <https://www.gutenberg.org/files/16643/16643-h/16643-h.htm#SELF-RELIANCE>
- Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld, T., & Øverland, J. (1990). *Norsk kvinnelitteraturhistorie, Bind 3 1940-1980*. Oslo: Pax Forlag A.s.
- Fahlgren, M., & Knudsen, S. V. (1996). *Nordisk kvindelitteraturhistorie 3*. (E. M. Jensen, Red.) København: Rosinante.
- Fjellseth, A.-M. (2000). Skam, kreativitet og erkjennelse: En analyse av Bergljot Hobæk Haffs roman *Skammen* (1996). Universitetet i Oslo.
- Frønes, I. (2002). Skam, skyld og ære i det moderne. I T. Wyller (Red.), *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Haff, B. H. (1999 [1996]). *Skammen* (3.utgave. utg.). Trondheim: Gyldendal.
- Hamm, C. (2006). *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams ekteskapsromaner*. Oslo: Unipub.
- Hide, Ø. (2015, oktober). *Venelaget Olav H. Hauge*. Hentet 11 11, 2018 fra Glimt frå opphavet til den nynorske dagboktradisjonen: http://venelagethauge.no/minebilder/venelaget_oktober_15.pdf
- Kapelrud, A. S. (2011, juni 6). *Britannica*. Hentet november 19, 2018 fra <https://www.britannica.com/biography/Aaron-biblical-figure>
- Langås, U. (2013/03). *Idunn*. Hentet 11 11, 2018 fra Edda: https://www-idunn-no.pva.uib.no/edda/2013/03/fanget_i_fortid_-_tre_traumefortellinger_av_jon_fosse
- Lothe, J. (2011). *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (3.opplaget. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J., Christian, R., & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lübke, P. (Red.). (1994). *Politikens filosofi leksikon*. København: Politikens Forlag.
- Låver, K. (2017, 06 15). *Den katolske kirke*. Hentet fra <http://www.katolsk.no/nyheter/2017/06/ave-verum-corporis>
- Moi, T. (2011, desember 11). Skam og åpenhet. *Morgenbladet*, Oslo. Hentet oktober 18, 2018 fra *Morgenbladet*: <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/search>

- Nettbibelen. (u.d.). (Det norske Bibelselskap og Verbum) Hentet november 15, 2018 fra Bibel.no:
<http://www.bibel.no/Nettbibelen?query=ud8MMrJeKwHNJdqN05oJoYUm8d5Srf4PvtgA10zjp0Vswcd8R2+3nIcMzseh9RYs>
- Ottesen, S. J. (1996, juli 21). *Aftenposten*. Hentet november 20, 2018 fra <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=020002199607210108&serviceId=2>
- Rottem, Ø. (1995). *Norges Litteraturhistorie. Bind 6. Fra Brekke til Mehren*. (E. Beyer, Red.) Oslo: J.W. Cappelen Forlag A.S.
- Rottem, Ø. (1996, juli 8). *Dagbladet*. Hentet november 20, 2018 fra <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=055007199607080078&serviceId=2>
- Skaret, A. (2000). *identitet og intertekstualitet i Bergljot Hobæk Haffs Skammen*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Skårderud, F. (2002). Tapte ansikter. I T. Wyller (Red.), *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Stegane, I. (1996). *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer (2.utgåve. utg.)*. (Fidjestøl/Kirkegaard/Aarnes/Aarseth/Longum/Stegane, Red.) Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNu9 /Cappelen Akademisk Forlag as.
- Talen, T. (1996, august 21). *VG*. Hentet november 20 <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=020019199608211212307&serviceId=2>, 2018
- Wanderup, F. (1996). "- Livet tar så mye tid". Oslo: Dagbladet.
- Wittgenstein, L. (1997 [1953]). *Filosofiske undersøkelser*. (M. B. Tin, Overs.) Oslo: Pax Forlag.
- Wyller, T. (2002). Innledning: Skam, verdighet, grenser. I T. Wyller (Red.), *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne (2. utg.)*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Wyller, T. (2002). Se det blev fantefølgets jul. Skam og skamløshet mellom integrasjon og selvrealisering. I T. Wyller (Red.), *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Fagbokforlaget.
- Ystad, V. (1982). Det moderne mysteriepill. Bergljot Hobæk Haffs romaner. I *I diktningens brennpunkt : studier i norsk romankunst 1945-1980* (ss. 189-208). Oslo: Aschehoug.

