

Gorm Larsen

Københavns Universitet

gormlars@hum.ku.dk

Overlevelsesinstinktets skam og skyld – et temas transformationer

Om Susanne Biers film *Brødre*, Jim Sheridans
adaption *Brothers* og Morten Ramslands
roman *Hundehoved*

Skyld og skam er med til at forme den enkelte som moralsk væsen – både i relation til sig selv og til andre – idet de fleste vil forsøge at undgå skylden og skammen. Skyld og skam kan da ses som pejlemærker for en etisk fordring og er således vigtige elementer til at forstå subjektet og dets ageren. Der, hvor skyld og skam bliver særligt tydelige, er, når den etiske fordring er overskredet, når subjektet rammes af skyld og skam og ønsker at flygte fra sig selv.

Her vil jeg behandle et særligt hjørne af skam-skyld problematikken, nemlig den skyldigt overlevende – skammen herved. Det er ikke noget vi normalt behandler særligt meget, for vi er jo alle overlevende, og de færreste af os oplever i løbet af livet at have overlevelse som agenda – før til allersidst. Og de færreste bliver skyldige i noget i den forbindelse. Når ideen om overlevelse teoretisk har så lidt plads, så synes det lige for at antage, at det skyldes, at homo sapiens har intellektualiseret sig ud af overlevelsesvilkåret: Det moderne menneske er langt fra noget så primitivt som overlevelsesinstinkt. Fiktioner er til gengæld fyldt med overlevelsesdramaer – og her er overlevelsesinstinkt ikke rationaliseret bort.

Den figur, jeg er på sporet af, kan distanceres fra det man kunne kalde Overleveren med stort O, kynikeren, som den fortællende protagonist Max Aue fra Jonathan Littells *De velvillige*, nazi-officeren der på vej ud af et sønderbombet Berlin myrder en mand og overtager dennes liv og identitet, og på den baggrund uden kvaler skaber sig en tilværelse. Kynikeren er i sin overlevelse skrupelløs og upåvirket – og manifesterer en skamløshed. I stedet skal det her handle om den samvittighedsfulde

overlever, der nu har problemer med at se sig selv i øjnene pga. sine handlinger og er fuld af skam og skyld. Det er denne tyngede reaktion, der skal være i fokus. – Susanne Biers *Brødre* (2005), Jim Sheridans amerikanske remediering af Biers film, *Brothers* (2009), og urdramaet i Morten Ramslands *Hundehoved* (2005) er fælles om et sådan motiv og tema.¹

Urscenen – og grundtrækkene i Brødre/Brothers og Hundehoved

Filmene handler om det gode menneske, det menneske som Aristoteles kalder den ædelværdige person og Platon den brave mand, et individ med en høj moral – i omverdens forståelse såvel som i selvforståelse. Og de handler om, hvorledes dette gode menneske pludselig står i en situation, hvor det handler imod sine egne idealer og ikke er så entydigt godt længere. Interessen er således rettet mod hvorledes konflikten – når den nu er brudt ud og den selviske side har vist sit ansigt – fortolkes litterært og filmisk.

Tager vi udgangspunkt i Biers *Brødre*, kan begivenhederne kort beskrives således: Soldaten Michael bliver udstationeret i Afghanistan, og under en rutineopgave bliver han taget til fange af en oprørsmilits. Efter længere tids fangenskab med stor udmattelse og psykisk tortur bliver han presset til den ultimative handling: Enten at lade sig skyde eller selv tage livet af sin medfange. Han overlever med en traumatiserende handling på sin samvittighed, og det forvandler den ellers varme familiefader og stolte Michael til en mistillidsfuld, indesluttet og aggressiv karakter.

Det samme er tilfældet i Jim Sheridans adaptation om kaptajnen Sam. *Brothers* følger nøje forlægget, men med en forskudt æstetik, hvad der også modificerer og forskyder tematikken. I Ramslands *Hundehoved* overlever fortællerens farfar, Askild, nazismens kz-lejr på helt tilsvarende måde – så man nærmest tænker, at han har lånt konceptet fra Bier (hvad der i realiteten ikke er muligt).

