

4 1999
dyade.no

DYADE

BØKER PÅ

BENKEN



**psykologiske perspektiver
på litteratur**

Høgskulen i Sogn og Fjordane

Dyade
HSF/FOSS Tidsskrift Dya
1999 rg. 31 Nr 4



H00000633

Bøker på benken

PSYKOLOGISKE PERSPEKTIVER PÅ LITTERATUR

God litteratur beveger. Virkelig god litteratur beveger på dypet - overskrider den konvensjonelle rasjonalitet, i sfærer som vanskelig kan beskrives annet enn gjennom litteraturen selv. Like fullt har litteratur og psykologi berøringsfelter. God litteratur vil alltid lodde psykologiske dimensjoner i tilværelsen. Gjennom perspektiver som er annerledes enn den vitenskapelige psykologi, javel, men samtidig med det menneskelige sinns uendelige kompleksitet som tema. Og god psykologi har gjerne hentet stoff til ettertanke og anskuelse i den betydelige litteratur. Ikke for å redusere den mangfoldige litterære virkelighet til noe fådimensjonalt, men snarere for å belyse menneskesinnets rikdom og utgrunnelighet.

Hvem er jeg i et fremmed land, hvor språk, kultur, væremåter er helt annerledes, og hvor det er langt, svært langt, til nærmeste venner eller familie?

Identitetsspørsmål har opptatt den nigeriansk-britiske forfatterinnen Simi Bedford helt fra hun som liten pike ble sendt fra sin familie i Nigeria, hvor far og bestefar tilhørte den afrikanske eliten, for å følge i deres fotspor på engelsk kostskole. Første artikkel handler om dette tema og hennes roman – «Yoruba Girl Dancing» - og er et foredrag som hun holdt i Acem Kulturseminar i Oslo sist høst.

Alle mennesker preges av livsstemninger. For noen blir slike livsstemninger mer enn stemninger - bærere av livsanskuelse. De blir til virkelighet. Dag Solstad er en forfatter som i sin siste roman – «Singer» - synes å opphøye en følelse av fjernhet og tomhet til eksistensiell erkjennelse. Ole Nygaard drøfter perspektivene i denne kritikerroste romanen i neste artikkel.

Henrik Ibsen foregrep i sine senere skuespill innsikter som i tiårene etter fant sitt mer systematiske uttrykk i psykoanalysen. Sigmund Freud var meget opptatt av Ibsen, og brukte flere av skuespillene som illustrasjonmateriale. Men også etterfølgere av Freud har på ulike vis vært opptatt av Ibsens dramatik. I artikkelen «Litteraturen og det ubevisste» drøfter Tom Eide ulike psykoanalytiske tilnærminger til skuespillet «Når vi døde vågner».

Siste artikkel handler om et annet Ibsenskuespill som også har fascinert psykoanalytikere: «Fruen fra havet». Ole Nygaard sammenligner erkjennelsesprosessen som hovedpersonen gjennomgår med prosesser i Acem-meditasjon.

Vi håper du finner stoff til ettertanke i dette nummer, som er siste nummer for årtusenet. Og at du blir med oss videre inn i neste årtusen. Dyade er produkt av frivillig innsats, noe som preger regelmessigheten. Men det kommer. Abonnenter vil finne postgiroblankett til fornyelse av abonnement i bladet. Bruk den!

Innhold

Semi Bedford:

Å gjenerobre sin historie:

Et folk uten fortid er et folk uten navn s. 2

Ole Nygaard:

Solstads Singer - omfavnelsen av tomheten s. 14

Tom Eide:

Litteraturen og det ubevisste
- psykoanalytiske innfallsvinkler
til Ibsens *Når vi døde vågner* s. 20

Ole Nygaard:

Frue i frihet s. 48

Faktisk fakta - Fra Zagmuk til Coca Cola s. 58

Om forfatterne

Simi Bedford er nigeriansk-britisk forfatter bosatt i London. Har utgitt romanen "Yoruba girl dancing".

Ole Nygaard er journalist i Aftenpostens politiske redaksjon. Redaktør i Dyade og kurslærer i Acem.

Tom Eide, Dr. philos. 1989 på en avhandling om Axel Jensens forfatterskap. Fagkonsulent i NAVF. Kurslærer i Acem.

4/1999 31. årgang

Tidskrift for kultur, filosofi,
psykologi, meditasjon, samfunn

DYADE drives på idealistisk basis. Ingen mottar økonomisk godtgjørelse for bidrag. Evt. overskudd går til organisasjonen Acem.

Adresser:

Postboks 2559 Solli,
0202 Oslo
Huitfeldtsgt. 49, 0202 Oslo
Telefon: 23 11 87 00
Telefax: 22 83 18 31
Postgiro: 0805 2 09 42 33
dyade@acem.no
dyade.no

Trykk/opplag:

Hegland Trykkeri
1400 eks
Utkommer 4 ganger i året

Abonnement

For år 2000: kr. 190.-

Redaktør:

Eirik Jensen

Redaksjon:

Turid Suzanne Berg-Nielsen
Halvor Eifring
Carl Henrik Grøndahl
Ole Nygaard

Redaksjonsassistent:

Trygve Fridstrøm

Administrasjon:

Acem sekretariat

Redaksjonsråd:

Rolf Brandrud
Ole Gjems-Onstad
Torbjørn Hobbøl
Are Holen

ISSN 0332-5792

Forsidebilde:

Sigmund Freuds terapibenk.
Foto: Eirik Jensen

Å GJENEROBRE SIN HISTORIE:

ET FOLK UTEN EN FORTID ER ET
FOLK UTEN NAVN.

AV SEMI BEDFORD

Milan Kundera, den berømte tsjekkiske forfatter, skrev: «Et folk uten fortid er et folk uten navn» og for min egen del vil jeg gjerne tilføye: Et folk uten en fortid er ikke bare et folk uten et navn, men et folk uten en identitet.

Han talte om den fortvilte situasjon som hans landsmenn befant seg i under det kommunistiske regime. Og vi forstår at han ga uttrykk for en frykt for at en større kultur ville overvelde og drukne det særpregete og unike ved det tsjekkiske og slovakiske folk. I prosessen med å utviske de individuelle nasjoner og å forsyne dem med en ny kultur, sto deres fortid i ferd med å bli ødelagt.

Noen sannheter taler høyere enn andre. Og sannheten i Milan Kunderas utsagn har en egen klangbunn for meg, på grunn av min egen historie, og også på grunn av min hudfarge.

Min historie er ikke enestående. Heller ikke identitetsproblemene som folk som ligner meg, svarte mennesker, møter. Men både for meg som individ, og for det store flertall, virker denne sannheten - at et folk uten en historie er et folk uten navn - noe mer påtrengende. Jeg forstår nå at grunnen til at jeg ble forfatter var at jeg ønsket å forstå dette.

Mytene om hittebarna

Psykologer har etter hvert ervervet ganske god forståelse for hvor viktig det er for vår tilværelse å ha en klar oppfatning om hvem vi er. Men det blir også tydelig gjennom mytene om de forlatte hittebarna - barna som per definisjon er uten navn. Disse mytene er universelle - de finnes i Europa, Asia, i Amerika, Australia og i Afrika.

De er ladede, fordi de er det ytre uttrykk for det som kan hende er vår største frykt - redselen for å bli forlatt - og det medfølgende tap av selvet.

I mytene gjenspeiler heltens skjebne (han er som regel en mann) den fryktelige skjebnen til hele samfunnet. Tenk bare på fortellingen om Paris, som ble forlatt i en øde egn, og som ble oppdratt som en vanlig gjetergutt. Han var helt ukjent med sin opprinnelige identitet som prins av Troja, og ble til slutt den som var ansvarlig for tilintetgjørelsen av den storslåtte byen. Eller tenk på Ødipus, som vokste opp under omtrent de samme omstendigheter som Paris, og de fatale konsekvenser som fulgte i kjølvannet av hans ankomst i Teben.

Håp spiller likevel en like stor rolle hos mennesker som frykten for døden og å bli forlatt, og budskapet er ikke alltid like dystert som i disse to eksemplene. Tenk bare på legenden om kong Arthur, som sammen med sine riddere av det runde bord samlet det engelske folk i kjølevannet av den romerske okkupasjon. Og vi har Moses, motstykket til Luke Skywalker fra Star Wars i den jødisk-kristne tradisjon.

Moses var den som førte israelerne sammen ved å kalle dem tilbake til deres Gud, og gjennom dette minnet dem om hvem de var.

Moralen i disse mytene og fortellingene er klar. Hvis du ikke vet hvem du er er du utsatt

– du har et problem som kan vise seg å være fatalt. Heltene i mytene om hittebarna forstår dette instinktivt, og de føler seg før eller senere tvunget til å finne ut hvem de er, selv om det kan koste dem livet. Dette er til en viss grad også min situasjon, riktignok - i all beskjedenhet - i betraktelig mindre målestokk.

Fortellingen har to begynnelse

Jeg ble ikke forlatt i en ensom dal eller overgitt til enkle bønder som skulle oppdra meg. Jeg ble heller ikke oppdaget i sivet. Men det er



Forsvarere av identitetsfølelse? Krigere i rustning fra Benin – et gammelt kongedømme i nåværende Nigeria.

klare paralleller mellom min historie og de klassiske hittebarnfortellingene. Som i alle slike fortellinger, har også min historie to begynnelser. Jeg er født i Lagos, som var den gamle hovedstaden i Nigeria på vestkysten av Afrika, i en familie som både tilhørte den tradisjonelle og den koloniale elite.

Min bestefar var aller ypperste høvding og overhode i et handelsimperium som strakk seg langs hele kysten. Min far, som hadde universitetsutdannelse fra England, ble dommer og senere justisminister. Min mor, som var født i Senegal, kom også fra et kjent handelsdynasti i Gambia, og både hennes far og bestefar var jurister utdannet fra Law School i London.



Jeg var seks år gammel da jeg ble sendt til England. Da fulgte jeg ganske enkelt en veletablert tradisjon i familien. Og som Remi, hovedpersonen i min selvbiografiske roman, «Yorubajente som danser» («Yoruba Girl Dancing»), finner ut etter noen år på engelsk kostskole: «Det var som om jeg var blitt født på ny i England.» Slik var det, skjønt jeg forsto det ikke den gangen, fordi jeg i motsetning til min heltinne ikke hadde evnen til å skue tilbake. Men i virkeligheten kunne jeg like gjerne ha vært et hittebarn. For folk, som var smittet av en form for kollektiv blindhet, la bare merke til min mørke hudfarge, som på den tiden, like etter den annen verdenskrig, ikke

“Jeg er engelsk. Du er engelsk. Han, hun, det er engelsk. Men Simi Bedford er svart.”

fortalte noe mer om hvem jeg var, eller min bakgrunn, enn ullteppet, den lille jakken, eller kjedet rundt halsen til barnet som nettopp var blitt funnet i den gamle historien.

Hudfargen var bare et tegn, et hint, en liten rift i det slør av uvitenheten som skjulte min opprinnelse. Hittebarnets historie anses med nødvendighet å begynne i det øyeblikk vedkommende er funnet. Min historie begynte derfor også da jeg kom til England. Og i likhet med teppet og barnetøyet, ble min minner stuet bort og glemt, mens talismanen - min svarte hud - noe dempet i sin glød - hang gjenglemte rundt halsen min.

Hvis hittebarnet - det nyfunne barnet - kunne tale, ville det ha sagt: Hør her, jeg kommer fra det og det stedet, faren min er den og den, og dette er navnet som min mor visket inn i øret mitt.

Hvem vet, kanskje ville barnet i så fall ha blitt sendt trygt tilbake, eller det ville ha blitt drept. Noen ganger ville selv historiens gang

ha endret seg. Men uansett, på godt eller vondt, så ville fortellingen ha blitt en annen.

To navn, to ansikter

Jeg var seks år gammel, og jeg kunne snakke. Jeg kunne ha fortalt lærerne, skolekameratene, mine verger som passet meg i feriene, at mitt hjem er der og der, min far er den og den personen, og dette er hva min mor kaller meg. Men jeg fikk dem ikke til å høre på meg. For mitt liv hadde først begynt den dagen jeg kom til England. Og slik ble jeg kledd i nye klær og gitt et nytt navn, som jeg skulle begynne mitt nye liv med. (Mine foreldre hadde viselig nok gitt meg to engelske navn som de kunne velge mellom, for de kjente til engelskmennenes avsky mot å snakke noe annet språk enn deres eget.)

Ettersom årene gikk ble lille Remi, jenta fra Yoruba i min roman, omformet, akkurat som meg, til et typisk produkt av en engelsk eliteutdannelse. Og hun var, akkurat som hennes venner, helt innforstått med de etablerte verdier i det engelske borgerskap. Dette bringer meg tilbake til Moses. Med fare for selvforherligelse, kan jeg tenke meg at Moses må ha følt det på samme måte der han vokste opp som sønn til faraoens datter i det kongelige palass i Egyptens rike. Jeg tror han følte det samme som Remi og meg: som en av dem. Neste kapittel i hittebarnets historie følger: Letingen begynner.

Letingen forvarsles alltid av en avgjørende hendelse. Noen ganger er den svært iøynefallende, andre ganger ikke. Det er når gåsepiken ikke får sove, kaster seg rundt i sengen oppå de 12 edderdunsdyner fordi den lille erten nederst gjør henne både gul og blå, hvilket bare en prinsesse kunne være følsom nok til å kjenne. Det er det samme som skjer når ynglingen Arthur lekende lett løfter sverdet fra stenen, mens de mest berømte riddere i kongeriket ikke makter å røre det av flekken. Og øyeblikket da moren til Moses trakk ham til side og sa, » Du er ikke en egyptisk prins, du er jøde.»

«Jeg er engelsk» «Nei, du er svart»

For Remi, hovedpersonen i min bok, kommer dette sannhetens øyeblikk når hun er utvekslingselev i Tyskland og en av de tyske lærerne ber henne fortelle om livet i Afrika. Forvirret forklarer Remi at hun er engelsk, men læreren insisterer på at hun er afrikansk, og Remi gir etter for fredens skyld.

Hun setter i gang med å fortelle så mye hun kan huske fra en artikkel hun akkurat har lest i National Geographic. Den handlet om en afrikansk stamme fra østkysten av Afrika, og dette livet er like fjernt fra hennes eget liv som samenes liv må være fra livet i Paris.



Da engelske kostskolevenninner ba Simi Bedford om å beskrive sin afrikanske bakgrunn, hentet hun stoff fra bilder i National Geographic. Men bildene stod hennes bakgrunn like fjernt som den samiske kultur står for en fransk skolepike i Paris.

Mine øyne ble også åpnet den gang jeg var utvekslingslev. En eldre tysk kvinne snakket til meg på gaten, og forlangte å vite hvor jeg kom fra. Tålmodig forklarte jeg slik som en femtenåring gjerne gjør at jeg kom fra England, hvorpå hun erklærte med tilsynelatende uimotsigelig logikk: «Du kan ikke være engelsk, du er jo svart.» Det er på dette punkt i hittebarnets historie at betydningen av talismanen som har hengt i et silkesnor rundt halsen blir klar. Plassert midt mellom to virkeligheter forstår helten omsider hva han ikke er, og lengter etter å få tak i sin egentlige opprinnelse. Og så begynner letingen.

I min bok åpner Remi skuffen hvor de få eiendelene, og minnene hun tok med seg fra Nigeria en gang for lenge siden, ligger gjemt, og undersøker dem. Men uansett hvor lenge hun henger over dem, glipper minnene og deres betydning, fra henne, for den svever like utenfor bevissthetens ytterste randsoner.

Hva gjør hun da? Hun oppsøker mennesker som kan fortelle henne hvem hun er, og hun finner dem. Hun gjenoppdager sine gamle og nesten glemte venner fra Lagos, og føler seg lykkelig. Hennes leting er over, og hun har nådd det forjettede land. Hun vet nå hvem hun er, og føler seg trygg på sin plass i tilværelsen. Om det bare var så vel.

Som eremittkreps på leting etter nytt hjem

Da jeg forlot kostskolen var jeg som en av disse myke eremittkrepsene som finner seg et hjem i tomme skjell som har tilhørt andre arter. Når de vokser ut av dem, krabber de forsvarsløst omkring mens de fulle av angst prøver ut hvilke nye og forlatte skjell som måtte passe. Jeg fant ganske snart et skjell som jeg antok ville passe ypperlig, for AFRIKA sto skrevet tvers over ryggen på det med store svarte bokstaver. Ja, jeg gikk på jakt etter mine røtter, og jeg fant dem.

Det var i 1960, det året Nigeria fikk sin uavhengighet og Forandringens Vind blåste over Afrika. Trommene slo, og lyden fra trommeslagene overdøvet alle andre lyder. Men bare for en stund. En annen stemme meldte seg, og den var sterkere enn trommene. Den sa at hjemme er der hvor hjertet befinner seg, og jeg oppdaget at mitt hjerte fant seg ikke til rette sammen med bankfolk, jurister, leger og forretningsfolk fra Lagos. Disse vennene kunne ikke fortelle meg hvem jeg egentlig var, bare hvem jeg ikke var. Jeg var verken engelsk pike eller en jente fra Lagos. Jeg var ikke lenger Yorubajente.

Det er nå forfatteren i visse romaner fra Viktoriatiden gjerne griper inn og sier: «Kjære leser, jeg giftet meg med ham.» Hvilket jeg gjorde. Jeg giftet meg med en engelsk mann, og ble, da jeg mottok mitt nye pass, dette merkelige noe som er å være britisk. Teknisk sett var jeg engelsk, men i virkeligheten var jeg det like lite som skotter, walisere, irer, jøder og ikke-hvite er engelske. Jeg ble en Svart Person. En person som, når hun ble spurt, svarer at hun kommer fra London, Birmingham eller Bristol, men opprinnelig fra Afrika, de Karibiske øyer, India eller Pakistan.

Jeg var fremdeles opptatt med min søken. Men det er perioder i løpet av reisen hvor helten eller heltinnen blir midlertidig oppholdt, går seg vill i skogen, vandrer inn i et forhekset slott ved innsjøens bredd, blir bedt om å være dommer i en skjønnhetskonkurranse, må løse opp et par gordiske knuter eller løse sfinxens gåte.