Øvrebø, S.-E. H. (2009). *"Din hemmelighet eier alle"*. *Ensomhet og skeptisisme i Amtmannens døtre og Uke 43*. Hentet november 13, 2018 fra Bergen Open Research Archive - UIB:
http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/3816/Masterthesis_Overboe.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SAMANDRAG

Masteroppgåve i Nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
November 2018

Student: Synnøve Lid

Rettleiar: Christine Hamm

Tittel: «Skam som går i arv»

Undertittel: *Ei lesing av Bergljot Hobæk Haffs Skammen (1996), med Stanley Cavell sin daglegspråkfilosofi*

I denne masteroppgåva undersøker eg erfaringar av skam i Bergljot Hobæk Haffs roman Skammen (1996). *Skammen* er formidla av ein fyrstepersonsforteljar, som er forfattar og engasjert i ein skriveprosess. Eg har valt å leggja særleg vekt på skam som går i arv, og i Haff sin tekst er far-dotter relasjonen sentral. I romanuniverset har far fått ein dom for landssvik, og fordi dottera er knytt til han, smittar skamma over på henne. Eg skal freista å avdekkja om det skjer ei utvikling med dottera, om ho klarar å frigjera seg frå skamma, når ho som vaksen skriv om sitt eige og familien sine liv.

Eg har valt å undersøka erfaringar av skam i litteraturen ved hjelp av Stanley Cavell sin daglegspråksfilosofi. Det er eit nytt, men ikkje heilt uprøvd perspektiv på skam. Toril Moi har brukt daglegspråkfilosofi i si lesing av Knausgård, i artikkelen «Skam og åpenhet» frå 2011. Tidlegare har skam oftast vorte undersøkt i eit psykoanalytisk perspektiv. Eg har valt daglegspråkfilosofi fordi språket og skriveprosessen er eit viktig motiv i *Skammen*, og i Cavell si tenking er dette eit hovudtema. Når ein brukar Cavell som perspektiv på litteratur, får ein ei ramme å tolke innanfor, som inkluderer eit syn på kva språket er og ei oppfatning av at haldninga til språket er avgjerande for kva forhold ein har til verda, seg sjølv og andre menneske. Daglegspråkfilosofi er interessant om ein vil undersøkje ulike posisjonar individet kan ha i forhold til fellesskapen. I tillegg har Cavell skrive to essay som tematiserer skam, det er «The Avoidance of Love: A reading of *King Lear*» (1969) og «Being Odd, Getting Even» (1988). Eg ynskjer, gjennom mi lesing av *Skammen*, å visa kva rolle daglegspråket spelar i forhold til skam. Skal ein frigjera seg frå skamma, er det nødvendig å synleggjera seg. Skal ein i tillegg forstå seg sjølv og gjera seg forståeleg for andre, må ein klara å uttrykkja si subjektive oppleving i daglegspråket, i dialog med andre. I mi lesing av *Skammen* prøver hovudpersonen å skriva seg fri frå Skamma, ved å synleggjera seg, og forsøkja å gjera seg forståeleg for lesarane sine.

ABSTRACT

Master thesis in Nordic Litterature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
November 2018

Student: Synnøve Lid

Supervisor: Christine Hamm

Title: «*Skam som går i arv*»

Subtitle: *A reading of Skammen (1996) by Bergljot Hobæk Haff, in light of Stanley Cavells Ordinary language philosophy.*

This master thesis is exploring experiences of shame in the novel *Skammen* (1996), written by Bergljot Hobæk Haff. The novel is mediated through a first person narrator, who is an author in the middle of a writing process. I have chosen to emphasize shame that is inherited, and the relationship between a father and his daughter at the center of Haff's novel. In this fictional universe, the father is sentenced for treason, and because the daughter is close to her father, she gets infected by his shame. I will try to find out if the adult daughter experiences a development, and manages to free herself from shame, as she writes a book on her own and her families experiences.

I have chosen to survey experiences of shame in literature through the lense of Stanley Cavells ordinary language philosophy. It is a new, but not quite untested perspective on shame. Toril Moi applied Ordinary language philosophy in her reading of Knausgård, in her article «Skam og åpenhet» (shame and openness) from 2011. Shame has traditionally been explored using psychoanalytic theories. I have chosen Ordinary language philosophy, because both language and the writing process is an important motive in *Skammen*, as language is the center of Cavells philosophy. Using Cavell in literary studies offers a frame of interpretation, which includes a vision of language, and the belief that ones attitude towards language have consequences for ones attitude towards oneself, others and the world. One can use Ordinary language philosophy to explore the relationship between the individual and society. Cavell has written two essays on shame, «The Avoidance of Love: A reading of *King Lear*» (1969) and «Being Odd, Getting Even» (1988). I attempt to highlight, using ordinary language philosophy in reading *Skammen*, the role language play in the workings of shame. To be able to liberate from shame, visibility is needed. If one seek self-knowledge and to be known by others, one has to be able to to express the subjective experience in language, in a dialog wiht others. In my reading, the main character in *Skammen* tries to get rid of shame through getting visible, and tries to be known by her readers.