Fælles for alle tre scener er, at relationen mellem de to kæmpende udgør en fast polaritet: Det er kampen mellem en psykisk lammet og svag medfange og en handlekraftig og viljestærk karakter, vores protagonist, der indtil dette tidspunkt også er den, der har haft det psykiske, moralske og livsopretholdende overskud: I *Brødre* (og *Brothers*) har hovedpersonen været den, der har indpisket et håb og har ageret som den mere vidende i forhold til medfangen som endda ikke er rigtig soldat, men radiomontør. I *Hundehoved* illustreres det på følgende måde: Efter en flugt fra kz-lejren med venen Herman Hemning er overstået og deres veje må skilles i det håb, at tyskerne ikke kan forfølge dem begge, smider Askild på sin videre færd med jævne mellemrum

rotteben efter sig med den intention, at sporhundene da leder i hans retning og på den måde sikre Hermans flugt. Men altså forgæves. Askild ender ansigt til ansigt med Herman – og denne gang er der ingen barmhjertighed. Allerede før duellen er sat ind, vil han kæmpe for sit liv. I den fælles scenografi er et lighedspunkt ligeledes, at den ædle, principfaste og viljestærke karakter på et splitsekund eksploderer i overlevelseshvidskab.

Hvis karaktererne i *Brødre/Brothers* og *Hundehoved* handler ondt, så er det ikke fordi de er onde, men fordi de ikke har magt til at gøre det gode, dvs. ikke har magt og styrke til at give slip på livet, fordi livet tæller mere end ære; eller måske mere imødekommende og retfærdigt formuleret handler de som de gør, fordi de er blevet presset ud af deres menneskelighed og nu agerer instinktivt og impulsomt.

Der gøres indledningsvis en del ud af at skildre Michael (og Sam) som hæderlige og respekterede personer. Det sker især ved at beskrive protagonisten i modsætning til broderen Jannik (Tommy) – heraf navnet på filmene. Broderen er familiens sorte får og lige kommet ud af fængslet og har en retningsløs og lad holdning til livet, der kun får Michaels handlingsrettede og ansvarsfulde ageren til at træde så meget desto stærkere frem. Således falder fejringen af Janniks løsladelse sammen med afskedsmiddagen for Michael inden afrejsen til Afghanistan. Michaels heltestatus forstærkes også af, at man tror ham død, da hans helikopter styrter ned. Han får således en helts begravelse ligesom han ved hjemkomsten modtages som en tapper og ærefuld person.

Indelukkethedens psykologi

Det vil være forkert, at kalde reaktionsmønstrene hos *Hundehoveds* Askild, *Brødres* Michael og *Brothers* Sams for fortrængningsreaktioner. Karaktererne er ethvert øjeblik bevidste om, hvad de har gjort. De er nærmere *for* bevidste om det. Men de ved ikke, hvordan de skal leve med visheden om, hvad de har gjort. Alle lukker de sig inde i sig selv og bliver utilnærmelige, aggressive og vrede. Alle lukker de af for kommunikation. Som når Askild siger: "Det taler vi ikke om længere"², "Hold nu op med at plage mig"³. Eller Michael: "Der er ikke noget, at fortælle. Jeg har siddet i et sort hul i tre måneder". Især Sam er lukket og forbliver lukket. Det er indelukkethedens problematik, der bliver stillet skarpt på. I *Hundehoved* eksplicit illustreret ved, at Askild efter sin befrielse ikke tager direkte hjem, men isolerer sig og skriver et brev til Hermans kone, som dog sigende aldrig bliver afsendt.

Michael bevæger sig dog flere gange mod tøbruddet; han er tydeligvis tvivlende, kontakter sin overordnede, hvor man aner en

tentativ intention om bekendelse; senere opsøger han enken til sit offer, men her ansigt-til-ansigt kan han ikke engang få sig selv til at sige, at hendes mand er død, men lyver og fortæller, at de sammen var fanger, men at hendes mand blev flyttet til en anden lejr.