Jeg ble oppholdt av ekteskap og tre barn. Og det var ikke før de nådde tenåringsalderen og begynte sin egen identitetssøken at min søken ble vekket på ny. Mitt spørsmål denne gangen var - Hva er egentlig en svart person? Det var åpenbart at mine barn hadde en helt annen forståelse av dette enn meg. Hvis noen sa til dem at de ikke kunne være engelske fordi de var svarte, var logikken i utsagnet langt fra innlysende for dem, og de svarte ganske enkelt: «Der tar du feil, kompis.»

Det selvnlysende for dem var at deres far var engelsk, de var født i England, så hva annet kunne de være? Australske? De var svarte og engelske, akkurat som andre var hvite og engelske. Det

var det samme for dem. Men ikke for meg.

Hvem er du? Fordi du ikke vet, er du ingen

Det forekommer meg at når en svart person i Europa blir spurt hvor vedkommende kommer fra, så betyr egentlig spørsmålet: Hvem er du? Den slutning jeg trakk var at dette var et spørsmål som vi ikke kunne gi et ordentlig svar på, fordi vi ganske enkelt ikke visste. Fordi vi ikke visste ble spørsmålet besvart for oss: «Du er ingen». Hvilket bringer meg tilbake til Moses.

Afrikanere som ble skipet til Amerika som slaver konverterte raskt til kristendommen. I første omgang fordi kristendommen hadde mye til felles med mange tradisjonelle afrikanske religioner. Yorubane trodde for eksempel på en høyeste makt og et liv etter døden. Selv de langsomste og minst skarp-sindige slaver kunne ikke unngå merke seg likhetene mellom deres situasjon og israelittenes åk i Egypt; og deres predikanter, som for det meste var svært oppegående menn og kvinner, plukket fort opp betydningen av Moses.

Moses som stedfortredende identitetsskaper

Instinktivt forsto de at hans funksjon hadde vært å gi israelittene deres selvfølelse tilbake, og dermed satte de i gang med å gjøre det samme for sitt folk. De overtok fortellingen om Moses som deres egen, og gjorde med det slavesamfunnene i Amerika i stand til å skape seg en felles identitet basert, så å si gjennom en stedfortreder, på en felles fortid. Det kan hevdes at deres overgang til kristendommen gjorde sitt til at de forble passive. Men det er hevet over enhver tvil at den også hjalp dem å overleve, psykologisk sett, forbausende intakte.

Forfattere i alle kulturer vil gjerne se på seg selv som pådrivere til sosiale endringer. Og svarte forfattere var de naturlige arvtakere til de første slavepredikanter. Fra starten av bidro de til å skape en svart kultur, noe som virket som et klart forsvar mot undertrykkelse etter at slaveriet var avskaffet. En av de første var Olaudah Equiano, som ble kidnappet bare ti år gammel. Hans memoarer ble gitt ut på





Historien om Moses har hjulpet afroamerikanere til å overleve psykologisk.

slutten av syttenhundretallet, og kom ut i ni opplag bare mens han levde. Den siste i rekken er Toni Morrison, som fikk Nobelprisen i litteratur. Mye har forandret seg. Hvis noen spør oss i dag: Hvem er du? - så kan vi svare.

Som forfatter er mitt eget bidrag til det svaret så langt som min egen roman. Som nevnt er den en mer eller mindre selvbiografisk fortelling fra mine første år i England. Det er en dannelsesroman om hvordan det var å være en svart jente som vokste opp i England



i femtiårene. Og i sentrum står Remi og søker etter sin identitet. Men romanen ser også på humoristisk vis på ironiske trekk og paradokser i hennes livssituasjon.

Jeg er glad for å kunne meddele at den ble godt mottatt, og oppmuntret av dette har jeg satt igang med en ny roman, som snart er ferdig. Det blir ofte sagt at forfattere skriver den sammen boken om og om igjen, og jeg er intet unntak. Selv om jeg skriver en historisk roman om slaveriet er temaene langt på vei de samme, skjønt mot et større bakteppe.



Slaver på en amerikansk plantasje ca 1860: Hvem forteller fra deres perspektiv?

Slaveri fra et afrikansk perspektiv

Det blir en lang bok, som begynner på midten av syttenhundretallet og strekker seg over ett hundre år og tre generasjoner innen samme familie. Det er selvfølgelig skrevet utallige romaner om afrikanske slaver i Amerika og på de Vestindiske øyer, men svært få er skrevet fra et afrikansk ståsted. Dessuten har romaner om slaveri med få unntak alltid begynt da slaveriet begynte, eller på plantasjen.

Jeg føler et behov for å vise ganske inngående hvilken kultur afrikanerne forlot. De ble ikke hentet fra intet. Den første delen av romanen spiller seg derfor ut i Afrika. Helten er en ung aristokrat

fra det gamle Yorubakongedømmet Oyo i nordvest Nigeria, som den gang var et velorganisert, militaristisk samfunn, og som blomstret i fire hundre år, helt til det ble styrtet av muslimske jihad-krigere fra nord.

Den andre delen av boken finner sted i Amerika, hvor hovedpersonen blir solgt som slave, og skildrer hans omstilling og tilpasning til sitt nye liv og miljø. I løpet av boken blir vi presentert for et syttenhundredtalls Amerika sett med svarte øye, og ikke afrikanere sett med amerikanske øyne, som er det vanlige. Historieforskning viser at det nye samfunnet, i hvert fall i sydstatene, ble like mye påvirket av Afrika som av Europa, noe som egentlig synes opplagt i våre dager. Jeg håper at leserne oppdager at dette gir et interessant perspektiv på et ellers forslitt tema.

Identitetskriser er et hovedtema også i denne roman. Vår hovedperson, aristokraten fra Yoruba, er en fremmed i et fremmed land, som i enhver typisk slaveroman, men han er fast bestemt på å dra tilbake til Afrika. Hans identitetskrise består i at han fortsetter å tviholde på sin afrikanskhet i dette nye landet også når det opplagt er inadekvat. Det gjør at han kommer i konflikt med sine kone, som innser at den eneste fornuftige identitet i Amerika er en amerikansk identitet.

Gjennom hele sin barndom må datteren deres forholde seg til en far som i all hemmelighet fører henne med afrikansk kultur, og en mor som forkaster som totalt verdiløs selv tanken på noe slikt. Hun blir uunngåelig fanget mellom to krav: Afrika og Amerika. Og datterens egen krise kommer da hun må velge mellom et løfte til faren om å reise tilbake til Afrika og morens høyeste ønske, som er at hun må bli værende i Amerika.

Hun velger Afrika. Men så snart hun kommer til Sierra Leone, hvor familien slår seg ned, finner hun fort ut at ikke hører hjemme der. Hennes fars afrikanske perspektiv passer like dårlig som hennes mors amerikanske identitet. Hun har kommet til et nytt Afrika. Hun er som et hittebarn der.

Dobbel identitet i tredje generasjon

Det er ikke før i tredje generasjon at noen i familien føler seg hjemme i Sierra Leone. Opp i dette har historien en annen skjebne i vente for hennes sønn; så han har også en dobbel identitet. Personen er en fiksjon plassert i en historisk kontekst. Tiden går, og vi kan ane noe helt nytt i horisonten.

Under selve skriveprosessen ser jeg konturene av en ny tid, og det nye millennium varsler et jordskjelv i hvordan vi kommer til å definere oss selv i fremtiden. Vi er en del av en global kultur, og vi

befinner oss utenfor de gamle hegemoniers favntak. Rase teller ikke. Hudfarge teller ikke. Nasjonalitet teller ikke. Så langt har det gått at i noen vestlige land teller ikke engang familien.

Det vil ikke lenger være mulig for styresmakter å manipulere med den nedarvede kulturelle bagasje som former individet. Tanker, tro og verdier vil være individets valg alene. I en grenseløs verden vil ingen drømme om å stille spørsmål ved en annens plass i den. Det forekommer meg å være et mål som det er vel verdt å kjempe for.

Artikkelen bygger på et foredrag som Simi Bedford holdt i Acem Kulturforum høsten 1999. Den er oversatt av Ingjerd Oudenstad.

Solstads Singer – Omfavnelsen av tomheten

AV OLE NYGAARD

Tomhet og ensomhet synes å være det moderne menneskets svøpe. Det er som om mettheten på materielle goder gjør at vi kjenner mer på slike stemninger, selv om underholdningsindustrien og opplevelsesjegerne kjemper mot så godt de kan. Dag Solstad går den motsatte vei. Han roses opp i skyene av kritikerne for sin nådeløse fremstilling av mennesker som faller helt utenfor, både sosialt og eksistensielt.

Superlativene satt løst da hans siste roman, "T. Singer", kom for et par måneder siden. Kritikerne roste den opp i skyene. Det bemerkelsesverdige er at det knapt settes kritisk søkelys på den livsholdning den uttrykker.

Noen mener at det ikke er litteraturkritikernes jobb. De skal vurdere litterære kvaliteter og intet mer. Det er et problematisk standpunkt. Litterære verker er verdibærere langt ut over fortellerkunst og stilistiske kvaliteter. Den engelske 1700-tallsfilosofen David Hume går så langt som å si at hvis man skal utvikle sine etiske holdninger, bør man heller lese skjønnlitteratur enn filosofi. Ved å lese skjønnlitteratur kan man utvikle forståelse for andre mennesker og dermed innlevelsesevne, mens abstrakt filosofi i liten grad evner å nå inn til hjertet. Om Hume hadde ment det samme stilt overfor dagens skjønnlitterære produksjon, er kanskje heller tvilsomt. Mye av de som publiseres i dag, ville vært forbudt for 200 år siden.

Hamsun men ikke Solstad?

Men om mange mener at Solstad har skrevet et uvanlig godt stykke skjønnlitteratur, hvorfor ikke også problematisere Samtiden fikk sjokk da nobelprisvinneren Knut Hamsun under krigen gjorde valgen ingen trodde var mulig. Menneskekjenneren og den psykologiske dybdeborer tok parti for Hitler-Tyskland. Etter å ha kommet seg over sjokket begynte litteraturforskerne, og de driver fortsatt med det, å lete etter holdninger i hans litteratur som kunne peke frem mot et slikt valg. Mest kjent er Aamund Brynildsens "Sværmeren og hans demon". Men det er ytterst vanskelig å påvise nazisme i Hamsuns litteratur. Derimot er det ikke så vanskelig å påvise destruktive holdninger. De verdier som indirekte kommer til uttrykk er det god grunn til å drøfte kritisk. Om det ikke finnes nazisme i bøkene, finnes det holdninger som kan gi grobunn for totalitære valg, for eksempel nazisme.

Litteraturkritikere tilbakeholdne med å laget for den litteratur Men ikke slik med gyrisk omfavneelse går Dagsavisen. Under het" skriver han: "Men fryden. Den ble erstattet den tomheten roman- i all sin gåtefullhet som gyldig tomhet. Å se litterær form gir en lykke jeg ikke kan forstå, men som jeg heller ikke vil holde opp med å forsøke å forstå".



Tomhetens omfavner

er vanligvis ikke kritisere verdigrunn- de legger under lupen. Solstad. Lengst i pane- Tom Egil Hverven i tittelen "Jublende tom- underveis forsvant tet med en jubel. For en avdekker, framstår en form for sann eller den frembragt i en slik

Det er åpenbart at Solstad både greier å fange en tidsstemning og noe allmennmenneskelig. Han greide å fange tidsstemningen ved å skrive noveller om fremmedgjøring på 60-tallet, om ml-ere på 70-tallet, om avdankede ml-ere på 80-tallet og på 90-tallet om mennesker som melder seg helt ut.

Dyster klokskap om livet?

Øystein Rottum skriver i Dagbladet at "T. Singer" er et dystert høydepunkt i forfatterskapet og en grusom roman. Men den gjør oss klokere på livet, mener han.

Det er ikke bare en tidsstemning Solstad treffer. "T. Singer" har over seg noe nådeløst ærlig og avdekker på den måten avgrunner i menneskesinnet av mer almen karakter. Hvem har ikke kjent seg tom og ensom? Det er signaler å ta på alvor, beskjeder innenfra om at ikke alt i våre liv er som det skal være. Det kan gi støtet til refleksjon

og erkjennelse, til å prøve noe nytt.

Men for Solstads hovedperson er det ikke slik. Før vi fortsetter, er det grunn til å påpeke at Singer ikke er noen alminnelig nevrotiker. Han fungerer godt sosialt, er vittig, deltagende, hjelpsom og sensitiv. Godt likt både av det annet kjønn og av kolleger. Han har en uoppfylt drøm om å være forfatter og et mislykket universitetsstudium bak seg, men det forhindrer ikke at han har gjort det brukbart i yrkeslivet som bibliotekar.



Notodden: Tomhetens arnested?

Ikke nevrose, men eksistens

Dette er ikke en bok om en nevrotiker. Hans problemer er av en eksistensiell karakter som går ut over det å ha spesifikke tilpasningsproblemer. Han drar til Notodden for å føre en anonym tilværelse og gå inn i glemsel. Han gifter seg med en dame der og blir stefar til hennes datter. Men hans innesluttethet gjør forholdet så problematisk at de bestemmer seg for å gå fra hverandre. Men før de rekker det, dør hun i en bilulykke. Han påtar seg ansvaret for stedatteren og flytter til Oslo med henne. Men også forholdet til henne er så preget av hans fjernhet at hun ikke knytter seg til ham. Etter hvert som hun blir voksen, lengter han etter at hun skal flytte. Han avviker sitt eneste vennskap, til barndomskameraten Ingemann, og lever fullstendig isolert.

Som han sier om forholdet til stedatteren: "Han hadde aldri ønsket å trenge inn i hennes liv, for å besitte det, og på den måten forme hennes, for det hadde han ingen rett til, for hvem var han, Singer, når alt kom til alt? Det visste han ikke, men det han visste var at idet han spurte seg om hvilken rett han hadde til å trenge inn i hennes



liv, forme det, prege det, så endte det alltid med at han måtte fastslå at han ikke hadde noen rett til det, og alltid med denne henvisning til dette ubesvarte spørsmål, om hvem han, Singer, var, når alt kom til alt.”

Han er et menneske uten dypere identitet, uten ordentlig kontakt innover til hvem han er og derfor lite i stand til dypere kontakt med andre, selv om han i og for seg er både reflektert og sensitiv. Han er også helt ute av stand til å snakke med noen om sin fjernhet eller til å ha noen egen forståelse av hva det dreier seg om.

Alle romaners sorte hull

”I en hver roman er det for øvrig et stort hull, som er universelt i sin sorthet, og nå har denne romanen nådd til dette punkt. Omgitt av friske ungpiker, med all sin sødme, befinner vi oss sammen med Singer i en roman som er som et stort, sort hull. Hvorfor er Singer hovedpersonen i denne romanen? Og ikke bare hovedpersonen, men til like den alt rører seg omkring? Heldigvis er de andre personene i denne roman totalt uberørt av at de er personer eller ideer som bare eksisterer i kraft av de rører seg omkring denne hovedpersonen. Jeg skulle ønske jeg kunne ha sagt noe som ikke Singer kunne ha vært i stand til å reflektere. Det er noe jeg ville ha sagt akkurat om dette, men språket strekker ikke til. Mitt språk opphører der hvor også Singers refleksjoner opphører. Vi er ikke dermed identiske.”

Solstad sa selv om sin første roman der den nattsvarte eksistensielle tomheten for første gang kom sterkt til uttrykk, nemlig ”Elleve roman, bok atten”, at han beveget seg på grensen av hva hans språk kunne uttrykke. Det betyr vel at han beveger seg i deler av seg selv og tilværelsen han rett og slett ikke fatter. Singer sier om seg selv at

han er en gåte.

Det er nettopp dette som er den skånselsløse ærligheten i Solstads fremstilling. Han drukner ikke tomheten i heseblesende ordgyteri, som moderne litteratur ikke rent sjelden er. Fremstillingen er naken, nokså enkel og usminket. Derfor står Singers sjelelige nød så sterkt frem.

Men som lesere kan vi jo fundere over hva det er hverken Singer eller Solstad greier å uttrykke. At vi står overfor en slags lukkethet synes nokså klart. Første del av romanen er en langvarig utlegning av en særegen skamfølelse Singer føler på. Det aner oss at denne dyptliggende skammen gjør det vanskelig å åpne seg for andre. Dermed greier ikke Singer i særlig grad å bruke andre som speil for sitt liv, men stenges inne i sin egen tankeverden. Selv om han har en overfladisk sosial sjarm, makter han ikke dypere kontakt.

Og det er som om hans mangel på dypere kontakt med andre, slår ut i en manglende kontakt med hans egentlige selv, slik at han ikke finner ordentlig fotfeste i tilværelsen. Derfor siger han med stigende alder inn i mer og mer tomhet.

Men skamfølelsen og manglende kontakt med andre er ikke hele historien. Det er snakk om en slags sjelelig avspærrethet som virker helt lammende. Over hele Singers liv hviler noe uegentlig.

Kritikernes blindhet gjenspeiler forfatterens

Forfatteren sier selv rett ut at han ikke er i stand til å reflektere over det. Noe av det samme avspeiler seg hos kritikerne, som i stedet for å forholde seg spørrende til denne uegentligheten ender opp med en nokså ureflektert hyldest til forfatteren.

Problemet er kanskje at Solstad drister seg til å stille spørsmål vår samtid har vanskelig for å forholde seg til. Det dreier seg om eksistensielle lengsler det i liten grad finnes modeller og uttrykksformer for. Ser vi på Solstads egen generasjon, var det mange av de mest brennende sjeler som gikk inn i ml-bevegelsen. Kanskje lå det under dette en både lengselsfylt og desperat søken etter noe sterkt og absolutt - en ide som kunne gi livet en sammenhengende mening. Men menneskets dype lengsler har også i seg et sterkt potensial for å havne på avveier, noe det vel i år 2000 er nokså ukontroversielt å si at ml-sporet var. Det ga lite rom for undring, søken, mer stille refleksjon over lengselsdimensjonen. Den ble vel heller sperret av under absolutte krav om underkastelse og blind tro.

De livsspørsmål Singer ikke har språk for, har ikke klare svar. Det finnes ikke nødvendigvis noe språk. I så fall er det famlende, søkende og retter seg kanskje mot en mer ordløs dimensjon i menneskelivet,

en dimensjon der mening eksisterer mer uavhengig av klar tanke.

Den ordløse dimensjon

Denne dypere livsdimensjon har heller ikke vår dominerende religion i særlig grad greid å ivareta. Den er dogmatisk, skråsikker, hevder å besitte den absolutte sannhet om de dypere sammenhenger i tilværelsen. Spørrende mennesker føler seg lett fremmede overfor denne type autoritet, som egentlig ikke har det fundament den foregir å ha.