I *Brothers* har den parallelle scene en helt forskudt synsvinkel: Her er det enken, der opsøger Sams kone og siger undskyld pga. det had, hun nu skammer sig over, hun har følt mod Sam, fordi han overlevede. Da Sam selv dukker frem, fortæller han, at han intet så til enkens mand i Afghanistan. Og hun svarer henvendt til sit lille barn i armene: "Sam is a good man". Og når Sam her opsøger sin chef, er det for at få lov til at komme tilbage i tjenesten igen – i *Brødre* drejede henvendelsen sig om det, han kunne huske fra sit fangeophold, hvor man som sagt kan spore et forsøg på bekendelse, som chefen hurtigt mærker og lægger låg på.

Forskelle Brødre og Brothers

Det er kendetegnende for *Brødre*, at den har større fokus på den psykologiske konflikt – det psykologiske dilemma – end *Brothers*, hvor Sams tavshed og indelukkethed tegner et portræt af en soldats reaktionsmønster og går i dialog med en lang især amerikansk filmhistorisk række af indelukkede karakterer, der har mord på deres samvittighed. Denne forskel angives allerede i filmenes åbningsbilleder: I den amerikanske version er det billedet af stars and stripes, der går til vejrs mellem en militærenheds faner i et vinterlandskab; dette åbningsbillede glider hurtigt over i billedet af en række løbende soldater med Sam i front – og efterhånden også med Sams voice-over.



Åbningsbilledet i *Brothers*.

Brødre åbner derimod med et poetisk billede: Lettere uroligt cirkulerende vand, der spejler træer og træstubbe og signalerer et hjemligt dansk efterårsunivers.

Dette toner langsomt over i nærbillede af et øje, så øje og ansigt, der glider over i blæsende korn, og derpå et ørkenbillede og endelig et nærbillede af hovedfiguren med voice-over. Vi får med disse to åbningssekvenser umiddelbart indikeret, at vi genremæssigt har at gøre med to forskellige typer film, et krigsdrama (jfr. enketemaet) overfor et psykologisk drama.



Åbningsbilledet i *Brødre*.

Går vi til den egentlige åbningshistorie – bliver forskellene tilsvarende tegnet op. Ret hurtigt kommer det i *Brødre* til et voldsomt sammenstød: Da Michael henter sin bror Jannik fra fængslet, foreslår han ham allerede på hjemturen at kontakte den kvinde, han har slået ned, og som nu har store traumer. Det munder ud i et voldsomt skænderi, hvor Jannik forlader bilen i vrede. I *Brothers* bliver det fra Sams side blot til et prøvende spørgsmål – uden svar. Vi ser med andre ord den udfoldede konflikt med psykologiske portrætter overfor den kun antydningvis modstilling med fåmælte karakterer.

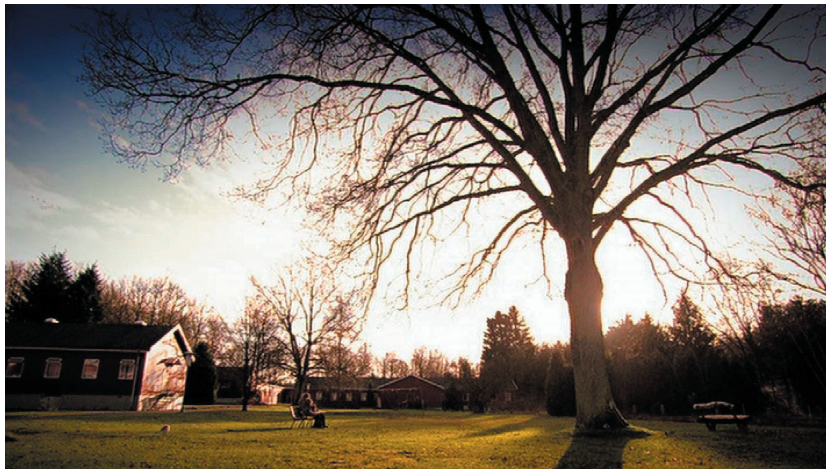
Forholdet omkring det ydre renommé bliver trukket skarpt op med protagonistens helt modtagelse ved hjemkomsten. Det er et kerneelement i især *Brothers*, hvor tegningen af modsætningen mellem den småkriminelle Tommy, der aldrig rigtig har kunnet forme sit liv og levned, og så karrieredrengen kaptajn Sam, der med dygtighed og æresbevisninger avancerer i militæret. Ligeså stolt især faren er af Sam, ligeså misbilligende er han i forhold til familiens sorte får.