Derfor har undringen over de dypere livssammenhenger, over hvem vi er og hva vil skal bruke livet til, så dårlige kår i vår samtid. Derfor har samtiden også et sterkt behov for å døyve savnene, gjennom underholdning og overfladisk liv. Alkohol og andre rusmidler er til god hjelp for å drepe lengselsdimensjonen.

På en måte er Singer som en som har drukket så lenge at han har mistet kontakten med seg selv. Den type frustrasjon melder seg ofte sterkere med stigende alder. Det er neppe tilfeldig at Solstads forfatterskap i en bestemt periode i forfatterens liv tar denne vending. Forfatteren selv nærmer seg alderdommen.

Men Singers lengsler er ikke helt døde. I selve hans spørsmål, som han ikke har svar på eller språk for å snakke om, ligger de der. Han er som Peer Gynt som møter knappestøperen mot slutten av livet. Det er forferdelig viktig at noen skriver som Solstad og minner om at noe ikke er som det skal være. Forhåpentlig er det det som får anmelderne til å juble.

Men selve det ødeleggende i Singers forhold til sine lengsler greier ikke kommentatorene å reflektere. Det er som om de er en del av det sorte hullet Solstad skriver om. Det sier noe om vår samtids forhold til menneskets dypere lengsler.

Litteraturen og det ubevisste

PSYKOANALYTISKE INNFALLSVINKLER TIL IBSENS *NÅR VI DØDE VÅGNER*

AV TOM EIDE

For 100 år siden satte Ibsen punktum for sitt forfatterskap. 22 desember 1899 ble hans siste verk, *Når vi døde vågner*, lagt ut for salg i bokhandlene. Året etter ga Freud ut *Drømmetydning*, det verket som skulle føre til et gjennombrudd for psykoanalysen som teori og behandlingsform, og bli en inspirasjonskilde for de mange som var og er interessert i forholdet mellom litteratur og det ubevisste.

I denne artikkelen skal jeg drøfte tre ulike psykoanalytiske innfallsvinkler til Ibsens dramatiske epilog. Hva kan psykoanalytisk teori si oss om dette verket? Og hva kan en psykoanalytisk innfallsvinkel til litteraturen si oss om vårt eget forhold til kunst? Men først litt om utgangspunktet for det hele: Freuds teori om forholdet mellom kunsten og det ubevisste.

IRENE. Det uoprettelige sér vi først, når – (bryder kort af.)

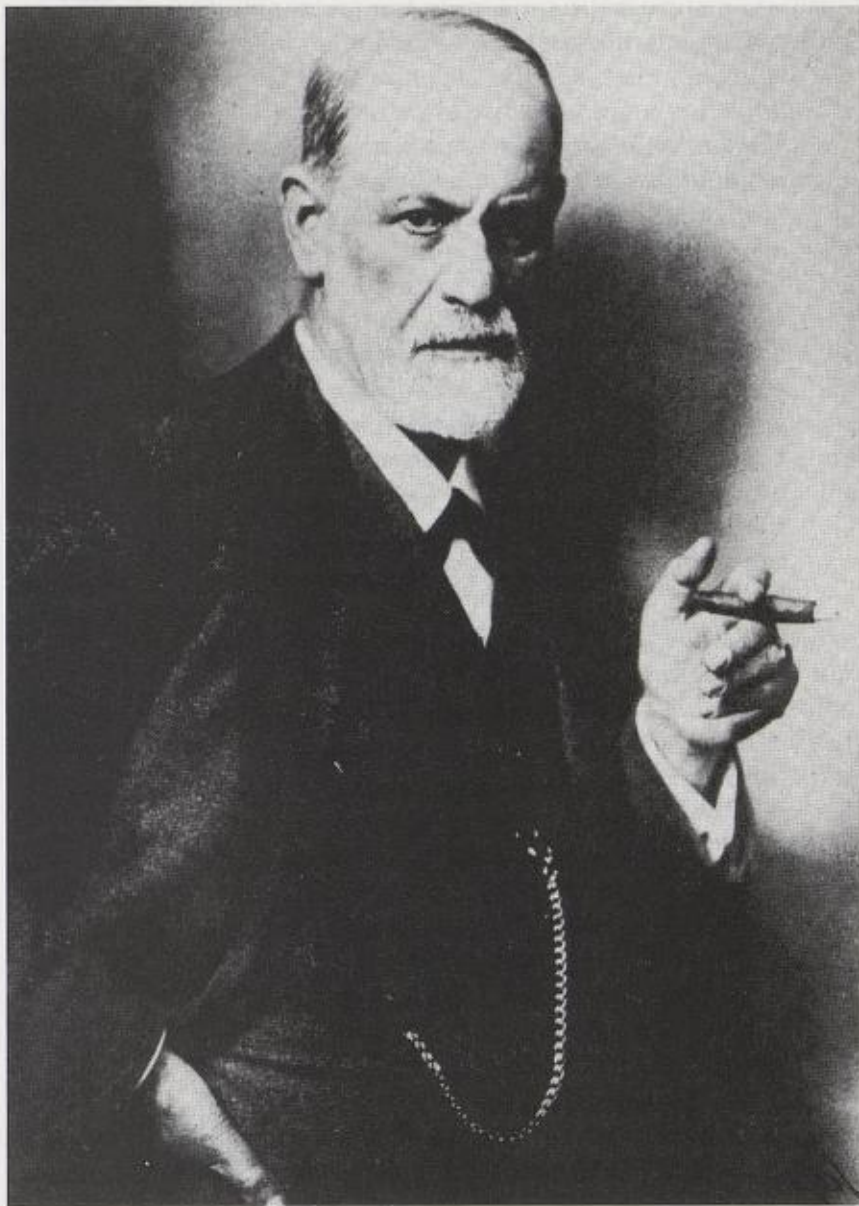
PROFESSOR RUBEK (sér spørgende på hende). Når – ?

IRENE. Når vi døde vågner.

PROFESSOR RUBEK (ryster tungsindig på hodet). Ja, hvad sér vi så egentlig?

IRENE. Vi sér at vi aldrig har levet.

Freud selv leste meget, og mente at litteratur kunne være kilde til innsikt i ubevisste prosesser. Allerede i 1907 hadde han lagt frem sin teori om forholdet mellom fantasi og diktning, hvor han hevder at diktverket – som drømmen – er et uttrykk for dikterens ubevisste og gjerne ønskeoppfyllende fantasier, ofte omformet til det ugjenkjennelige, slik også våre nattlige drømmer er det. Grunnen til dette, mener Freud, er at både drømmer og dagdrømmer uttrykker noe som gjerne er forbundet med skam, og som vi, ved hjelp av våre spontane forsvarsmekanismer, gjerne gjør vårt beste for å skjule for oss selv.



*Nobelprisvinner
i litteratur og
Ibsenfortolker*

Det karakteristiske ved et diktverk, mente Freud, er at det lar dette ubevisste materialet komme til uttrykk i en form som gjør at skamfølelsen eller andre ubehagelige følelser ikke blir for påtrengende. Tvert imot kan vi oppleve lyst og glede ved verket. Dikterens innerste hemmelighet er ifølge Freud nettopp kunsten å gi ubevisste fantasier en slik form at de fremkaller lystfølelse og ikke skam. Slik han så det er det essensielle i diktekunsten å få leseren til å overvinne den følelsen av noe frastøtende som er knyttet til

fantasier og forestillinger som vi har fortrenget, dvs. gjort til noe fremmed, ukjent, ubevisst for oss selv.

"Den sanne kunstner forstår å bearbeide sine dagdrømmer på en slik måte at de taper det altfor personlig preg som støter fremmede bort, og får en form så de også kan nytes av andre. Han vet også hvorledes han skal pynte på dem tilstrekkelig til at de ikke så lett forråder at de kommer fra forbudte kilder. Han har også den hemmelighetsfulle evne til å forme et bestemt materiale til det er blitt et tro bilde av hans fantasiforestilling, og har forstår å knytte så meget lystfølelse til denne fremstilling av den ubevisste fantasi at fortrenkningene iallfall for en tid blir overvunnet og opphevet. Evner han å gjøre alt dette, da åpner han også for andre mennesker veien tilbake til deres egne ubevisste lystkilder, som de kan øse lindring og trøst av; han vinner på denne måten deres takknemlighet og beundring og har nu ved hjelp av fantasien oppnådd det som han tidligere bare kunne oppnå i fantasien: Ære, makt og kvinners kjærlighet." (Sigmund Freud)

Freud hadde stor respekt for kunst og kunstnere, og mente neppe – kanskje i motsetning til noen av sine etterfølgere – at han hadde løst kunstens gåte. Hans hovedsynspunkt er imidlertid dette: at den glede og lystopplevelse kunstneren tilbyr oss gjennom verket, er knyttet til frigjøring av spenning i leserens bevissthet. Litt forenklet synes denne lystfølelsen å bero på tre forhold. For det første åpner verket for at noe av det man har fortrenget får slippe til i bevisstheten, noe som i seg selv betyr en spenningsutladning. For det andre er dette som slippes til forkledt til det ugjenkjennelige, slik at leseren kan "nyte" det uten å være seg bevisst hva han faktisk gleder seg ved. Og for det tredje "bestikker" forfatteren oss med gleden ved det estetiske, ved form og språk, slik at det rent litterære ved måten fantasimaterialet presenteres på gir oss en ekstra lystbonus under lesningen. Vi kunne kanskje si det slik at den litterære formen er harmoniserende, og dermed øker vår evne til å ta imot noe som i utgangspunktet er konfliktladet og skambelagt og som vi derfor i dagliglivet spontant og uten at vi er klar over det holder utenfor bevissthetsens rekkevidde.

Psykoanalytisk forståelse av litteratur har vært sett på med stor skepsis. Ikke minst har psykoanalytiske tolkninger vært beskyldt for reduksjonisme: den reduserer noe flertydig (verket) til noe klart og entydig (psykologi).

"Medan Freuds teoriar gradvis har styrkt sin posisjon som tverrfagleg impuls (først i USA, men også i Europa), er dei norske oppfatningane blitt hengande fast i skeptiske forenklingar. For kva er vel psykoanalytisk litteraturkritikk, om ikke ei einvis jakt etter fallos- og vaginasymbol, kastrasjonsmotiv og morsersstatningar, oralt, analt eller ødipalt fantasistoff og infantile trauma." (Atle Kittang)

Hvorvidt er en slik kritikk treffende? Kanskje bare i den grad den psykologiske tolkningen er entydig. Formålet her er imidlertid ikke å gi en entydig tolkning av Ibsens siste verk, men snarere å forsøke å belyse noe av verkets psykologiske kompleksitet og hvordan ulike psykoanalytiske innfallvinkler kan la ulike aspekter ved verket komme til syne. Hva er det egentlig som foregår psykologisk i dette ganske surrealistiske verket? Men før vi går til det psykologiske, litt om verket selv.

II

I *Når vi døde vågner* møter vi den aldrende kunstner som ser tilbake på sitt liv. Hovedpersonen, billedhuggeren Arnold Rubek, har forfulgt sin kunstneriske visjon, har virkeliggjort sitt kall som kunstner. Han har skapt mesterverket "Oppstandelsens dag", en skulptur av "jordens ædleste, reneste, idealeste kvinde", en skulptur som har gitt ham suksess verden over. Rubek fremstår nærmest som prototypen på Freuds "sanne kunstner", som en som har forvandlet sine ønskefantasier til kunst, og dermed oppnådd både beundring og berømmelse.

Men det er ikke en tilfreds og lykkelig kunstner vi møter. I det stykket begynner, befinner Rubek seg sammen med sin unge kone, Maja, på et kurbad ved kysten. Men han er rastløs, urolig og utilfreds, kanskje også litt irritabel, noe han slett ikke vil innrømme:

PROFESSOR RUBEK. (...) Jeg fejler jo ikke nogen verdens ting.

FRU MAJA (rejser sig og går hen til ham). Jo, du gør, Rubek. Og det må du da føle selv.

PROFESSOR RUBEK. Men, kæreste Maja, – hvad skulde da det være for noget?

FRU MAJA (bag ham,, bøjer sig frem over stolryggen). Sig du mig det. Du er begyndt at gå omkring uden rist eller ro. Finder ikke hvile nogensteds. Hverken hjemme eller ude. Rent menneskesky er du ble't på det sidste.

PROFESSOR RUBEK (lidt spotsk). Nej virkelig, – har du lagt mærke til det?

FRU MAJA. Det kan da ikke undgå nogen, som kender dig. Og så synes jeg det er så sørgeligt at du har tabt lysten til at arbejde.

PROFESSOR RUBEK. Har jeg det også?

Men som ut av en drøm dukker så Irene opp, hans tidligere modell som han ikke har sett på mange år. Irene er ikke bare modellen for hans største verk, hun er også kvinnen han elsket, men som han aldri rørte, fordi han var redd for at hvis han begjærte henne i sanselighet (som han uttrykker det) ville han aldri bli i stand til å skape ferdig sitt store verk.

PROFESSOR RUBEK (...) Du blev mig en høj-hellig skabning, som bare måtte røres ved i tilbedende tanker. Jeg var jo endnu ung den gang, Irene. Og den overtro fyldte mig, at rørte jeg dig, begærte jeg dig i sanselighed, så vilde mit sind vanhelliges, så at jeg ikke kunde skabe færdig det, som jeg stræbte efter. – Og jeg tror endnu at der er nogen sandhed i det.

Hun på sin side elsket Rubek, men forlot ham i skuffelse og raseri da det etter hvert gikk opp for henne at han lot kunsten gå foran kjærligheten. Nå hjemsokes han av henne. Rubek konfronteres med sin egen fortid, det valg han den gang tok og konsekvensene dette fikk for henne. Irene forteller ham blant annet at hun har vært gifte flere ganger, tatt livet av sine menn og drept sine barn.

PROFESSOR RUBEK (sér deltagende på henne). Har du aldrig havt noget barn?

IRENE. Jo, jeg har havt mange børn.

PROFESSOR RUBEK. Og hvor er de børn henne nu.

IRENE. Jeg dræbte dem.

PROFESSOR RUBEK (strængt). Nu sidder du og lyver for mig igjen!

IRENE. Jeg har dræbt dem, siger jeg dig. Så ret inderligt har jeg myrdet dem. Så fort, så fort de bare kom til verden. Å, længe, længe for. Det ene efter det andet.

PROFESSOR RUBEK (tungt, alvorligt). Det er noget fordulgt bag ved al din tale.

IRENE. Hvad kan jeg gøre for det? Hvert ord, jeg siger dig, hviskes mig i øret.

Som mange av Ibsens helter er Rubek en person med et livskall, et grunnprosjekt som gir retning til hans liv og som han ikke kan gi opp uten at noe av meningen med livet går tapt. Samtidig er han en mann med sterke drifter, et begjær etter henne som han ikke tør å

nærme seg. Den tredje polen i den indre konflikten er hensynet til henne, den annen, den elskede, som han må ofre for å kunne virkeliggjøre sitt kunstnerkall, med dyp skyldfølelse og anger som resultat.



*Rubek: "Holder du meg for å være den skyldige?"
Irene: «Ja»*

PROFESSOR RUBEK (støtter hænderne mod bordet og sér dybt på hende). Det er strenge i dig som er sprunget i stykker.

IRENE (mildt). Det gør det visst altid når en ung blodsvulmende kvinde dør.

PROFESSOR RUBEK. Å Irene, kom dog bort fra disse forvildede forestillinger –! Du lever jo! Lever, – lever!

IRENE (reiser sig langsomt op fra stolen og siger bævende). *Jeg var død i mange år. De kom og bandt mig. Snørte armene sammen på ryggen –. Så scenkte de mig ned i et gravkammer med jernstænger for lugen. Og med polstrede vægge, – så ingen ovenover på jorden kunde høre grauskrigene –. Men nu begynder jeg så halvvejs at stå op fra de døde.* (hun sætter sig atter.)

PROFESSOR RUBEK (lidt efter). *Holder du mig for at være den skyldige?*

IRENE. Ja.

PROFESSOR RUBEK. Skyldig i det, – som du kalder din død?

IRENE. Skyldig i det, at jeg måtte dø.



*Hvem er overgriper?
Hvem er offer?*

skrevet inn forestillinger og fantasier i dramaet som spiller på hemmelige og ubevisste forestillinger og fantasier i leseren. Kanskje er det slik at leserens og tilskuerens fascinasjon har røtter nettopp i gleden og lysten ved å komme i kontakt med hemmelige og ubevisste sider ved en selv.

Psykoanalyse er i dag ingen enhetlig retning innen psykologien. Etter Freud er det utviklet en rekke ulike skoler, basert til dels på teorier som står i konflikt med hverandre. Hvis vi forsøker å forstå

Rubek er av mange sett som Ibsens eget alter ego. Noe er det utvilsomt i dette. “Her ligger hans liv ordnet, gennemtænkt og fordømt”, skriver den danske litteraturforsker Aage Henriksen, som kan finne støtte både hos litteraturhistorikere og Ibsenbiografer. Men et slikt perspektiv sier lite om hvorfor stykket kan virke så sterkt på oss i dag. Noe har utvilsomt å gjøre med tematikken: konflikten mellom kall, ansvar og begjær, mellom selvvirkeliggjørelse, selvtvøvelse og ansvar for andre mennesker, en tematikk som er aktuell for de fleste. Noe har utvilsomt å gjøre med Ibsens raffinerte dramatiske teknikk, hans utrolige evne til å bygge opp spenning gjennom flertydige dialoger og avdekking av fortiden og dens skjebnesvangre grep om personene. Men kanskje kan det også ha å gjøre med at Ibsen – slik Freud antyder – har

et psykologiske fenomen – en drøm, en fantasi, et litterært verk – vil tolkningen kunne bli svært forskjellig alt etter hvilken teori vi velger å betrakte verket gjennom. Vi ser det som teorien tillater at vi ser. Også innenfor en og samme teoretiske referanseramme vil samme psykologiske fenomen gjerne kunne fortolkes ulikt. I det følgende skal vi se på hvordan visse psykologiske aspekter ved *Når vi døde vågner* kan forstås ut fra tre ulike psykoanalytiske vinklinger: Freuds klassiske psykoanalyse, Heinz Kohuts selvpsykologi og Melanie Kleins objektrelasjonsteori.