Tilsvarende med *Hundehoveds* Askild; han får efter sin hjemkomst fra den tyske koncentrationslejr klæbet myten som en tapper og modig frihedskæmper "tømmeren" på sig – skønt han er blevet fanget af tyskerne pga. af tyveri fra besættelsesmagten. Dette misforhold mellem den ydre

anerkendelse og den indre skam gør for så vidt kun situationen endnu mere uforløst, for det betyder, at hver dag oven i samvittighedsnaget byder på løgn og forstillelse. De tre historier er således også beretninger om udadtil at kunne bære et ansigt – og altså historien om manglen på samme.

Brødre slutter med Michaels sammenbrud, hulk og indikering af bekendelse. Hans kone har opsøgt ham i det fængsel, han nu er indsat i. Det foregår ikke ved en skranke, men ude, om ikke i den fri natur så da den kultiverede natur, med træer, buske og en over-eksponeret grøn græsplæne. Sarah giver Michael et ultimatum: Enten fortæller han, hvad der skete i Afghanistan, eller også er deres ægteskab forbi. Efter en række ordløse close-up-billeder af Michael og Sarah, den ene først lukket, for så langsomt at tømme sig og bevæge sig mod en forløsning, den anden iagttagende, zoomes der ud i et poetisk billede af den grædende

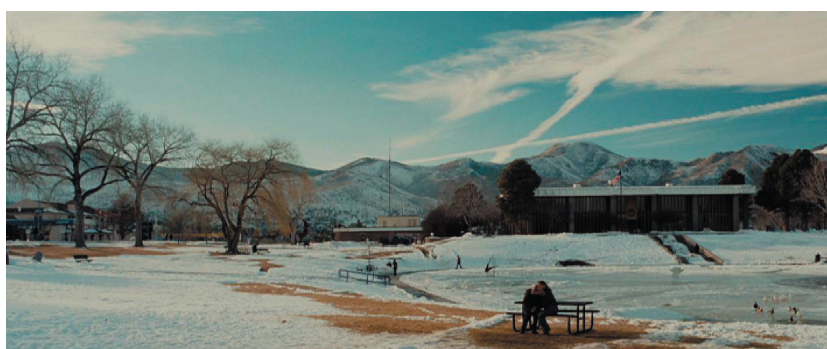
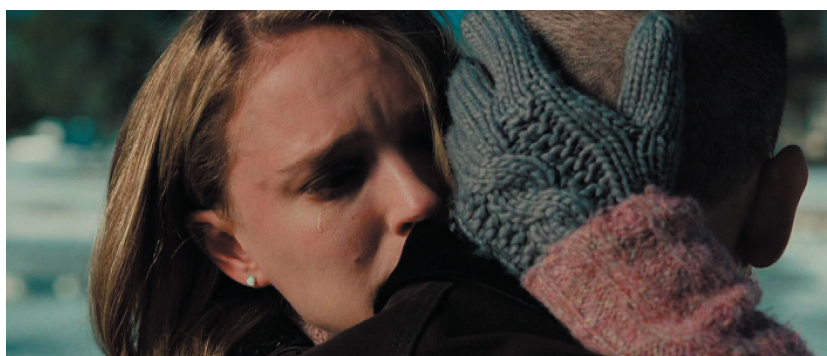
Michael omfavnet af sin Sarah under et stort endnu bladløst træ i modlys med den spirende grønne græsplæne som tæppe; det er marts måned, de første forårstegn anes med enkelte fugle, der høres i baggrunden.



Afslutningsbilledet i *Brødre*.