III

Hva slags ubevisste forestillinger kan så ligge til grunn for Ibsens siste stykke? Erik Østerud (1993) tar utgangspunkt i Freuds teori om "ur-fantasier", eller mer spesifikt "forførelsesfantasien", dvs. barns forestillinger om å ha blitt utsatt for seksuelle overgrep. Han mener Rubek som kunstner fremstår som en overgriper i forholdet til Irene, ved at han gjennom sitt seksualiserte kunstnerblikk misbruker sin modell og tilfredsstiller seg selv. Ifølge Østerud er Irene traumatisert av Rubek, slik et barn traumatiseres ved seksuelle overgrep: "det er blikket – det maskuline blikk – som påfører Irene hennes traume", skriver han (s. 38). Til tross for at Rubek aldri rører henne, blir Irene allikevel et offer, og hennes vanvidd etter bruddet med Rubek forklares dermed som et resultat av dette.

Rubek som overgriper

Denne tolkningen kan kanskje virke ekstrem. Ibsen skriver da ikke om seksuelle overgrep? Poenget og konflikten i stykket bygger jo nettopp på det motsatte, at Rubek *ikke* forgriper seg på Irene. Han rører henne aldri. Hvordan kan det da være snakk om en "forførelsesfantasi" i freudiansk forstand? Det handler jo verken om incest eller seksuelle overgrep av andre slag, i hvert fall ikke hvis vi bare leser overflatefortellingen. Spørsmålet er allikevel om han ikke kan sies å hentyde til eller spille på slike forestillinger. Jeg skal her peke på to momenter som kan anføres til forsvar for en slik tolkning. For det første kommer forestillingen om å ha vært utsatt for overgrep tilbake på ulike måter i *Når vi døde vågner*. Hovedmotivet i stykket er Rubeks verk "Oppstandelsens dag", som er en skulptur av den reneste, idealeste kvinne som våkner av dødssøvnen "fylt af en helligdoms glæde over at genfinde sig selv uforvandlet". Hun oppstår altså fra de døde, ren og uskjenget. Implisitt i en slik forestilling ligger altså forestillingen om det motsatte: skjensels-handlingen som fører til kvinnens død. Ibsen formulerer ikke dette i klartekst. Men spørsmålet ligger implisitt i forestillingen om

oppstandelsen: Hva er det som har skjedd? Hvorfor måtte hun dø? Vi må selv la fantasien gå og danne oss denne forestillingen. Men antydningene er klare.

*PROFESSOR RUBEK. Ja, ødsel var du, Irene. Du gav mig hele din nøgne
dejlighed –*

IRENE. – til beskuelse –

PROFESSOR RUBEK. – og til forherligelse –

IRENE. Ja, til forherligelse for dig selv. – Og for barnet.

PROFESSOR RUBEK. For dig også, Irene.

IRENE. Men den dyreste gave har du glemt.

PROFESSOR RUBEK. Den dyreste –? Hvilken gave var det?

*IRENE. Jeg gav dig min unge, levende sjæl. Så stod jeg der og var tom
indvendig. – Sjelløs. (sér stivt stirrende på ham.) Det var det jeg
døde af, Arnold.*

(Diakonissen åbner døren helt og gør plads for hende)

(Hun går ind i pavillonen.)

PROFESSOR RUBEK (står og sér efter hende; så hvisker han). Irene!

Ibsen lar imidlertid også forestillingen om overgrep komme klart til uttrykk. Dette skjer imidlertid ikke som en innrømmelse, men gjennom Rubeks benektelse av at han har forbrutt seg mot Irene: "Jeg forbrød mig aldrig imod dig! Aldrig, Irene!" Forestillingen forsterkes av Irenes svar: "Jo, du gjorde! Du forbrød dig imod det inderst medfødte i mig –". At det skal vise seg at det ikke er snakk om seksuelle overgrep, men nærmest det motsatte – at han aldri en eneste gang rørte henne – forandrer ikke på det faktum at Ibsen her fremkaller forestillinger om overgrep i leseren.

PROFESSOR RUBEK. Ikke noget menneske skal få lov til at røre dig.

*IRENE (med et forvildet smil). Å nej, – det har jeg nok selv et middel
imod.*

PROFESSOR RUBEK. Hvilket middel mener du?

IRENE (drager kniven frem). Denne her!

PROFESSOR RUBEK (griber efter den). Har du kniv –!

IRENE. Altid, altid. Både dag og nat. I sengen også.

PROFESSOR RUBEK. Giv mig den kniven, Irene!

*IRENE (gemmer den). Du får den ikke. Den kan jeg så godt finde
brug for selv.*

PROFESSOR RUBEK. Hvad vil du bruge den til her?

IRENE (sér fast på ham). Den var bestemt for dig, Arnold.

PROFESSOR RUBEK. For mig!

Når en fantasi først er aktivisert i leseren, kan også andre utsagn lett vekke beslektede forestillinger. Et eksempel er en scene fra siste akt. Rubek og Irene befinner seg på fjellet, stormen blåser opp, og det blir klart at de ikke vil kunne finne veien ned alene. Når Irene får høre at letemannskaper vil komme opp og hente dem ned, utbryter hun med skrekkslagende øyne og i stigende redsel: "Mange mænd vil komme herop – !" Her er det paradoksalt nok ikke den truende naturen som vekker Irenes angst, men tanken på redningsmennene. Hvordan kan vi forstå dette? Selv om vi kanskje ved første øyekast er tilbøyelig til å avfeie ideen om at Ibsen – bevisst eller ubevisst – spiller på freudianske ur-fantasier og forførelses-fantasier, er det ved et mer granskende blikk ganske klart at det ligger en forestilling om overgrep innskrevet i dramaet.

Incest?

Hva så med incest-motivet?

Heller ikke dette finner vi igjen i overflatefortellingen. Men hvis vi begynner å se nærmere på underteksten – de fortellinger som ligger mer eller mindre implisitt og skjult i teksten – kan vi finne spor som kan peke også i en slik retning. Rubek fremstår som en fars-skikkelse i stykket, ikke minst i forhold til sine to kvinner, Maja og Irene, som på sin side fremstår nærmest som barn i Rubeks verden. Han står i et ovenfra-og-nedad-forhold til sin ektefelle, som han også omtaler både som "lille Maja" og som "mein Kind". Irene har han også hatt et fars-forhold til. Som ung kvinne forlot hun sitt foreldrehjem for å tjene ham, kunstneren, og Ibsen lar henne uttrykke seg på følgende måte om dette: "Det blev min barnealders opstandelse at jeg fulgte med dig." Hva mener hun med dette? Om Irene ikke hentyder til overgrep, vekker allikevel Ibsen forestillingen om at Rubek den gang hadde med et barn å gjøre. Og det svaret Ibsen legger Rubek i munnen, er ikke umiddelbart betryggende: "Just derfor kunde jeg mest bruge dig." Også her velger Ibsen et uttrykk vi stusser ved. Verbet "å bruke" anvender vi vanligvis ikke om vårt forhold til andre mennesker. Hva slags forhold er dette? Hva er det Rubek har brukt Irene til? Selv om heller ikke dette utsagnet indikerer fysiske overgrep, ligger Irenes beskyldninger mot Rubek i leserens og tilskuerens bakhode, og bidrar til fantasi-dannelsen. Men Ibsen skriver da ikke om overgrep mot barn og om incest?

Hvis vi går Ibsens skuespill litt nærmere etter i sømmene, ser vi raskt at incest-motivet slett ikke er så uvanlig. Freud selv har skrevet om dette. I sin analyse av *Rosmersholm* argumenterer han for at grunnen til at Rebekka reagerer så sterkt når hun får vite at dr. West

trolig var hennes kjødelige far, er at hun også hadde hatt et seksuelt forhold til ham.

Erotiserte foreldre-barn-forhold finner vi også igjen i en rekke andre Ibsen-skuespill, som i forholdet mellom Peer og mor Aase i *Peer Gynt* (se Carl Henrik Grøndahls artikkel i *Dyade* 2/97), mellom Osvald og moren i *Gengangere*, mellom Hedda Gabler og hennes far generalen (som i skuespillet er representert ved sine pistoler).

"Det gåtefulle ved Rebekkas opptreden kan bare forklares på én måte. Den nyheten at doktor West kan ha vært hennes far kom som det verste slag som kunne ha truffet henne siden hun ikke bare var hans pleiedatter, men også hans elskerinne." (Sigmund Freud)

Men ikke bare forhold mellom foreldre og barn, men også mellom søsken kan ha en sterk incestuøs ladning hos Ibsen, som i forholdet mellom Alfred og halvsøsteren Asta i *Lille Eyolf*. Så om Ibsen skulle spille på incestuøse forestillinger i sitt siste verk, er det altså langt fra første gang dette skjer.

En slik tolkning kan altså kaste lys over trekk ved verket som vanskelig lar seg forklare uten psykoanalytisk teori, og dessuten bidra til å forklare noe av årsaken til at dramaet kan fascinere og uroe lesere og tilskuere: at det på indirekte vis berører hemmelige, seksuelle ur-fantasier vi ellers ikke gjerne vedstår oss.

"Forfatterens fremstilling av dette tilfellet (Rebekka Wests) er diktert av hva man kan kalle poetisk økonomi: dette dypere motivet skulle ikke diskuteres, det skulle dekkes over slik at tilhørerne og leserne ikke så lett skulle oppdage det, ellers ville det ha støtt på alvorlig motstand hos dem fordi de ville ha følt seg ille berørt, hvilket kunne føre til at stykket forfeilet sin virkning." (Sigmund Freud)

Men hva så? Dette er i beste fall en delforklaring på hvordan verket kan virke inn på leseren.

Østerud utvider imidlertid perspektivet til også å omfatte Ibsens form. I *Når vi døde vågner* fører Ibsen oss, som i så mange av sine stykker, tilbake i tid. Dermed gir stykket noe av den samme bevegelsen som man finner i den psykoanalytiske behandling. Hos Freud, skriver Østerud, er den terapeutiske bevegelse, erkjennelses-akten, rettet bakover i tid, i en bestrebelse på å identifisere det som skjer i aktuell tid med noe som har skjedd tidligere. Vi får grep om vårt eget liv ved å se bakover. Denne tankegangen overfører han så på Ibsens drama:



Den ibsenske ur-scene (traumet) utgjør et skjebnemettet øyeblikk i menneskets liv hvor friheten så å si er innenfor rekkevidde, men hvor den ikke blir grepet. Det at friheten ikke blir grepet på det tidspunkt hvor den dukker opp, betyr ikke at man har vinket farvel til den en gang for alle. Det å erindre det fatale øyeblikk i fortiden hvor alt gikk tapt, er å bli konfrontert med frihetens mulighet på ny. I den forstand har den retrospektive teknikken hos Ibsen er prospektiv funksjon. Den bringer hovedpersonen i kontakt med vitale deler av seg selv og konfronterer ham med drømmer og håp som ennå kan realiseres. Et blikk kastet bakover kan komme til å bringe en uinnløst framtid innenfor rekkevidde. Et stanset liv, et liv i mytens fangenskap, kan utfris av fangenskapet og bringes i bevegelse igjen. (s. 40)

Irene vandrer over den Ibsenske ur-scenen i første akt av "Når vi døde vågner"

Med utgangspunkt i Freuds teori om forførelsesfantasier og måten erkjennelse fremkommer på i psykoanalysen, ser altså Østerud en parallell til Ibsens drama som genre: det fører sin hovedperson tilbake til det traumatiserende øyeblikk, og åpner dermed for en nytt valg, ny frihet, utfrielse og ny fremtid. Dermed spiller Ibsen ikke bare ved de antydende fantasier, men også ved sin form, på de samme prosesser som den psykoanalytiske terapeutiske prosess.

Her skal vi imidlertid forlate Freud, og bevege oss over i Heinz Kohuts selvpsykologi. Hva kan denne si oss om Ibsens stykke?

IV

Psykiateren Sigmund Karterud avslutter sin bok *Fra narsissisme til selvspsykologi* (1995) med et kapittel om *Når vi døde vågner*. Her ser han verket i lys av selvspsykologien, og dramaet som helhet som "en dramatisering av selvspsykologiens viktigste teser".



Heinz Kohut:
selvspsykolog

"Slik selvspsykologien fremsto etter 1977 (da Kohut publiserte The Restoration of the Self), ville mange kalle det et paradigmeskifte innenfor psykoanalysen. (...) Helheten hadde forrang fremfor delene. Og helheten i en psykoanalytisk situasjon dreide seg om analysandens streben etter å fullføre en indre personlig utvikling som hadde stanset opp en gang i barndom eller ungdom. Dette prosjektet innebar bruk av analytiker som såkalt "selvobjekt", det vil si som en erstatning for en manglende funksjon i ens eget selv." (Fra narsissisme til selvspsykologi, s. 11)

Selvspsykologi er en moderne form for psykoanalyse, utviklet av Kohut i 70- og 80-årene i kontinuerlig dialog med psykoanalysen. Litt enkelt kunne man kanskje si at

mens Freud la hovedvekt på driftenes betydning i den indre psykologiske utvikling, valgte Kohut å fokusere klarere på selvet og dets utvikling i forhold til viktige personer, særlig foreldre. Det er altså relasjoner som står i sentrum for selvspsykologien.

"Fra å være en respektert frontfigur innen den ortodokse psykoanalyse, ble Heinz Kohut i løpet av 1970-årene psykoanalysens fremste "kjetter" og sentrum i en strid så opprivende at man må gå tilbake til kontroversene omkring neo-freudianerne, Melanie Klein og Lacan for å finne maken." (Grunnlaget for en ny psykiatri, s. 298.)

En av selvspsykologiens viktigste teser er ideen om såkalte "selvobjekter", dvs andre personer som kan gi barnet den nødvendige bekreftelse og stimulans gjennom de ulike utviklingsfaser. Særlig viktig er det å bli sett, at det er noen der som ser, hører og forstår barnet og dets følelser og behov. I motsatt fall vil barnet oppleve det Kohut kaller "selvobjekt-svikt", en mangel på "ekko" fra en voksen person. En slik mangel kan føre til et mer eller mindre sterkt selvobjektsbehov i senere faser og i voksen alder, kanskje også

til selvobjektavhengighet. Det er blant annet nettopp dette – selvobjektsvikt og selvobjektsavhengighet – Karterud mener å se gjenspeilet i Ibsens siste verk:

Når vi døde vågner handler om kreativitet, kreativitetens overføring, midtlivskrisen, selvobjektbehov, selvobjektsvikt, narsissistisk raseri og det aldri oppgitte håpet om å kunne fullføre det prosjekt som er nedlagt i kjerneselvet.

Ifølge Karterud er Rubek på reise for å finne en kur for sin kunstneriske stagnasjon, i likhet med Aschenbach i Thomas Manns *Døden i Venedig*, som Kohut selv i sin tid hadde vært opptatt av. Særlig fremhever Karterud Rubeks uttalte behov for et annet menneske som kan utfylle og fullstendiggjøre ham.

PROFESSOR RUBEK (noget usikker). *Hvad jeg nu føler så levende – og så pinligt at jeg trænger til, det er at eje en omkring mig, som stod mig rigtig inderlig nær –*

FRU MAJA (afbryder ham i spænding). *Gør ikke jeg det, Rubek?*

PROFESSOR RUBEK (afvisende). *Ikke sådan at forstå. Jeg måtte ha' samliv med et andet menneske, der ligesom kunde udfylde mig, – fuldstændiggøre mig, – være et med mig i al min gerning.*

Ifølge Karterud illustrerer Rubeks behov for Irene nettopp det Kohut kaller selvobjektbehov, et behov for en annen (eller noe annet) som kan utføre en slags psykologisk støttefunksjon for selvet, et behov som ifølge teorien altså springer ut av en mangel på opplevelse av selv å ha blitt sett, hørt, forstått. "Klarere enn dette kan ikke et selvobjektbehov uttrykkes", skriver Karterud med henvisning til sitatet ovenfor. Hos Rubek er det imidlertid ikke bare snakk om et behov, men om avhengighet. Uten Irene er Rubek ikke i stand til å skape. Slik han i sin tid trengte av henne som inspirasjon for å skape sitt store verk, er han på nåtidsplanet i stykket avhengig av henne for på nytt å bli i stand til å skape. Det er hun, og bare hun, som har nøkkelen til hans kreativitet.

FRU MAJA (løfter pekefingeren). *Nu tænker du på den blege damen igen!*

PROFESSOR RUBEK. *Ja, ærligt talt, så må jeg uafsladelig tænke på hende. Lige siden jeg traf hende påny. (et skridt nærmere.) For nu vil jeg betro dig noget, Maja.*

FRU MAJA. *Nå?*

PROFESSOR RUBEK (banker sig på brystet). *Her inde, ser du, – her har jeg et bitte lidet dirkefrit skrin. Og i det skrinet ligger alle mine*

billedsyner forvaret. Men da hun rejste så sporløst væk, så gik skrinet i baglås. Og hun havde nøglen, – og den tog hun med sig. – Du, lille Maja, du havde ingen nøgle, du. Derfor ligger det alltsammen ubrugt derinde. Og årene går! Ikke muligt for mig at komme til skatten.

FRU MAJA (kæmper med et underfundigt smil). Så få hende til at lukke op for dig igjen –

Og nettopp på grunn av sitt behov for og avhengighet av Irene blir Rubek ifølge Karterud ute av stand til å sé henne, sé Irene som den lengtende kvinne hun virkelig er. For Rubek blir hun kun den som skal frigjøre hans kreativitet, et redskap i hans grunnprosjekts tjeneste, et middel til å virkeliggjøre hans kunstneriske mål.

IRENE. Jeg rakte mine tre fingre i vejret og loved at jeg ville følge med dig til verdens og til livets ende. Og at jeg vilde tjene dig i alle ting

–

PROFESSOR RUBEK. Som modell for mit kunstværk –

IRENE. – i fri, fuld nøgenhed –

PROFESSOR RUBEK (bevæget). Og du tjente mig også, Irene, – så frejdigt, – så glad og hensynsløs.

IRENE. Ja, med hele min ungdoms bankende blod tjente jeg dig!

PROFESSOR RUBEK (nikker, med et taknemligt blik). Det tør du så trøstig sige.

Og det er *dette* som er hans overgrep mot henne, og som har ført til at Irene opplever seg som død og sjelløs: at hun *kun* var et selvobjekt for ham. Han så aldri den kvinnen som underkastet seg hans prosjekt fordi hun begjæret og elsket ham. Ifølge Karterud er det da også denne krenkelsen som har fått hennes grenseløse raseri til å velte frem, som har ført til at hun har drept både mann og barn, og er nær ved å ta livet også av Rubek. Karterud skriver:

I "Når vi døde vågner hvor man "ser at vi aldri har levet", står ikke kvinnen frem som en arkaisk allgod og tilgivende morsskikkelse, men som en grenseløst krenket person som martres av et bunnløst narsissistisk raseri som krever hevn for det svik hun har vært utsatt for. Sviket er trefoldig: hun får ingen anerkjennelse (speiling) for sin delaktighet i skaperprosessen. Rubek svikter henne som idealisert foreldreimago og hun begjæres ikke som objekt. Krenkelsen er at hun utelukkende behandles som selvobjekt. (s. 204)

I Karteruds tolkning ligger det altså en selvobjektsvikt til grunn for Rubeks væremåte overfor Irene. Dette er den psykologiske

årsaken til at Rubeks etiske svikt; at han ikke sér Irene, og dermed reduserer henne fra et mulig objekt for seksuelt begjær og kjærlighet, til kun å bli et selvobjekt, et middel til å virkeliggjøre hans kunstneriske visjon. "Just derfor kunde jeg mest bruge dig." Drevet av sitt imperative selvobjektbehov bryter han med andre ord med det kantianske imperativ om alltid å behandle et menneske som et mål i seg selv, og aldri utelukkende som et middel. Ifølge Karterud ligger tragedien i at det som for Rubek er en betingelse for et fulltonende kreativt liv (at han bruker Irene som selvobjekt), for Irene innebærer døden. Det som fører mot undergang for dem begge, er med andre ord Rubeks mangel på empati.

Som i Østeruds tolkning blir det også i Karteruds perspektiv ikke bare et moralsk, men også et moralistisk moment: Irene sees som offer for Rubeks overgrep mot henne. Det er liten tvil om at Rubek svikter. Ibsen lar Irene anklage Rubek og Rubek anklage seg selv. Men noe entydig offer er hun ikke. Ibsens perspektiv er flertydig. Han lar også Irene ta sitt livs misère på egen kappe. Også hun hadde et liv å leve, en menneskeskjebne å fullbyrde. At hun i sin tid valgte å følge og tjene Rubek, angret hun på det sterkeste:

– Å det var et selvmord. En dødsens brøde imod mig selv. (*halvt hviskende.*) Og den brøde kan jeg aldrig gøre bod for. (...) (*tilsyneladende behersket*). Jeg skulde født børn til verden. Mange børn. Rigtige børn. Ikke af dem, som gemmes i gravkælderne. Det havde været mit kald. Skulde aldrig ha' tjent dig, – digter.

Karteruds selvpsykologiske perspektiv kan nok gi en psykologisk forklaring på Rubeks behov for Irene, hans etiske svikt, Irenes raseri og hvorfor forholdet er nødt til å ende tragisk. Men samtidig blir det også forenkende, blant annet ved at det – i likhet med Østeruds tolkning – gjør Rubek den skyldige og Irene til offer for hans overgrep. Ingen av disse to perspektivene synes heller å kunne forklare kjernesymbolet i stykket – Rubeks skulptur av oppstandelsens dag, og den forvandlingen denne gjennomgår i stykket.

PROFESSOR RUBEK. Og jeg gik der syg og vilde skabe mit livs store værk. (fortaber sig i erindring.) Det skulde kaldes "Opstandelsens dag". Skulde fremstilles i lignelse af en ung kvinde, som vågner af dødssønnen –

IRENE. Vort barn, ja –

PROFESSOR RUBEK (vedbliver). Det skulde være jordens ædleste, reneste, idealeste kvinde, hun, som vågner. Så fant jeg dig. Dig kunde jeg bruge i et og alt. Og du føjed dig så glad og så gerne. Og du gav slip på slægt og hjem – fulgte med mig.

Forestillingen om oppstandelse var sentral for Ibsen. Lenge hadde

han "Opstandelsens dag" som arbeidstittel på stykket. Hvilken psykologisk betydning har en slik forestilling? Hvilke psykologisk rolle spiller Rubeks visjon og hans store mesterverk i stykket? For å kaste lys over disse spørsmålene, skal vi se litt nærmere på hvordan Rubeks mesterverk beskrives og se disse i lys av Melanie Kleins objektrelasjonsteori.

V

"Den idealeste kvinne"

Rubeks beskriver altså sin opprinnelige kunstneriske ambisjon som det å skape "jordens ædleste, reneste, idealeste kvinne". Senere beskriver han sin visjon på følgende måte: "Opstandelsens, syntes jeg, måtte skildres skønnest og allerdeiligst som en ung uberørt kvinne, – uten et jordlivs opplevelser, – og som vågner til lys og herlighed uten at ha' noget stygt og urent at skille sig af med." Og som vi har vært inne på nådde han ved hjelp av Irene sitt store mål:

Takket og velsignet være du, – så vandt jeg bugt med opgaven. Jeg vilde skabe den rene kvinde således, som jeg syntes hun måtte vågne på opstandelsens dag. Ikke undrende over noget nyt og ukendt og uanet. Men fylt af en helligheds glæde over at genfinde sig selv uforvandlet, – hun, jordkvinden, – i de højere, friere, gladere egne, – efter den lange, drømmeløse dødssøvn.

Implisitt i Rubeks visjon av "Opstandelsens dag" ligger en forestilling om det motsatte, om noe skjebnesvangert som har skjedd – om det som har ført kvinnen inn i "den lange, drømmeløse dødssøvnen". Med andre ord: bak Rubeks ønske om å gi form til dette idealbildet av en kvinne, kan vi ane en bakenforliggende forestilling om den ideale, rene kvinnens død. Slik sett synes Rubeks visjon og livsverk å være sprunget ut av et intenst ønske om å gjenskape noe som oppleves som ødelagt og tapt, nemlig den "idealeste" kvinne – *uforvandlet*, som han uttrykker det.

Skylden – og det forbrutte liv

Ved siden av sin sterke skapertrang, som altså var så sterk at han lot kunsten gå foran sin kjærlighet til Irene, preges Rubek også av en sterk følelse av skyld som han ikke klarer å fri seg fra. Skyldfølelsen synes å ha blitt intensivert etter at Irene reiste fra ham, og har han gitt denne følelsen form i et selvportrett, som han har tatt inn i sitt store verk:

PROFESSOR RUBEK (ivrig, river hatten af sig og tørrer

sveddråberne af panden). *Ja men hør nu også, hvorledes jeg har stillet mig selv hen i gruppen. Foran ved en kilde, ligesom her, sidder en skyldbetyngt mand som ikke kan komme helt løs fra jordskorpen. Jeg kalder ham angeren over et forbrudt liv. Han sidder der og dyppe sine fingre i det rislende vand – for at skylle dem rene, – og han nages og martres ved tanken om at det aldrig, aldrig lykkes ham. Han når i al evighed ikke fri op til opstandelsens liv. Blir evindeligt siddende igen i sit helvede.*

Mens han i den første versjon av sitt store verk har plassert bildet av Irene, den oppstandne, ideale kvinne, i sentrum, har han i denne andre og bearbejdede versjon plassert seg selv i forgrunnen, som inkarnasjonen av skyld og anger. Hvordan kan vi forstå disse to skulpturene og forholdet mellom dem? Hvordan kan vi forstå at det nettopp er bildet av den ideale kvinne og den angrende og helvetesdømte mann som blir de sentrale motiver for hans kunst? Og hvordan kan vi forstå sammenhengen mellom skulpturene og forholdet mellom Irene og Rubek?



Hun splittet den psykoanalytiske bevegelse

Tilintetgjørelsen av det gode objekt

I Melanie Kleins objektrelasjonsteori finner vi en forståelse av forholdet mellom skyld, idealer og skapende virksomhet som kan kaste lys over Rubeks skapertrang og skulpturer.

Melanie Kleins ideer ble sentrum i en opprivende strid som nesten splittet den engelske psykoanalytiske foreningen. Utover hele etterkrigstiden har det senere foreligget en situasjon hvor den internasjonale psykoanalysen har vært delt i to hovedleire: den kleinianske, som foruten London har hatt sitt hovedområde i Syd-Amerika og i noen grad i medelhavsland som Italia og Spania, og på den annen side den "freudianske", som har rådet grunnen i Nord-Amerika og Vest-Europa." (Grunnlaget for en ny psykiatri, s. 232)

Ifølge Kleins teori har kreativiteten røtter i en ubevisst trang til å gjenskape noe som oppleves å ha gått tapt. Klein arbeidet mye med barn, og mente at denne trangen stammet fra en fantasi som oppstår i barnet i en tidlig fase når det ikke blir tilfredsstilt ved brystet eller

av andre grunner opplever sterkt ubehag. Når barnet ikke blir tilfredsstilt blir det rasende. I fantasien går det så til angrep på og tilintetgjør det Klein kaller "det gode objekt", dvs. den eller det som vanligvis tilfredsstiller barnet og er opphav til følelse av harmoni og glede, nemlig moren eller morens bryst.

"Allerede i første leveår tar barnet inn sine ytre objektforhold og danner indre objekter, mente Klein, del-objekter som var dels libidinøst og dels aggressivt ladet. Barnets indre verden var på denne måten splittet, og preget av dramatiske motsetninger. Den mest grunnleggende konflikten dreide seg om forholdet til brystet, og motsetningene mellom et godt og et ondt oralt (bryst-)objekt."
(Grunnlaget for en ny psykiatri, s. 235)

Barnet forestiller seg at det river i stykker og tilintetgjør dette gode objektet. Og fordi barnet på dette tidlige stadium ikke skiller mellom fantasi og virkelighet, oppleves denne fantasien som virkelig og sann: det er selv årsaken til tapet av det gode objekt. Denne indre forestillingen om tap, og skyldfølelsen som følger med, blir fortrenget. I tillegg opplever barnet angst for å bli forfulgt og straffet for det det har gjort. På bakgrunn av denne fantasien om å ha tilintetgjort det gode objekt, oppstår det altså også en fantasi om onde, forfølgende objekter, med et tilhørende sterkt behov for å gjenopprette og gjenskape det som er gått tapt.

Fra mani til skyldfølelse

Klein deler barnets tidlige utvikling inn i to faser. Den første kaller hun den paranoid-schizoide posisjon. Denne fasen er preget av angsten for å bli forfulgt (paranoid) og av splittelse (schizoid): barnet splitter av og fortrenger destruksjonsfantasien, og for å holde opplevelsen av tap unna, tviholder det på forestillingen om at det gode objekt fortsatt eksisterer og er uskadet. Dette kaller Klein manisk reparasjon (mani = unormal oppstemthet), fordi forestillingen om det gode objekt brukes til å holde følelsene av sorg, skyld og anger på avstand. I den neste fasen, som Klein kaller den depressive posisjon, gis splittelsen litt etter litt opp, og følelsene av skyld og anger slipper til i barnets bevissthet. Dermed kan den egentlige reparasjonsprosessen kan starte, en prosess som består i å gjenopprette en harmonisk indre verden. Dette reparasjonsbehovet bli en drivkraft både i lek (senere arbeid) og i ønsket om å etablere gode relasjoner til andre. Evnen til å gi opp splittelsen og ta innover seg vanskelige følelser som angst og skyld, og evnen til reparasjon,

til å gjenskape forestillingen om det gode i fantasien, ser Klein som en forutsetning både for kreativitet og evnen til kjærlighet.

Reparasjon og kreativitet

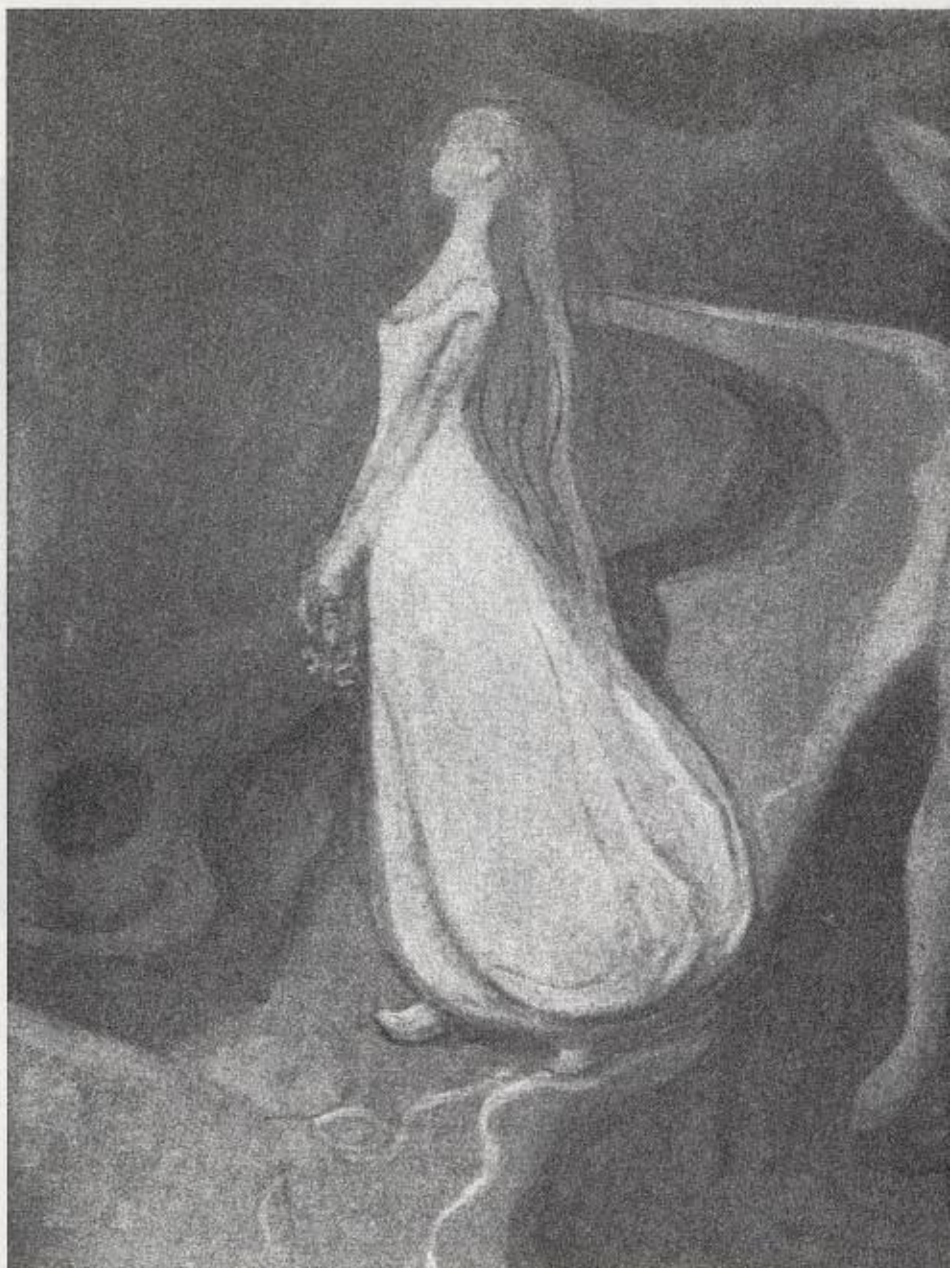
Klein ser altså destruksjonsfantasien som en ubevisst påvirkningskilde også i voksen alder, en stadig kilde til mer eller mindre diffus skyldfølelse og angst som driver en til å skape, i et ubevisst håp om å reparere noe av det som man – i sin ubevisste fantasi – opplever å ha ødelagt. Kleins kollega og biograf Hanna Segal sammenfatter dette aspektet ved Kleins teori på følgende måte:

Barnet er på dette stadium stadig behersket av ukontrollerbare grådige og sadistiske impulser. I fantasien blir dets elskede objekt til stadighet angrepet i grådighet og hat, tilintetgjort, revet i stumper og stykker; og ikke bare det ytre objekt blir angrepet på denne måten, men også det indre, slik at hele den indre verden føles tilintetgjort og sønderrevet. Deler av det tilintetgjorte objekt kan utvikle seg til forfølgere, og det oppstår både frykt for indre forfølgelse, lengsel etter det tapte, elskede objekt og skyldfølelse for angrepet. Erindringen om den gode situasjon, hvor barnets jeg inneholdt det hele elskede objekt, og erkjennelsen av at dette er gått tapt gjennom barnets egne angrep på det, forårsaker en intens følelse av tap og skyld og et ønske om å gjenopprette og gjenskape det tapte elskede objekt både utenfor og i jeg'et. Dette ønsket om å gjenopprette og gjenskape er grunnlaget for senere sublimering og skapende virksomhet.