I *Brothers* er også afslutningen mere eksplicit: Her er det ikke det poetiske, der er fremtrædende. Bekendelsesscenen har i begyndelsen larm og kørende biler i baggrunden, og efter konens ultimatum får vi efter et par tårer Sams eksplicitte tilståelse ("I killed Joe Willis") – og ikke blot en antydning via en billedlig fortolkning som i *Brødre* – og karaktererne hjælper hinanden med at udtrykke følelserne, således at vi ikke har en afventende og chokeret hustru, men en samleverske, der græder næsten før den tidligere så heltmodige officer og således

indikerer støtte og empati. Udgangsbilledet er som åbningsbilledet domineret af vindertegn og høj himmel med skyer, og også her med militærkonnotationer og stars and stripes. Ligeledes hænger Sams afsluttende voiceover sammen med åbningsscenen, og peger igen på militær- og krigsaspektet: "Only the dead have seen the end of war. I have seen the end of war. The only question is: Can I live again?" Nået frem til dette spørgsmål synes filmen at pege mod en åben udgang. Konflikten er her en krigsveterans konflikt, en soldat, der er ramt af krigens mørke sider og har været nede og ramme sølet. Filmen slutter i et vinterlandskab parallelt til, hvor den begyndte. Men på den anden side spores med de selvforløsende ord og konens deltagelse et håb.



Henholdsvis næstsidste og sidste billede fra *Brothers*.

Mens *Brothers* betoner Sam som er et krigs ofre, der har *Brødre* det psykologiske traume og den eksistentielle konflikt i centrum – og at traumet har rødder i en krig, er ikke væsentligt. I Biers version er det symbolske mere udfoldet og peger i individpsykologisk retning: Det store bladfattige træ står som billede på vinterens mangel på liv, men også som tegn på dvale og styrke. Vi ved, at træet blomstrer på ny til foråret – og foråret og livet markeres også med græsset, fuglene og solen; men modlyset er stærkt, og vi synes også at skulle fortælles, at nok er indsigtens sted i vente, men forløsningen er ikke smerte- og problemfri.

Det er svært at konfrontere sig med fortidens stærke billeder. Men heri ligger håbet og det forløsende: Individet der konfronterer sig med sine mørke sider.

Med denne pointerede symbolik tegnes en cyklisk dimension – fra det indledende spejlede efterårstræ til det afsluttende tidlige forårstræ. Den omvendte spejlrelation mellem Michael og Jannik med sidstnævnte som udviklingsmæssigt forbillede – hvor Michael går fra helt til anti-helt og vise versa – illustrerer et positivt mulighedsrum. Endelig modsvarer Michaels to væsentlige handlinger hinanden – den mørke og den lyse handling eller desperationens og håbets ageren: Presset til det yderste dræber han, presset går han til bekendelse.

Skam og skyld

I modsætning til Michael er Jannik fra begyndelsen iscenesat som den skyldramte, som den ikke kun småkriminelle og ryggesløse, men også den næsten ansvars- og æreløse, den der ikke kan kæmpe for en sag – eller sig selv. Når han, især fra faderens side, bliver konfronteret med disse sider, slår han skiftevis blikket ned og reagerer med vrede og aggression – og agerer i den forstand skamagtigt. Nedværdigelsen og ringeagten er en kulturel krænkelse med en form for tab af social værdi. Jannik pines – uden at der nødvendigvis er tale om et kausalitetsforhold – tydeligvis af mangel på anerkendelse. Han drikker, overholder ikke aftaler, kører i brorens bil i beruset tilstand osv. – hvad der alt sammen synes at dække over en mere gennemgribende skamoplevelse.

Først med broderens tilsyneladende død træder Jannik i karakter. Han opsøger og undskylder overfor den kvinde, der er traumatiseret efter hans overfald; han næsten overtager brorens plads, dvs. tager langsomt ansvar for Michaels familie – kone som børn. Dermed mødes han også for første gang af respekt fra farens side. Og det fungerer som en positiv boomerang: Han ser pludselig en mening med livet, han ikke har gjort tidligere. Som Michael overlevede på bekostning af sin medfange, er det nu Jannik, der kommer ud af sin nedværdigelse ved broderens tilsyneladende død. Således er den enes død, den andens brød. Men for Jannik gælder det modsat Michael, at han handlede i god tro.

Skyld, skam og ære regnes af Michael Lewis for komplekse følelser i modsætning til primære følelser som glæde, frygt, væmmelse, interesse og vrede⁴. Det komplekse angiver, at det er følelser med selvrefleksive momenter.