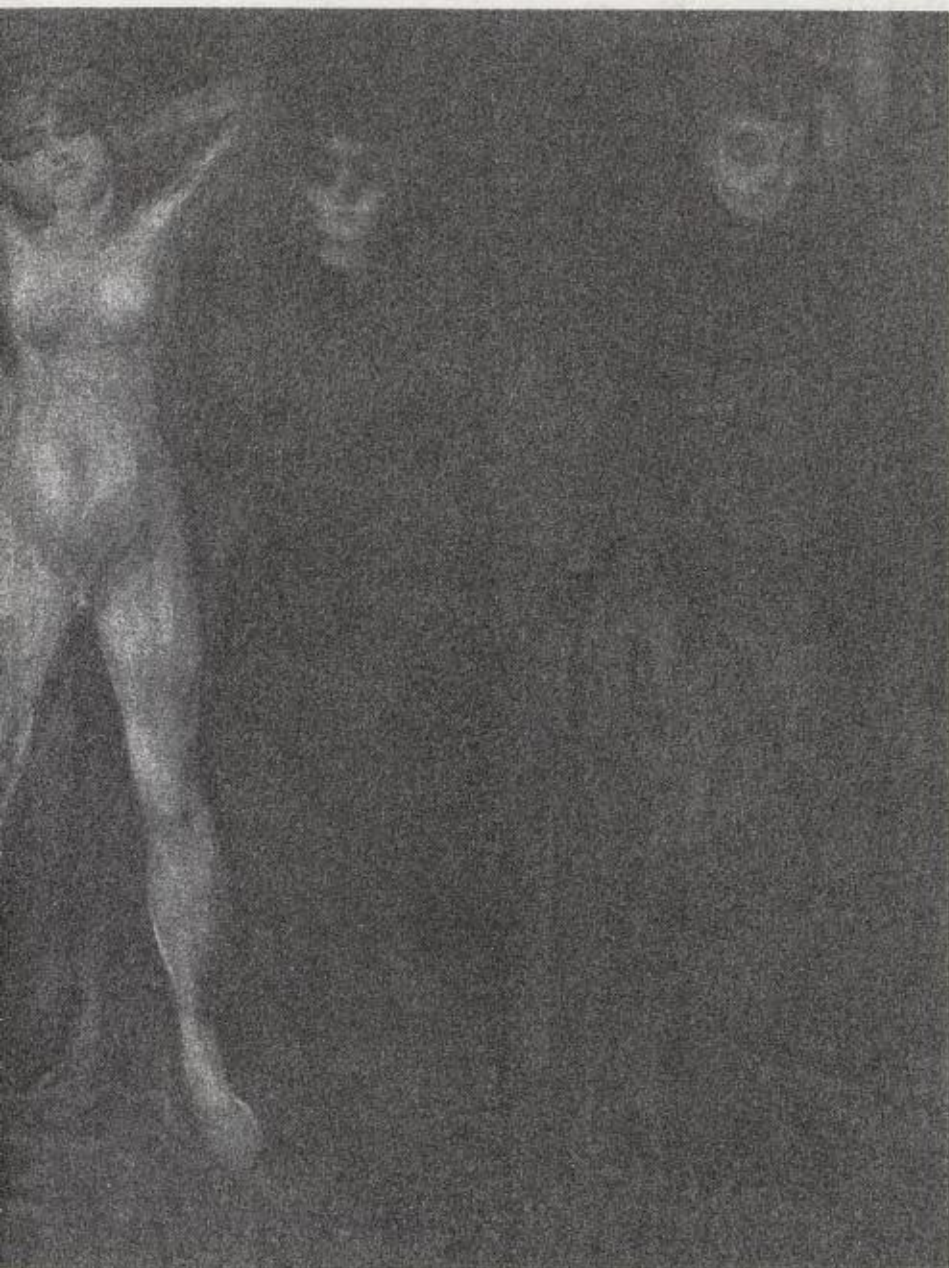
Ifølge Segal er "all skapen i virkeligheten (...) en gjenskapelse av et engang elsket og engang helt, men nå tapt og ødelagt objekt, en ødelagt indre verden og et ødelagt selv".



Skapelse og destruksjon: to sider av samme tema?



Hvorvidt det vi kunne kalle den kleinianske "fortellingen" om kreativitetens opphav er en god beskrivelse av hva som foregår i barnets indre og gir en rimelig forklaring på kunstnerisk kreativitet, er det delte meninger om. Her skal jeg ikke ta stilling til dette. Teorier belyser sjelden hele bildet. Uansett hvordan dette måtte forholde seg, kan Kleins teori



*Rubeks kvinner
som
reparasjonsobjekter?*

kaste lys over enkelte aspekter ved Ibsens verk og forklare forhold som ellers vanskelig lar seg forstå i sammenheng.

Rubeks visjon som reparasjonsprosjekt

Hvis vi sammenligner den kleinianske fortellingen med Ibsens fortelling om Rubek og Irene og de to versjonene av "Oppstandelsens dag", kan vi se en rekke paralleller. Vi kjenner igjen reparasjonsbehovet i Rubeks kunstneriske kreativitet, i hans visjon av "Oppstandelsens dag" og hans trang til å gjenskape den rene, ideale kvinne i Irenes skikkelse. Irene representerer imidlertid ikke bare det gode, men også det tilintetgjorte objekt: "Du har dræbt min sjæl", anklager hun Rubek. Hun opplever seg selv også som død, som levende død, på ulike måter gjennom store deler av dramaet.

Den første skulpturen synes langt på vei å være en billedliggjøring av det gode objekt i den maniske fasen. Det er den "jordens ædleste, reneste, idealeste kvinde" Rubek har skapt, mens sporene av tilintetgjørelse, tap, tomhet, angst og skyld er fjernet fra fortellingens overflate. Det er som skulpturen så å si er rensset for ethvert spor av den aggressive og destruktive handling, som likevel kan sies å være implisitt til stede som det idealiseres motsetning.

Et arkaisk indre drama?

I den andre skulpturen, derimot, kan det synes som den depressive posisjon fått et ganske presist uttrykk. Også her er oppstandelses- eller reparasjonsmotivet sentralt, men i motsetning til den første skulpturen er det her rom både for skyldfølelse og skremmende forestillinger. Selvportrettet "Angeren over et forbrudt liv" står i forgrunnen, mens skikkelser med "dulgte dyreansigter" hvirvler opp av jorden. Sett gjennom Kleins teori synes det her som om splittelsen er gitt opp, det truende og ubehagelige presser seg frem i bevisstheten og får sin plass, uten at det gjenskapte gode objekt i Irenes skikkelse dermed trues eller presses ut:

PROFESSOR RUBEK (uden at svare). Jeg blev verdensklog i de årene, som fulgte efter, Irene. "Opstandelsens dag" blev noget mer og noget – noget mer mangfoldigt i min forestilling. Den lille runde plint, hvor dit billede stod rankt og ensomt, – den gav ikke længer rum for alt det, jeg nu vilde digte til –

IRENE (famler efter kniven men lader være). Hvad digtet du så til? Sig det!

PROFESSOR RUBEK. Jeg digtet det til, som jeg rundt omkring i verden så med mine øjne. Jeg måtte ha' det med. Kunde ikke andet, Irene. Plinten vided jeg ud – så den blev stor og rummelig. Og på den lagde jeg et stykke af den buede, bristende jord. Og op af jordrevnerne

vrimler der nu mennesker med dulgte dyreansigter. Kvinder og mænd, – sliq som jeg kendte dem ude fra livet. IRENE (i åndeløs forventning). Men midt i myldelet står den unge kvinde med lysglæden over sig? – Gør jeg ikke det, Arnold?

PROFESSOR RUBEK (undvigende). Ikke ganske i midten. Jeg måtte desværre rykke den statuen noget tilbage. For helhedsvirkningens skyld, forstår du. Den vilde ellers domineret altfor meget.

IRENE. Men lysglædens forklarelse stråler over mit ansigt fremdeles? PROFESSOR RUBEK. Det gør den nok, Irene. På en måde da. Lit afdæmpet kanskje. Således, som min ændrede tanke kræved det.

Slik sett avspeiler skulpturene med andre ord to faser i et arkaisk, indre drama: det maniske forsøket på å benekte tilintegjørelse, tap og skyld ved å gjenskape i fantasien det gode objekt i idealisert form, og den smertefulle erkjennelse av tilintetgjørelsen, som driver kunstneren til å utvide skulpturen slik at den også gir form til sin skyldfølelse og anger, for på den måten å gjenskape en hel indre verden.

Truende og forfølgende objekter representeres for øvrig ikke bare av de "dulgte dyreansikter", men også av Irene selv, som har drept både sin ektemann og sine barn. Dessuten bærer hun en kniv som hun trekker frem når Rubek snur ryggen til, som et varsel om hennes vanvidd og hevnløst.

Irenes mange ansikter og Rubeks andre skulptur gir stykket et ganske surrealistisk preg, men ut fra Kleins teori lar altså mange av disse motstridende og flertydige sidene ved stykket seg forstå i sammenheng som uttrykk for ulike aspekter ved destruksjons- og reparasjonsfortellingen.

Slik kan vi legge Kleins fortelling oppå Ibsens, og se at de dekker ganske godt, i hvert fall når det gjelder visse sentrale sider ved verket. Ibsens drama kan i et slikt perspektiv forstås som en dramatisering av gjenskapelsen av det gode objekt som kunstverk, med alle de elementer som ifølge Klein ligger som psykologiske forutsetninger bak den kreative prosess: opplevelsen av å ha tilintetgjort og tapt det gode objekt, angsten for forfølgende og straffende objekter, og følelsen av tomhet, skyld og anger – over å ha forbrudt seg.

Kunsten og det erotiske begjær

Et siste spørsmål som skal reises er om Kleins teori også kan forklare hvorfor Rubeks og Irenes forhold måtte ende tragisk, hvorfor Rubek måtte la kunsten gå foran sitt erotiske begjær. Den forklaringen han selv gir på dette, virker heller tynn: at hvis han

begjærte henne i sanselighet, som han uttrykker det, så ville hans sinn vanhelliges og han ville bli ute av stand til å skape ferdig sitt store verk. Sett fra et kleiniansk perspektiv kan Rubeks forklaring allikevel gi mening.

Utgangspunktet er en forståelse av Rubek som en person som er sterkt preget av en opplevelse av å ha tilintetgjort det gode objekt. Det er dette som ligger til grunn for hans visjon, og det er dette som preger hans forhold til Irene: hun blir et middel for ham til å gjøre bot for den skyld han har pådratt seg. Hvorfor blir det umulig for Rubek å ha et seksuelt forhold til Irene? Hvorfor utelukker det å gi etter for sitt begjær muligheten for å skape kunstverket, dvs. gjennomføre reparasjonsprosjektet? Dette blir kanskje mindre vanskelig å forstå hvis vi tar utgangspunkt i at Rubeks mest grunnleggende erfaring – som tolkningen altså forutsetter – er erfaringen av at nærhet og tilknytning til det gode objekt (i Kleins forståelse: moren eller morens bryst) uvergerlig fører til destruksjon, tap og bunnløs skyld. Hvis dette er den opplevelsen som ligger til grunn for hans visjon og hans forhold til Irene, er det nærliggende å tenke seg at bare tanken på å gå inn i et seksuelt kjærlighetsforhold vekker angst for at det samme skal skje igjen, nemlig at det gode objekt vil bli tilintetgjort på nytt og at den harmoniske indre verden vil bli ødelagt for alltid. I et slikt perspektiv kunne man se det slik at Rubek – på et ubevisst nivå – har flere gode grunner til å forvandle Irene fra å være et objekt for hans erotiske begjær og kjærlighetslengsel til et objekt for hans estetiske sans og kunstneriske kreativitet. For det første beskytter han seg selv mot det han har opplevd før og som han frykter mest, nemlig at det gode objekt vil bli angrepet og tilintetgjort. For det andre beskytter han seg mot følgene av dette, i form av tap, tomhet, skyldfølelse og angst for å bli forfulgt og straffet som dette ville innebære. Og for det tredje kan han reparere på sin indre følelse av tap og tomhet ved å gjenskape det gode objekt som han – i sine ubevisste forestillinger – har angrepet og tilintetgjort, dette som er årsaken til hans skyld, frykt og følelse av tomhet og meningsløshet. Disse ubevisste følelsesmessige motivene kan sees som så sterke, at det ikke er mulig for ham å gi etter for sitt seksuelle begjær, men at han tvert imot er tvunget til å gjøre den seksuelle i forholdet til Irene til tabu. Hans sinn ville vanhelliges, som han uttrykker det. Å røre henne blir følelsesmessig nærmest identisk med å drepe – og miste – henne, og samtidig utsette seg selv for forfølgelse og tilintetgjørelse.

Dermed blir kunsten psykologisk sett hans eneste mulighet. Kallet *må* gå foran. De psykologiske determinerende krefter krever av

Rubek at han holder sine drifter i sjakk, lar hensynet til andre mennesker ligge, og fokuserer all sin energi på det som kan bidra til å lindre den indre spenningen, nemlig å skape kunstverk som reparasjon på den skade og bot for den forbrytelse han – i sin ubevisste fantasi – en gang har gjort seg skyldig i.

VI

Disse psykologiske tolkningene kan oppleves som spekulative. Og et stykke på vei er de nettopp det. De pretenderer ikke å si hvordan noe er i objektiv forstand, men snarere hvordan ulike aspekter ved dette komplekse verket kan forstås. Vi har sett hvordan ulike psykoanalytiske innfallsvinkler lar ulike aspekter ved verket komme til syne, og kan bidra til å belyse verkets kompleksitet. Vi har sett hvordan de kan gi ulike, dels motstridende svar på de spørsmål stykket reiser. Felles for det klassisk psykoanalytiske, det selvpsykologiske og det objektrelasjonsteoretiske perspektivet er blant annet at de belyser hvordan Rubek-skikkelsen er bundet av sterke, psykologiske krefter som gjør geniun nærhet og seksualitet umulig. Rubek blir – som mange av Ibsens skikkelser – sittende fast i en uløselig konflikt mellom å realisere sitt kunstnerkall og å virkeliggjøre sitt liv gjennom etkjærlighetsforhold til en annen. Og for Rubek ender det med "Angeren over et forbrudt liv".

For Rubek finnes ingen løsning. Ibsen gir ham ingen utvei. Dermed overføres problemstillingene til leseren og tilskueren, som opplever verket i forhold til sitt eget liv. Vi får raskt en fornemmelse av Rubeks seksualangst og angst for nærhet. Vi ser også hans manglende evne til å se og anerkjenne andre. Vi ser hans fortvilelse over ikke å ha levd det livet som lå nedlagt som mulighet i ham. I replikker og sceneanvisninger fornemmer vi strømmer av angst, skyld og raseri, dampen av blod og frostrøyken fra eksistensiell avstand, kulde og død. Og anger. "Hjælp meg, – så jeg kan komme til at leve livet om igjen!", trygler Rubek.

Vi leser og opplever et drama med oss selv som klangbunn. De nærmeste referanser vi har er våre egne liv. Vi utfordres. Vi undres over det vi ikke forstår. Vi stiller oss spørsmål om hvorfor det ble slik for Rubek. Og for Irene. Hvorfor får de ikke bedre grep om sine liv? Og hvis de psykoanalytiske perspektivene som her er anlagt har noe for seg, vil trolig de fenomener som er analysert frem – det være seg ur-fantasier, selvobjektsavhengighet eller reparasjonsbehov – også kunne bringe leseren i kontakt med tilsvarende fenomener i en selv. Til syvende og sist handler det om grunnleggende og

allmenne – men ofte ubevisste – menneskelige reaksjonsmåter, følelser og fantasier.

Litteratur:

Tom Eide: "Rubek's Choice". I: *Literature and Psychoanalysis* (red. F. Pereira. Lisbon: ISPA, 1999).

Sigmund Freud: "Henrik Ibsens *Rosmersholm*" (*Vinduet* 1/1982). Overs. utdrag fra "Some character-types met with in psychoanalytic work" (1916).

Sigmund Freud: *Forelesninger til innføring i psykoanalyse* (Oslo: Gyldendal, 1972). Norsk overs. av *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917).

Carl Henrik Grøndahl: "Mannen Peer Gynt og hans kvinner" (*Dyade* 2/1997).

Svein Haugsgjerd: *Grunnlaget for en ny psykiatri* (Oslo: Pax, 1990).

Aage Henriksen: "Limbo. Om Ibsens alderdomsværk". I *De ubændige* (København: Gyldendal, 1984).

Sigmund Karterud: "Epilog: Når vi døde vågner". I: *Fra narsissisme til selvspsykologi* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1995).

Atle Kittang: "Mellom psykoanalyse og diktning" (*Vinduet* 1/1982).

Melanie Klein: "Love, Guilt and Reparation" (1937). I: *The Writings of Melanie Klein*, Vol. I (London: Hogarth Press, 1975).

Hanna Segal: "A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics" (*International Journal of Psycho-Analysis*, 33/1952).

Erik Østerud: "Blikket, statuen og ødemarken. Henrik Ibsen *Når vi døde vågner*" (*Agora* 2-3/1993).



Acem- meditasjon

Avspenning
Overskudd
Personlig utvikling

ACEM-MEDITASJON: TIL TIL MER

Kurs starter
hele året

Påmelding og informasjon:
ACEM, telefon 23 11 87 00
acem@acem.no
acem.no

Frue i frihet

AV OLE NYGAARD

I "Fruen fra havet" foregriper Ibsen moderne tenkning om bevissthetsstrømmen. Skuespillet kan symbolsk leses som et bilde på å gi den større frihet slik at dypere konflikter hos mennesket kan bearbeides.

I sentrum av handlingen står Ellida Wangel på randen av sinnssykdom. Hun har i noen år vært gift med doktor Wangel, men finner seg ikke til rette i byen. Hun lengter tilbake til havet, som hun vokste opp ved.

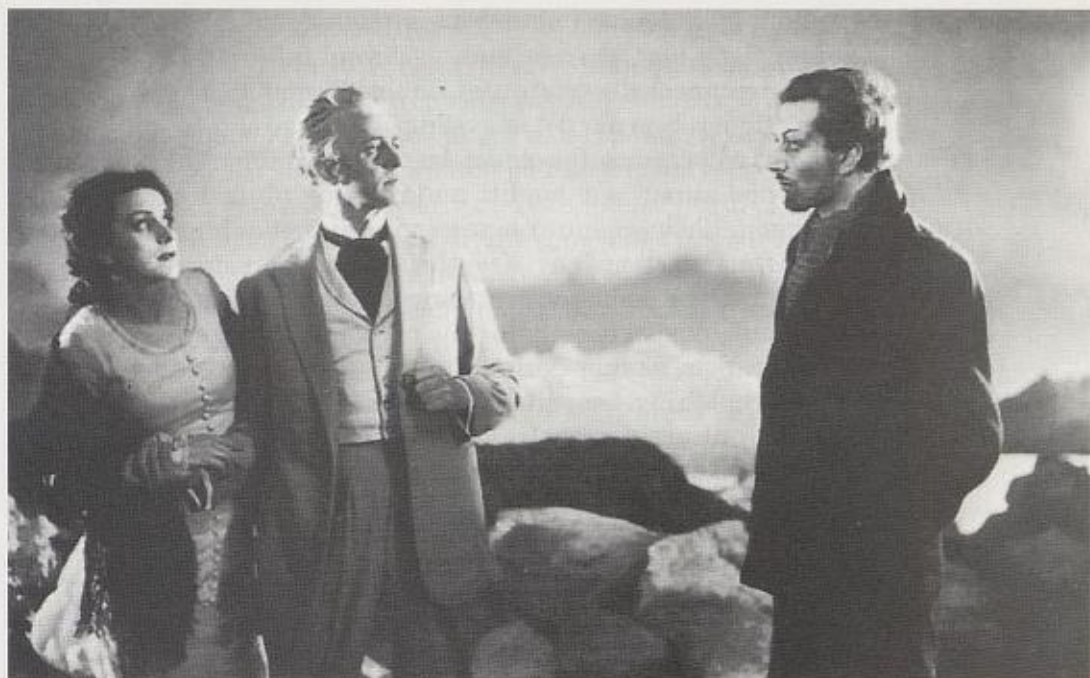
I ungdommen ble hun forlovet med en fremmed sjømann, som kom i land etter et skipshavari. Han hadde drept kapteinen. Ellida føler en veldig dragning til denne gåtefulle personen, som før han dro sin vei, viet dem ved å hekte ringene deres inn på en nøkkelhank og kaste den i havet.