Skam er ligeledes, hvad der kaldes en social følelse: En følelse, der opstår når subjektet oplever, at vedkommendes handlinger eller adfærd på den ene eller anden måde er essentielt forføjede, og at disse fejl

ikke blot er partikulære, men omfatter hele selvet. Følelsen af at have fejlet medfører et ønske om at forsvinde og skjule sig – artikuleret med rødmen og det nedslåede blik. Med andre ord er skam en følelsesreaktion som afstedkommes ud fra visheden eller forestillingen om en anden. Skam er følelsen af at blive eksponeret, synlig for og dømt af den anden – eller rettere oplevelsen af en kritisk dømmende anden. Det er forestillingen om den andens vidnesbyrd, der besejler skammen, men som kun fuldbyrdes hvis det kritisk, dømmende blik reflekteres hos den potentielt skamfulde. Dvs. skam er udtryk for en fælles, kulturel norm – det vil igen sige *forestillingen* om en fælles norm. Altså, skam kræver et publikum eller i det mindste et imaginært publikum, og at subjektet deler værdier og moralkodeks og indgår i et fællesskab med dette publikum. Skam er således, som Sartre formulerede det, den følelse at være et objekt for den anden og at anerkende sig selv som degraderet og afhængigt af den anden.⁵

Skam er beslægtet med begrebet skyld, ikke kun mht. refleksivitet, men også idet begge følelser vedrører subjektets integritet, knytter sig til fejl samt dermed forudsætter at subjektet er del af en gruppe med ens normer og værdier. Men hvor skammen vedrører identitet, der er skyld knyttet til en bestemt handling. Skyldfølelsen er rettet mod en genstand, den udløses af en særlig begivenhed eller handling, hvilket står i modsætning til skamfølelsen, som ikke på samme måde har en genstand. I den forstand er skyld med Michael Lewis' ord lokal i modsætning til skam, der er karakteriseret ved at være global, nemlig omfattende hele selvet. Det, der ydermere adskiller skyld og skam, er, at man potentielt – afhængigt af handlingens art – kan rette op på det, man føler sig skyldig over, men man kan ikke råde bod på det, man skammer sig over. Hvor skam rammer subjektet med en vished om ikke at være i overensstemmelse med fællesskabet, og gør, at det føler sig forkert, der oplever subjektet i forbindelse med skyldfølelsen, at det har tilsidesat en mere eller mindre etisk fordring.

Af overstående følger, at skyld er knyttet til foretagsomhed og i særdeleshed til at gøre tingene godt igen. Skyld er således ikke kun indadrettet, idet handlingerne netop kan være relateret til det, at den skyldige har påført andre skade. Heroverfor er den skamramte handlingslammet. Skammen viser sig som en mangel eller svaghed ved jeget og rammer derfor gennemgribende selvoplevelsen. Den skamfulde forsøger derfor at beskytte sig selv og undgå den blottelse, der finder eller har fundet sted. Det er således også, ifølge Bernhard Williams, skammen der hjælper med at forstå sine skyld-handlinger og generelt genopbygge subjektet. "Only shame can do that, because it embodies conceptions of what one is and how one is related to others".⁶

Dårlig samvittighed knytter sig til skyld. Uden samvittighed er der ingen skyld – eller skam. Samvittigheden guider subjektet og fortæller det, når det bryder adfærdsnormer og den dårlige samvittighed opstår. Dårlig samvittighed er lokal og udadrettet i den forstand, at den vedrører en særlig hændelse, en fejlagtig handling – der er *noget* som subjektet fortryder og har det dårlig over; men samtidig kan dette gribe ind i jegets selvbillede og rokke ved selvidentiteten; f.eks. kan den dopede atlet have dårlig samvittighed overfor nummer 2 og over at have snydt sig til sejren, men skamfuldheden knytter sig til at have taget doping, at have været en person, der har snydt.

Da skam – og skyld – er sociale følelser, kan det diskuteres, hvorvidt den dømmende kan ses som en integreret del af selvet eller må anskues som en spejling af eller en bekræftelse af samfundet. Men det er ikke hverken eller. Den anden i den etiske tanke kan ikke absolut henføres til enten et identificerbart individ eller et ekko af subjektets moralske habitus. Hverken etikken, mennesket eller skammen er autonome størrelser.