Denne fremmed mannen, symbolsk kalt Frimann, kommer nå tilbake for å hente Ellida, som fortvilet forsøker å stå imot dragingen. Den er uimotståelig og knyttet til havet, som hun forbinder mannen med.

Havet fungerer som symbol på de mørke, dragende krefter i menneskesinnet, sterkt knyttet til impulser og drifter, både seksualitet og aggresjon. Frimann er morder og har en magnetisk, erotisk tiltrekning på Ellida.

Wangel er det stikk motsatte, en kultivert lege. Han forsøker fortvilet å få Ellida til fornuft, men skjønner til slutt at han ikke kommer noen vei og gir henne full frihet til å dra med den fremmede. Men da slipper besettelsen og hun velger å bli hos Wangel.

Hele handlingen virker til å bringe frem Ellida Wangels konflikt og kan på mange måter leses som symboler på erindring. Den er så langt unna et rent jordnært, realistisk forløp at vi må kunne lese store deler av den som bilder på en indre prosess der uforløste sider bringes frem.



Ibsen og Freud

Sigmund Freud var svært opptatt av Ibsen og dette stykket spesielt. Ikke uventet, for mye i det minner om psykoanalysens innfallsvinkel til å forstå menneskesinnet. Freud ga pasienten frihet til å snakke om alt som passerte i sinnet og oppfordret til å kaste all sensur over bord.

Slik kunne den analyserte gradvis snakke seg inn mot det som var så vanskelig at det var fortrent. Frihet gav tilgang på det vonde og virket samtidig forløsende. Slik var det også for Ellida. Så lenge hun følte seg tvunget og innestengt, satt hun fast i sine tvangsforestillinger. Frimann og Wangel representerer to sider av Ellida, den uhemmede impulsivitet og den mer ordnende, balanserte del av bevissthetsstrømmen. Disse to sidene er hos henne ikke integrert og står i heftig motsetning. Derfor slites hun i stykker. Det er først da Wangel, den ordnende siden, lar impulsiviteten slippe til, at konflikten forløses.

Frisetting av bevissthetsstrømmen

Mye tyder på at frisetting av bevissthetsstrømmen er en forutsetning for mer grunnleggende bearbeidelse av personligheten. En rekke dybdepsykologiske teknikker bygger på dette prinsippet. Til disse hører Acem-meditasjon, som legges til grunn i den videre drøftelse.

I all enkelhet er det en avslapningsteknikk der avspenning oppnås

*Beskytt meg fra mine
lengsler! Ellida, dr.
Wangel og Frimann.*

gjennom gjentakelse i sinnet av en metodelyd. Denne rytmiske gjentakelsen gjør at både sinn og kropp faller til ro. Det er en allmennmenneskelig erfaring at sinnet blir mer åpent og fanger inn mer av tilværelsen når det er avslappet. Du kan slite og konsentrere deg aldri så mye om et problem, løsningen kommer ikke. Så finner du på noe annet, somler litt omkring, og plutselig så kommer løsningen. Eksemplene er mange på at sinnet er mer fleksibelt og reseptivt når vi slapper av. Kreative ressurser får større spillerom.

Det er nettopp denne avspente kreativiteten som er en forutsetning for at mer avsperrede deler av personligheten slipper til. En psykoterapeut skaper dette klimaet ved en åpen, aksepterende, lyttende holdning. I meditasjon skapes den ved uanstrengt, ledig, ikke-konsentrert gjentakelse av metodelyden. Doktor Wangel gjorde det samme, helt intuitivt, da han ga Ellida friheten til å reise fra familien

Den avspenning meditasjon skaper, gir bevissthetsstrømmen en friere flyt. En annen måte å si det på, er at bevisstheten utvides. Impulstilfanget blir større og det vi har undertrykt, både av smertefulle erfaringer og konstruktive ressurser, slippes til for bearbeidelse og forandring. Ikke slik at vi begynner å huske vonde erfaringer osv., men slik at deres innvirkning på oss blir klarere og gjenstand for omforming.

Meditasjon og skifte av perspektiv

Meditasjon gir grunnlag for å skifte perspektiv, ikke først og fremst på fortiden, men på nåtiden. Et perspektiv som er bundet opp i fortidige erfaringer, blir lett innsnevret. Parallelt med det som skjer når vi arbeider med mer teknisk/praktiske problemstillinger og står fast, trenger vi å fristille bevisstheten og assosiasjonsstrømmen når vi skal arbeide med livstematikk. Her er det en ny måte å se vårt eget liv på vi tilstreber, et som er åpnere, mer inkluderende og som evner å fange inn mer av den virkelighet vi står opp i.

Det er det Wangel gjør da han skjønner at Ellida må få leve sitt eget liv ut fra seg selv. Fra å ville jage bort den fremmede endrer han holdning og aksepterer ham som en del av Ellida. Denne holdningsendringen hos ham fører igjen til at Ellida skifter perspektiv.

Meditasjon klargjør et grunnleggende eksistensielt ansvar. Det er en prosess utenfor det sosiale felt, hvor vi så lett kan skyte skylden over på andre når det oppstår problemer. I metodelydgjentagelsens indre handling møter vi oss selv så å si i rendyrket form. Dermed blir ansvaret klarere.

Wangels intuitive handling

Dette er helt parallelt med Wangels intuitive handling overfor Ellida. Ved å la henne velge helt fritt ut fra seg selv legger han også ansvaret helt over på henne. Frihet og ansvar går hånd i hånd. Dermed kastes hun tilbake på seg selv og på kjenne på alle konsekvenser av å gi seg med den fremmede. Nå har hun ikke lenger Wangel å gjøre opprør mot, men må forholde seg til sine egne motstridende følelser. I det lander hun på at den beste livsløsningen er å bli hos Wangel og så å si la den fremmede smelte inn i ham, det vil si at Wangel også blir en person hun kan leve ut sitt naturvesen, sine drifter i forhold til

Både psykoanalyse og meditasjon har vakt sterk motvilje hos grupper preget av mer eller mindre totalitær ideologi. Marxister har forbudt og kristne fordømt slik aktivitet. Det er naturlig. Den totalitære har en svært rigid normstruktur og står i grunnleggende motsetningsforhold til den menneskelige frihet.

Bearbeidelsesmetoder krever på sin side at man slipper sin normstruktur. Dette er vel å merke en kontrollert opphevelse av normene hvor det først og fremst er tankevirksomheten og fantasien som får fritt utløp. Hvis man i meditasjonen fantasierer vilt om naboens kone, skal man ikke gjøre noe forsøk på å hemme det. Det ødelegger bearbeidelsesprosessen. Men det må ikke forveksles med ukontrollert impulsutlevelse utenfor meditasjonen. Det er ingen naturlig forlengelse av meditasjonen å løpe over til naboens kone. Normale hemninger oppheves ikke av at bevissthetsstrømmen frisettes.

Men både på impuls- og kontrolliden skjer det endringer gjennom bearbeidelse. Det går gradvis og over svært lang tid. Brå endringer hører til det absolutte unntak. Det er ikke snakk om impuls-gjennombrudd. Men det betyr ikke at alle har basal styring med hva impulsene brukes til. Det er opp til den enkelte. Slik fungerer meditasjon "hinsides godt og ondt", for å bruke et uttrykk fra Nietzsche. Men all erfaring tyder på at den indre frihet metodelydgjentagelsen skaper, utvikler empati og forståelse for andre og derfor med synes å stå i det godes tjeneste, for å bruke et metafysisk uttrykk som egentlig er meditasjonstenkningen fremmed.

Frykten for impulsene

Men frykt for det impulsive, både seksualitet og aggresjon, er en del av den menneskelige psyke og dermed noe en psykologisk prosess må forholde seg til. I Ibsens skuespill er den fremmede sjømannen representant for denne frykten. Det er grunn til å legge merke til at han hele tiden sier at Ellida står fritt til å følge ham. Han vil

overholdet ikke tvinge henne. Det er Wangel som til det siste vil holde på henne med makt. Kanskje får Wangel ideen om frihet fra den fremmede. Det er ikke slik at Wangel representerer det gode og den fremmede det onde. Det er heller slik at de begge skal få livets rett i Ellida for at hun skal bli et helt menneske.

I "Fruen fra havet" bygges opp mot et dramatisk klimaks der handlingen forløses. Slik er det ikke i meditasjon. Det er en svært lite dramatisk prosess selv om de krefter som brytes i og for seg er like sterke som dem vi møter i skuespillet. Men de spiller seg ut på et stille plan og over svært lang tid. Noen tanker som passerer forbi, noen rykninger i en muskel kan være de manifeste uttrykk for et i virkeligheten betydningsfullt frislepp av noe indre tilbakeholdt. Meditasjonens uttrykk er så lavmælte at de knapt er å forstå helt umiddelbart. Virkningen merkes som oftest bare i etterkant som en endret funksjonering i det ytre liv. Meditasjon er da heller ikke en prosess rettet inn mot seg selv men mot det ytre liv. Først der får personlighetsendringene betydning.

I sin fristilling av bevissthetsstrømmen er meditasjon beslektet med demokratiet, der krefter får brytes i frihet. Der kan ikke denne type meditasjon underlegges noen ideologi. Det ville være uforenlig med den bearbeidelse det siktes mot. Enhver som mediterer må selv stå fritt til å legge inn i prosessen det vedkommende vil og bruke den til han eller hun vil.

Fruen fra havet

- fra siste akt

LYNGSTRAND. Hvis De kledde Dem slik, frøken Hilde, så ville jeg ønske jeg var maler -og skulle male en ung, deilig, sørgende enke.

HILDE. Eller en ung, sørgende brud,

LYNGSTRAND. Ja, det, passet De ennu. bedre til. Men De kunne da vel ikke ønske å kle Dem slik?

HILDE. Jeg vet ikke riktig. Men jeg synes det er spennende.

LYNGSTRAND. Spennende?

HILDE. Spennende å tenke på, ja. *(peker plutselig ut til venstre.)*
Nei, men ser De der!

LYNGSTRAND *(ser derhen)*. Den store engelske damperen! Og helt inn ved bryggen!

(Wangel og Elli da kommer frem ved dammen.)

WANGEL. Nei, jeg forsikrer deg, kjære Ellida, du tar feil! *(ser de andre.)* Nå, er I to her? Ikke sant, herr Lyngstrand, - han er ikke i sikte ennu?

LYNGSTRAND. Den store engelske?

WANGEL. Ja vel!

LYNGSTRAND *(peker hen)*. Der ligger han alt, herr doktor.

ELLIDA. Ah -! jeg visste det nok.

WANGEL. Kommet!

LYNGSTRAND. Kommet som en tyv om natten, kan en gjerne si. Så rent tilfeldig lydlost -

WANGEL. De må følge Hilde hen på bryggen. Skynd Dem! Hun vil visst høre på musikken.

LYNGSTRAND. Ja, nu skulle vi just til å gå, herr doktor.

WANGEL. Vi andre kommer kanskje etter. Om litt kommer vi.

HILDE *(hvisker til Lyngstrand)*. De to går også parvis. *(Hun og Lyngstrand går ut gjennom haven til venstre. Hornmusikk høres fjernt ute på fjorden under det følgende.)*

ELLIDA. Kommet! Han er her! Ja, ja, - jeg føler det.

WANGEL. Du skal helst gå inn, Ellida. La meg få tale med ham alene.

ELLIDA. Å, - det er umulig! Umulig, sier jeg! *(utstøter et skrik,)* Ah, - ser du ham, Wangel!

(Den fremmede mann kommer fra venstre og stanser på fotstien utenfor havegjerdet.)

DEN FREMMEDE (*hilser*). God aften. Her har du meg altså igjen, Ellida.

ELLIDA. Ja, ja, ja, - timen er kommet nu.

DEN FREMMEDE. Er du så reiseferdig? Eller er du det ikke?

WANGEL. De ser da vel selv at hun ikke er det.

DEN FREMMEDE. Det er ikke reiseklær eller slikt noe jeg spør etter. Ikke fylte koffertar heller. Alt det hun behøver på reisen, har jeg med meg ombord. Kahytt til henne har jeg også sørget for. (*til Ellida.*) Jeg spør deg altså om du er rede til å følge med meg, - i frivillighet følge med meg?

ELLIDA (*bonnfallende*). Å, spør meg ikke! Frist ikke således!

(En dampskibsklokke høres i frastand.)

DEN FREMMEDE. Nu ringer det første gang ombord. Nu får du si ja eller nei.

ELLIDA (*vrir hendene*). Avgjørelse! Avgjørelse for hele livet! Aldri kunne gjøre det om igjen!

DEN FREMMEDE. Aldri. Om en halv time er det for sent.

ELLIDA (*ser sky og forskende på ham*). Hvorfor er det at De holder så uryggelig fast ved meg?

DEN FREMMEDE. Føler ikke du liksom jeg at vi to hører sammen?

ELLIDA. Mener De for det løftes skyld?

DEN FREMMEDE. Løfter binder ingen. Hverken mann eller kvinne. Når jeg holder så uryggelig fast ved deg, så er det fordi jeg ikke kan annet.

ELLIDA (*sakte og bevende*). Hvorfor kom De ikke før?

WANGEL. Ellida!

ELLIDA (*bryter ut*). Å, - dette, som drager og frister og lokker - inn i det ukjente! Hele havets makt er samlet i dette ene!

(Den fremmede mann stiger over havegjerdet.)

ELLIDA (*viker bak Wangel*). Hva er det? Hva vil De?

DEN FREMMEDE. Jeg ser det - og jeg hører det på deg, Ellida, - det blir altså dog *meg* du velger til slutt.

WANGEL. (*trer imot ham*). Min hustru har ikke noe valg her. Jeg er satt både til å velge og til å verga for henne. Ja, verga! Hvis De ikke forføyer Dem herfra, - ut av landet, - og aldri kommer igjen, - vet De da vel hva De så utsetter Dem for?

ELLIDA. Nei, nei, Wangel! Ikke dette!

DEN FREMMEDE. Hva vil De gjøre meg?

WANGEL. Jeg vil la Dem sette fast - som en forbryter! Straks! Innen De kommer ombord! For jeg vet full beskjed om drapet ute i Skjoldviken.

ELLIDA. Å, Wangel, - hvor kan du -!

DEN FREMMEDE. Det var jeg forberedt på. Og derfor - (*tar en revolver frem av brystlommen.*) - derfor så har jeg også forsynt meg med denne her.

ELLIDA (*kaster seg foran Wangel*). Nei, nei, - drep ham ikke! Drep så heller meg!

DEN FREMMEDE. Hverken deg eller ham. Vær rolig for det. Denne her er til eget bruk. For jeg vil leve og dø som en fri mann.

ELLIDA (*i stigende opprør*). Wangel! La meg si deg det, - si det så at han hører på det! Vel kan du holde meg tilbake her! Det har du jo makt og midler til! Og det vil du jo også gjøre! Men mitt sinn, - alle mine tanker, - alle mine dragende lengsler og begjær, - *dem* kan du ikke binde! De vil hige og jage ut i det ukjente, - som jeg var skapt for og som du har lukket for meg!

WANGEL (*i stille smerte*). Jeg ser det vel, Ellida! Skritt for skritt glir du fra meg. Kravet på det grenseløse og endeløse - og på det uoppnåelige, - det vil drive ditt sinn helt inn i nattemørket til slutt.

ELLIDA. Å ja, ja, - jeg føler det - som sorte lydløse vinger over meg!

WANGEL. Dit skal det ikke komme. Der er ingen annen redning for deg. Jeg øyner i alle fall ingen annen. Og derfor - derfor så lar jeg - handelen nu straks gå om igjen. - Nu kan du altså velge din vei - i full - full frihet.

ELLIDA (*stirrer en stund som måløs på ham*). Er det sant, - sant, - hva du sier! Mener du det - av ditt innerste hjerte!

WANGEL. Ja, - av hele mitt innerste, våndefulle hjerte mener jeg det.

ELLIDA. Og *kan* du det også! Kan du la det *skje*!

WANGEL. Ja, det kan jeg. Jeg kan det -fordi jeg elsker deg så høyt.

ELLIDA (*sakte og bevende*). Så nær - og så inderlig - skulle jeg være kommet inn til deg!

WANGEL. Det har årene og samlivet virket.

ELLIDA (*slår hendene sammen*). Og jeg, -som så lite har sett det!

WANGEL. Dine tanker gikk andre veie. Men nu altså, - nu er du fullt ut løst fra meg og mitt. Og fra mine. Nu kan ditt eget riktige liv - komme inn på - på sitt rette spor igjen. For nu kan du velge i frihet. Og under eget ansvar, Ellida.

ELLIDA (*griper seg om hodet og stirrer frem for seg imot Wangel*). I frihet og - og under ansvar! Under ansvar også? - Der er - forvandling i dette her!

(Dampskibsklokken lyder atter.)

DEN FREMMEDE. Hører du, Ellida! Nu ringer de for siste gang. Kom så!

ELLIDA (*vender seg imot ham, ser fast på ham og sier med makt i stemmen*): Aldri går jeg med Dem efter dette.

DEN FREMMEDE. Går du ikke!

ELLIDA (*klynger seg opp til Wangel*). Å, -aldri reiser jeg fra deg efter dette!

WANGEL. Ellida, - Ellida!

DEN FREMMEDE. Altså forbi?

ELLIDA. Ja. Forbi for alle tider!

DEN FREMMEDE. Jeg ser det nok. Der er noe her som er sterkere enn min vilje.

ELLIDA. Deres vilje mekter ikke et fnugg over meg lenger. For meg er De en død mann, er kommet hjem fra havet. Og som går dit igjen. Men jeg gruer ikke lenger for Dem. Og jeg drages ikke heller.

DEN FREMMEDE. Farvel, frue! (*han svinger seg over havegjerdet.*) Fra nu av er De ikke annet - enn et overstått skibbrudd i mitt liv. (*Han går ut til venstre.*)

WANGEL (*ser en stund på henne*). Ellida, -ditt sinn er som havet. Det har både ebbe og flo. Hvorfra kom forvandlingen?

ELLIDA. Å, forstår du ikke at forvandlingen kom, - at forvandlingen måtte komme - da jeg fikk velge i frihet.

WANGEL. Og det ukjente, - det drager deg ikke lenger?

ELLIDA. Hverken drager eller skremmer. Jeg har kunnet få se inn i det, - få gå inn til det, - ifall jeg bare selv hadde villet. jeg har kunnet velge det nu. Derfor kunne jeg også forsage det.

WANGEL. Jeg begynner å forstå deg - litt efter litt. Du tenker og fornemmer i bilder -og i synbare forestillinger. Din lengsel og higen efter havet, - din dragning imot ham, - imot den fremmede mann, - det har vært uttrykket for et våknende og voksende frihetskrav i deg. Annet ikke.

ELLIDA. A, jeg vet ikke hva jeg skal si til det. Men du har vært en god læge for meg. Du *fant*, - og du vovet å *bruke* det rette middel, - det *eneste* som kunne hjelpe meg.

WANGEL. Ja, - i den ytterste nød og fare vover vi læger så meget. - Men nu kommer du altså til meg igjen, Ellida?

ELLIDA. Ja, kjære, trofaste Wangel, - nu kommer jeg til deg igjen. Nu kan jeg det. For nu kommer jeg til deg i frihet, - frivillig -og under ansvar.

WANGEL (*ser hjertelig på henne*). Ellida! Ellida! Å, - å tenke seg til at nu kan vi to få leve helt for hinannen -

ELLIDA. - og med felles livsminner. Dine -sa vel som mine.

WANGEL. Ja, ikke sant, du kjære!

ELLIDA. - og for våre to barn, Wangel.

WANGEL. *Våre* kaller du dem!

ELLIDA. Dem som jeg ikke eier, - men som jeg nok skal vinne.

WANGEL. *Våre* -! (*kysser glad og ilsomt hennes hender.*) Å - usigelig takk for det ord! (*Hilde, Ballested, Lyngstrand, Arnholm og Bolette kommer fra venstre inne i haven.*)

(Samtidig mange av byens unge folk og sommergjester utenfor på fotstien.)

HILDE (*halvhøyt til Lyngstrand*). Nei, se - hvor rent forlovet hun og far ser ut!

BALLESTED (*som har hørt det*). Det er sommertid, lille frøken.

ARNHOLM (*ser mot Wangel og Ellida*). Nu seiler engelskmannen.

BOLETTE (*går til gjerdet*). Herfra kan man best se ham.

LYNGSTRAND. Siste reis for i år.

BALLESTED. Snart er alle sunde lukket, som dikteren sier. Det er trist, fru Wangel! Og nu mister vi jo Dem også for en tid. I morgen flytter De jo ut til Skjoldviken, hører jeg.

WANGEL. Nei, - det blir der ikke noe av. For nu i natt har vi to bestemt oss om igjen.

ARNHOLM (*ser avvekslende på dem*). Ah, - virkelig!

BOLETTE (*kommer fremover*). Far, - er det sant!

HILDE (*hen imot Ellida*). Blir du hos oss allikevel!

ELLIDA. Ja, kjære Hilde, - ifall du vil ha meg.

HILDE (*kjempende mellom gråt og glede*). Ah, - tenk - om jeg vil -!

ARNHOLM (*til Ellida*). Men dette her kommer da sannelig som en overraskelse!

ELLIDA (*smiler, alvorlig*). Nå, ser De, herr Arnholm -. Husker De, - vi talte om det i går? Når en nu engang er blitt en fastlandsskaping, - så finner en ikke veien tilbake igjen - ut til havet. Og ikke ut til havlivet heller. -

BALLESTED. Men det er jo akkurat som med min havfrue.

ELLIDA. Omtrent, ja.

BALLESTED. Bare med den forskjell at *havfruen - hun dør av det*. Menneskene derimot - de kan aklam-akli-matisere seg. Jo, jo, - jeg forsikrer Dem, fru Wangel, - de *kan* a-kli-matisere seg!

ELLIDA. Ja, i frihet kan de det, herr Ballested.

WANGEL. Og under ansvar, kjære Ellida.

ELLIDA (*hurtig, rekker ham hånden*). Nettopp det er det.

(Det store dampskip glir lydløst utover fjorden. Musikken høres nærmere inne mot land.)

Faktisk fakta

FRA ZAGMUK TIL COCA COLA

Nå er vi nettopp ferdig med den søte juletid for siste gang i det andre årtusen. Det er på sin plass å gjøre et tilbakeblikk og se denne høytiden og dens utvikling i et særlig langsiktig perspektiv.

For lenge, lenge siden

I Mesopotamia for mer enn 4000 år siden feiret man Zagmuk, nyttårsfesten som varte 12 dager, en dag for hver måned i året.

Den ble avsluttet ved at kongen ga sitt liv for at guden Marduk skulle temme kaoskreftene. Kongen ble altså ofret for at verden skulle gå videre enda et år. Kongen likte selvfølgelig ikke å dø, så man brukte en liksom-konge, trolig en fattig gjeter eller noe lignende, som ble ofret.

Noen mener også at ritualet var kannibalistisk, og at dette er den kulturhistoriske bakgrunnen for nattverden (kjeksen og vinen som symbolet på Jesu legeme og blod). Jesus ga jo også sitt liv for at menneskeheten skulle bli frelst.

Saturnalia

Nyttårsfesten finnes igjen i flere varianter i de nærliggende kulturer i årtusener etterpå, i Egypt, Persia, og i Italia som Saturnalia.

Saturnalia var en 7 dager fest ved vintersolverv, man dekorerte med eviggrønt, festet, ga hverandre gaver, slavene hadde anledning til å si det de mente (ihvertfall formelt). Det var en fest før våren og plantingene skulle begynne, med maskerader, menn kledd som kvinner, og en liksom-konge som styrte over festlighetene. Saturnalia ble etterhvert integrert med den kristne julehøytiden.

Kallikantzaroi var den 12 dager lange greske nyttårsfesten, hvor man mente monstre kommer frem fra underverdenen, mest for å gjøre folk pek, ikke så katastrofalt farlig som i tidligere kulturer. De greske monsterne hadde i så måte mye til felles med den norske fjøsnissen, som ikke alltid var snill, og som ble blidgjort med grøt.



Vintersolverv og vinterblot

Vintersolverv har spilt en viktig rolle i de fleste gamle mytiske religioner, og i Irland har man ett byggverk, Newgrange, som er 5000 år gammelt, altså eldre enn pyramidene, hvor en solstråle når inn i det innerste kammeret akkurat ved vintersolverv.

I Norden ble vinterblotet flyttet av Håkon den gode slik at det skulle sammenfalle med den kristne julen. Til vinterblotet var det plikt til å brygge øl av et mål malt, ellers fikk man bøter, og festen skulle visstnok vare til ølet var drukket opp (selv patetisk norsk drikke-kultur har historisk røtter). Det ble pyntet med eviggrønt for å holde onde ånder borte.

Hanukkah den jødiske "julehøytiden" har sine røtter tilbake til 167 bc når Antiochus IV, en av de tre arvtagerne etter Aleksander den store, forbød omskjæring, feiring av sabatten, og innførte ikke-jødiske seremonier i templet i Jerusalem. Jødene gjorde opprør, det varte i 2 år for de fikk gjeninnføre sine religiøse skikker. Hanukkah er i så måte en noe annerledes feiring, en feiring av kampen for jødiske rettigheter som en minoritet. Den regnes ikke for å være blandt de viktigste jødiske høytider.

Kwanzaa er en afrikanske høstfest, som starter den 26 desember. Den ble gjenskapt i USA i de senere år som et alternativ til den kristne julen for afrikansk-amerikanere.

Christe maesse (messe for Kristus, på engelsk senere Christmas), kan spores tilbake til Roma i 336 AD. Dog var det keiser Konstantin som flyttet Jesus fødselsdag til den 25 desember. Han flyttet også hviledagen fra sabatten til søndagen, innførte kristendommen som statsreligion, stengte de greske akademiene og brant visstnok ned restene av biblioteket i Alexandria. Jesus fødselsdag var tidligere feiret den 6. Januar, samme dato som kirken feiret Jesus dåp. I østkirkene er den 6. Januar beholdt fortsatt. Konstantin var ikke selv kristen før på sitt dødsleie, han skal visstnok ha vært tilhenger av Sol Invictus, en kult som dyrket solen. For denne kulten var den 25 desember siste festdag i deres feiring av vintersolverv og søndagen (sunday) ukens helligdag. 25 desember var også siste dag av Saturnalia. Utvidelse av den kristne julen til 12 dager ble besluttet av kirken i 563 ad.

Julefeiringen ble forbudt av puritanerne ifb den engelske reformasjonen, de anså den som en hedensk skikk, og i 1651 ble man i staten Massachussets bøtelagt for å feire den.

Juletreet regnes for å være av tysk bakgrunn. Dog skal det første juletreet vært pyntet i Latvia i 1510. I Tyskland utviklet man etterhvert kunsten å lage glasspynt til treet. De forskjellige ikke-kristne kulturer og trosretninger i Europa hadde lange tradisjoner med å hylle trær, kanskje primært eika, så dette kan være forløperne til juletreet.

Juletreet ble introdusert i Amerika i 1776 av tyske leiesoldater fra Hessen som kjempet på britisk side.

Julenissen har også gjennomgått mange forvandlinger, det mest naturlige opphav er kanskje liksom-kongen fra Mesopotamia, senere i drakt av liksom-kongen av Saturnia. I kirken oppstod etterhvert historien om St. Nikolaus av Myra, som ble født i ca. 270 ad i Pataras i Tyrkia. Han ble biskop i svært ung alder, var sønn av velstående foreldre, og brukte gavmildt av sin formue for å hjelpe de fattige. Etterhvert ble det knyttet en rekke mirakler til ham. I 1087 ble likrestene hans flyttet til Bari i Italia og han ble kanonisert til helgen.

På 1100 tallet begynte franske nonner å gi bort gaver på St. Nikolas kveld, den 5. Desember, og etterhvert utviklet tradisjonen med St. Nikolaus seg gjennom Europa. I mange land opptrer han den 6. Desember sammen med Svartepetter og deler ut godter til snille barn.

Svartepetter er med som en advarsel til de som ikke er så snille.

På 1300 tallet fløt St. Nikolaus i Nord-Europa litt sammen med den norrøne Odin, bl.a. antas det at det var da skjegget hans skiftet farge fra sort til hvitt. St.Nikolaus hadde tidligere alltid vært avbildet med sort skjegg og med biskop-hatt, Odin med hvitt skjegg. Nisse på norsk er en variant av Nils, som igjen stammer fra Nikolaus.

I Amsterdam ble St. Nicholas til Sinterklauss, senere Santa Claus på engelsk. Julenissen slik vi kjenner ham i dag i rød drakt, nisselue og god og rund, ble første gang tegnet i 1931 av en amerikansk reklametegner, Haddon Sundblom, til en reklame for CocaCola.....

Tvilsomme fakta

Det ryktes på Wall Street at Microsoft er i ferd med å kjøpe opp nissen. Det sies Bill Gates på grunn av den tapte rettssaken med amerikanske myndigheter først og fremst er interessert i nissens gode image ("branding" på engelsk), men også i sleden som et effektivt distribusjonsmiddel for neste versjon av Windows (hele kloden på en natt). Neste versjon av julen (jul2000.1) vil trolig ikke bli klar før i år 2003.....

Bisarre fakta

Siden nissen skal besøke ca. 2 milliarder barn på en natt, ok vi kan droppe de ikke-kristne så da er det bare 400 millioner, det betyr noe slikt som 800 husbesøk pr sekund (snitt på 3 barn pr familie), hvilket skulle bety at sleden går med en hastighet av mer enn 1000 km pr sekund.

Hvis hvert barn får en liten lego leke, vil vekten av lasten være ca 300 000 tonn. Det er vitenskapelig sett lite sannsynlig at reinsdyr kan fly så fort med noe så tungt. Dessuten kan reinsdyr ikke fly. Hvis de, mot formodning, klarte dette, så ville de på grunn av vekt og hastighet brenne opp straks de kom inn i atmosfæren. Ergo er nok nissen bare en liksom-nisse, omtrent som sin forgjenger liksomkongen av Mesopotamia.....

Ny kokebok!



For kropp og sinn

Vegetariske basisoppskrifter

Her finner du laktovegetariske basisoppskrifter fra et kosthold som har til hensikt å bidra til meditativ fordypelse og reflekterende prosesser. I tillegg til alle råd og oppskrifter inneholder boken artikler med videre perspektiv på vegetarianisme og en grundig kostholdslære.

128 sider.

kr 240.- pluss porto.

Kan bestilles på internett: dyade.no eller
over telefon:

tlf 23 11 87 00

fax 22 83 18 31

Dyade forlag

Temahefter

DYADE
19.3.1990

Vår hemmelige storhet



Narissismen i oss alle

3 1990

Joda, vi er narssister alle sammen, men hva betyr det?

DYADE
17.1.1992



2 1992

Holder muskelstramningene ekteskaps-konfliktene på avstand?



1 1999

Becketts Godot, Grøndahls fragmenter, Nabokovs Lolita, Prousts fortid, Uglens Sukk



3 1992

Det umulige livet? Om Sigrid Undset, Olav Duun og Dag Solstad



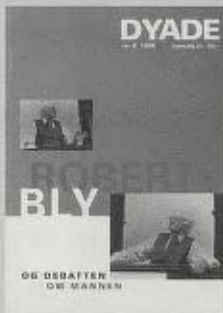
1 1992

Hvordan greier vi å leve i den store verden med alle dens fallgruver?



3 1993

Proust beskriver eksistensiell uro så du kjenner det på kroppen



4 1994

Nei takk. Ekte menn liker ikke yoghurt.

2 1999

Har vi et søkenskamsfunn hvor ingen vil være voksne eller autoriteter?



Er vi barn for lenge?

Bli Dyade-abonnet, du også

Mat og drikke
Drift og dyd
Fotball og terapi
Det er ikke lett å være barn
Vellyst og lidelse
Ibsen og Proust

Du finner det meste i Dyade.
Tidsskriftet for deg som ikke leser
tidsskrifter.
Reflektert, men ikke tungt.
Tankevekkende, men ikke innfløkt.
Kanskje litt på tvers av tidens
selvfølgelige tanker.

Hvert hefte belyser ett tema.
Som abonnent er du derfor med i en
liten bokklubb.
For mindre enn 200 kroner får du fire
hefter i året.
Du kan også bestille enkeltnumre.

Ring 23 11 87 00
Fax 22 83 18 31
E-post: dyade@acem.no
Hjemmesider: dyade.no

Jeg bestiller:

- Abonnement på Dyade
4. nr. pr. år kr. 190
- Bok om Acem-meditasjon
Stillhetens psykologi kr. 125
- Boken *Personlig produktivitet* kr. 145
- Boken *Studieglede* kr. 130
- Boken *Tal bedre* kr. 195
- Boken *Stress - arbeid - kjærlighet* kr.140
- Godt grønt*. Kokebok for vegetarmat. kr. 240
- For kropp og sinn*. Vegetariske
basisoppskrifter kr. 240
- Gratis brosjyre for Acems kurs

Følgende temahefter av Dyade:

.....
.....
.....

Navn:
Adresse:

BREV

Kan sendes
ufrankert i
Norden.
Adressaten
vil betale
porto.

SVARSENDING
AVTALE NR. 126000/95PB

DYADE
Postboks 2559, Solli
N-0202 OSLO
NORGE



ACEM

Meditasjon - godt når du trenger det

Acem-meditasjon er å samle oppmerksomheten om en enkel, indre handling som gir kroppen hvile og avspenning. Dessuten lar meditasjon sinnet få vikle seg ut av stressende dagsrester. Ubrukte sider av oss får friere spillerom og kan etterhvert prege personligheten. Det å meditere er å arbeide med sinnets evne til å ta imot, uttrykke, gjenkjenne nye muligheter for utfoldelse.

Sitte godt en halvtime i en stol med lukkede øyne, være uforstyrret og la tankene vandre som de vil, mens man samler oppmerksomheten om gjentakelse av en metodelyd i sinnet.

Mange praktiserer meditasjon uten å være klar over det - når de fisker med stang eller snøre, fordyper seg i et håndarbeid o.l. For skandinaver er ikke meditasjon noe fremmed. Ute i naturen får sinn og sanser økt frihet til å være og virke.

Dette er det vi kunne kalle spontane meditasjonsteknikker, måter å falle til ro på, finne tilbake til seg selv. Acem-meditasjon er metodisk. Den går videre i å slippe til det som lever i oss. Den bearbeider, den utfordrer, den kan ta oss inn i det som er motstandsfylt - og gjennom. Den utvider våre muligheter til å se mer, forstå mer, til å utvikle oss.

Ring

23 11 87 00

eller slå opp på **acem.no**

- så får du opplysninger om kurs



Bøker på benken

PSYKOLOGISKE PERSPEKTIVER PÅ LITTERATUR

God litteratur vil alltid lodde psykologiske dimensjoner i tilværelsen. Og god psykologi har gjerne hentet stoff til ettertanke og anskuelse i den betydelige litteratur. Dette Dyade inneholder artikler som på ulike vis gir psykologiske perspektiver på litteratur.

Identitetsspørsmål har opptatt den nigeriansk-britiske forfatterinnen Simi Bedford helt fra hun som liten ble sendt fra sin familie i Nigeria på engelsk kostskole. I "Å gjenerobre sin historie" drøfter hun identitetsproblemene som møter hovedpersonen i hennes roman – «Yoruba Girl Dancing». Artikkelen bygger på et foredrag som Simi Bedford holdt i Acem Kulturseminar i Oslo høsten 1999.

Alle mennesker preges av livsstemninger. For noen blir slike livsstemninger til virkelighet. Dag Solstad er en forfatter som i sin siste roman – «Singer» - synes å opphøye en følelse av fjernhet og tomhet til eksistensiell erkjennelse. Ole Nygaard drøfter perspektivene i romanen i "Omfavnelsen av tomheten".

Henrik Ibsen foregrep psykoanalysen i sine senere skuespill. Freud og senere psykoanalytikere har vært meget opptatt av Ibsens dramatik. I «Litteraturen og det ubevisste» drøfter Tom Eide ulike psykoanalytiske tilnærminger til skuespillet «Når vi døde vågner».

I "Frue i frihet" sammenligner Ole Nygaard erkjennelsesprosessen som Ellida i "Fruen fra havet" gjennomgår med prosesser i Acem-meditasjon.