Skam og skyld i Brødre, Brother og Hundehoved

Michael, Sam og Askild har ikke kun skyldfølelser. Skylden er naturligvis grundlæggende hos de tre karakterer, skønt de næppe i juridisk forstand kan dømmes. Det er den ultimative skyld-handling, der nager, den dårlige samvittighed over at have myrdet ikke en fjende, men en ven. Heri ligger også noget grundlæggende æreløst og skamfuldt. Når Michael og Sam ikke kan gå til bekendelse, så skyldes det i første omgang frygten for skammen forstået som den sociale dom – hvorfor de alle forsøger at hemmeligholde hændelsen. Men fordæktheden hjælper ikke. Ønsket om at opretholde facaden, ønsket om anerkendelse og positivt renommé kan ikke fortrænge en mere essentiel indre skam. Karaktererne lever ikke op til deres idealbilleder, grandiociteten var fantasi og uden dækning i virkeligheden. Det handler ikke kun om idealer, som ikke er indfriet, men at selvet har fejlet og selvbilledet grundlæggende krakelerer.

Michael, Sam og Askild er alle ofre for den rædsel at blive overvældet af skamfølelse som en indre vold – som for Michael og Sam til sidst også slår ud i ydre vold. Dette sker fordi den adækvate adfærd i situationen umiddelbart kun er en udstillelse af skammen. Og det byder skammen imod. Det er i skammens natur, at den forsvarer sig mod blottelse – som det nedslæede blik, det bortvendte ansigt eller mere aktivt fortællinger, sløringer og løgne. Sanktionen, straffen som lurer – her via andres fordømmelser – er en del af frygtens objekt. Der er en frygt for at blive dømt – dømt ude af det sociale fællesskab, af ægte- og

familieskabet. Derfor afstedkommer Sarahs ultimatum et skift. Dels forsvinder en væsentlig del af rationalet bag fortielsen, dels spejler og omvender ultimatummet Michaels bøddelhandling: Det var en enten-eller-situation, der bragte Michael i bøddelrollen og nu kan en ny enten-eller-situation bibringe ham den første og afgørende forløsning.

Forsøget på at undgå den andens dom består ligeledes i at skjule sig for sig selv, dvs. den andens dom betyder den anden som internaliseret, idet det er jeget, der dømmes sig selv. I modsætning til Askild forsøger Michael at holde gode mimer til slet spil; her er facaden et forsøg på at holde skammen og skylden på afstand, idet den største angst er at blive dømt af sig selv. Men skyldfølelsen og samvittighedsnaget gør, at heller ikke skammen kan bæres. Det indre raseri får til sidst eksplosionsagtigt ydre udtryk, da Michael går amok og smadrer familiens køkken, som Jannik har lavet i hans fravær. Vi får her et billede af en karakter, der ikke kan holde sig selv ud og som i sit nødråb trækker mod det sociale rum. Således må skammen – om end under pression – deles, først da kan selvbilledet reflekteres. Subjektet er ikke selvtilstrækkeligt, men den anden er i selvet. Det indebærer evnen til at se sig selv udefra. Det er denne evne, der bærer kimen til skam og som her fuldbyrdes. Skammen indlejrer det interpersonelle. Det er derfor hemmeligholdelsen i første omgang ikke kan bekendes, men det er også derfor skammen alligevel må bekendes – for ellers tabes det mellem menneskelige felt, hvad Askild er et eksempel på.

I *Brødre* og *Brothers* er et omdrejningspunkt således indelukkethed, tavshed og løgn i modsætning til fortrolighed, meddelsomhed og ærlighed – hvad der kan udtrykkes som en modsætning mellem indre splid og balance. Bruddet på indelukketheden muliggør et håb og en potentiel forløsning. Filmene kan således ses som en argumentation for bekendelsen, for at skrifte (sine syndere): Det at lægge kortene på bordet, at kommunikere og fortolke og herigennem at forsone sig med det ellers uforsonlige. Det er den eneste måde at forlige sig med og måske komme over skammen på.

I *Hundehoved* er der ikke nogen egentlig forløsning – og ikke nogen afsluttende kommunikation og fortrolig udveksling. Alle kender imidlertid til Askilds traume og hans historie: Når han er fuld bralrer det nemlig ud af ham, dog aldrig som en samlet og fortolkende fortælling. Og samtidig kommunikerer han fortolkende i allerhøjeste grad: Han maler hele livet kubistiske billeder – som symbolsk udtryk for den sprængte, ledløse indre verden, og det hedder sig, ”at det ikke så meget var kubismen, der flyttede ind i farfar (Askild), som det var farfar, der opdagede, at det var kubismen, han havde inde i sig selv” (Ramsland 2005, s 73)⁷. Først da han får vished om, at hans tid er fordi,

skifter han stil og genstand og begynder at lave landskabsmalerier. Dvs. når han ved, han skal forlade livet, forsones han med det. Det spørgsmål som Sam stiller sig – om han kan få et liv – det lykkes aldrig for Askild. Han lever i en indre skamverden og får aldrig andet end et skyggeliv, et ikke-liv. Han er indelukket, uvenlig og aggressiv overfor alle, for i bund og grund hader han sig selv.

I kraft af den vedvarende bearbejdning, i kraft af skammens gennemgribende karakter, bliver det for familien ikke et forhold, der kan isoleres til dets ophav, Askild, men udåden får karakter af en arvesynd – den fra stamfaderen kommende synd. Generation på generation bliver mærket af en indre uro, en angst over ukendte sider af sig selv, en skam over den brøde man selv, slægten og slægtsfaderen har pådraget andre.

I modsætning til *Brødre* handler det i *Hundehoved* ikke kun om at vedkende sig sine grufulde handlinger og se sandheden i øjnene; her forbliver urscenen uforløst og farver slægtled på slægtled med uro; bestandigt må hver generation fortolke overlevelsesinstinktets skam.

Brødre, *Brothers* og *Hundehoved* illustrerer en variation over overlevelsesinstinktets skam, dvs. forskellige måder skam-temaet kan transformeres på. Skam er, som vi har set, en selvrefleksiv følelse, der baserer sig på, at subjektet kan overskride sig selv, se sig selv udefra, ser sig fra en andens position. Det indre tab, oplevelsen af at føle sig fejlet, idet selv billedet ses som et fantasifoster, kan transformeres til en udadrettet aggressiv adfærd – hvad der kun er endnu mere skamfuldt. Eller skammen kan lukke sig om sit subjekt som en snøre. En måde at gøre skammen tålelig på er omvendt, at overskride den indre-ydre grænse som skammen introvert har som sin forudsætning; altså ikke blot introvert at se sig selv med dens andens blik, men at gøre den reelle anden til den, der ser, lytter på og reflekterer over det skamfulde. Heri ligger skammens mulighed for om ikke forløses så dog at transformeres ud af sit indelukke.

Noter

¹ *Brødre* er produceret af Zentropa, manuskript af Anders Thomas Jensen på basis af historie af Susanne Bier og Anders Thomas Jensen. *Brothers* er produceret af Liongate & Relativity Medea, screenplay af David Benoff på basis af historie af Susanne Bier og Anders Thomas Jensen.

² Ramsland 2005, s 66.

³ Ibid. s 67.

⁴ Michael Lewis, *Shame. The Exposed Self*, New York, London 1992, s 13. Se også: Helen Block Lewis, *The Role of Shame in Symptoms Formation*, New Jersey, 1987; Leon Wurmser, *The Mask of Shame*, Baltimore 1981; Trygve Wyller (red.), *Skam*, Bergen 2001.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Væren og Intet*, Århus 2007 (*L'être et le néant*, Paris 1943), s 251.

⁶ Bernhard Williams: *Shame and Necessity*. Berkeley, Los Angeles, London 1993, s 94.

⁷ Om disse aspekter af *Hundehoved* og for en generel analyse af romanen se Anker Gemzøes "Hundske familie billeder. Fortælling og maleri i *Hundehoved*" i *Interaktioner*, red. Peter Stein Larsen et al, Aalborg 2009.