

Skammens maske

*En analyse av maskebruken i Maskeblomstfamilien
(2003) av Lars Saabye Christensen*

Cecilie Terese Gjerland



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i
Lektor- og adjunktprogrammet (NOR4091)
Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2010

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en analyse av romanen *Maskeblomstfamilien* (2003) av Lars Saabye Christensen. Metaforiske masker er et gjennomgående trekk ved dette romanuniverset, og min analyse tar utgangspunkt i et forsøk på å avdekke disse maskene. Jeg fokuserer både på Jeg-fortelleren og hovedpersonen, for å få rede på hva som motiverer deres maskespill og om de klarer å kaste maskene sine.

Først tar jeg for meg romanens forteller og peker på hvordan han bidrar til romanens maskering, før jeg analyserer hovedpersonen og hans forhold til menneskene rundt han. Her forsøker jeg å kartlegge det nettet av hemmeligheter som befinner seg i hans familie. Deretter trekker jeg linjer mellom romanen og interteksten *Latteren* av Henri Bergson, før jeg diskuterer skammens tilstedeværelse i romanuniverset, da det etter hvert blir tydelig at det er den som kan anes bak de metaforiske maskene på medlemmene av denne familien. Her trekker jeg inn noe teori om skam, med særlig vekt på Finn Skårderud og hans to artikler ”Tapte ansikter” og ”Det tragiske mennesket”. Videre drøfter jeg forbindelsen mellom romanen og tragedien *Kong Oidipus*, som spiller en viktig rolle som intertekst. Avslutningsvis konkluderer jeg med om hvorvidt det forekommer et maskefall.

Forord

Jeg vil takke min veileder Harald Bache-Wiig for inspirerende samtaler og Aud Sissel Hestenes for gode innspill og korrekturlesning.

Oslo, mai 2010

Cecilie Terese Gjerland

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Presentasjon av prosjektet	1
1.2	Maske – en begrepsavklaring.....	3
1.3	Forfatterskapet.....	4
2	Analyse	6
2.1	Fortelleteknikk	6
2.1.1	Komposisjon	6
2.1.2	Fortelleren	6
2.1.3	Forteller og tilhører	11
2.1.4	En kontrastfylt fortellerstemme	12
2.2	Adrian.....	13
2.2.1	Adrians kjønnsidentitet	13
2.2.2	Adrians speilbilde	15
2.2.3	Adrians maskebruk	18
2.2.4	Salong Desirée	21
2.2.5	Adrian og Amund	22
2.2.6	Adrian og Enken	25
2.2.7	Adrian og “tanten”	27
2.2.8	Emilie.....	28
2.3	Latter	33
2.3.1	Henri Bergson <i>Latteren</i>	33
2.3.2	Adrian og latteren	34
2.4	Skam og skamløshet.....	37
2.4.1	Adrians skam(løshet)	40
2.4.2	Skyld og skam.....	42
2.4.3	Familiens skam	44
2.5	Rollen som Kong Oidipus	45
2.5.1	Adrians rolletolkning	45
2.5.2	<i>Kong Oidipus</i>	46

2.5.3	Adrian og Oidipus.....	46
3	Avslutning	49
3.1	Oppsummering.....	49
3.2	Konklusjon – maskefallet.....	50
	Litteraturliste.....	53

1 Innledning

1.1 Presentasjon av prosjektet

Maskeblomstfamilien av Lars Saabye Christensen kom ut i 2003 og fikk en blandet mottakelse av kritikerne. Til tross for dette syntes flertallet å være positivt innstilt til den første romanen etter suksessen med *Halvbroren* (2001). De positive kritikken dreier seg særlig om bokas mørke og gåtefulle dimensjon. Mange peker på at den representerer et slags brudd med tidligere romaner, deriblant Janne Gro Rygg som hevder at "[...] den varme grunntonen fra de tidligere bøkene liksom er erstattet med en illevarslende mekanisk summing: lyden av kontrollert desperasjon" (Rygg, 2003, s. 72-73). Inger Bentzrud, anmelder i Dagbladet, er blant dem som lar seg begeistre av Saabye Christensens dystre roman "Han er poetisk som alltid, men avslører her en mørk dimensjon som lokker med dybder og gåter. Dette vil vi ha mer av!" (Bentzrud, 2003). De mer skeptiske kritikerne retter oppmerksomheten mot det de hevder er visse mangler i romanprosjektet som helhet. I artikkelen "Ladybugboy" påpeker Tiril Broch Aakre (2003) at Christensen burde la teksten forbli hengende i det uforklarlige, og at poetiseringen gjør det hele for "snilt". "Dette er så ufarlig at jeg har vansker for å føle at det virkelig foregår en kamp her mellom begjæret, driften og de tilbakeholdne, formkrevende kreftene" (Aakre, 2003, s. 149). Det er altså delte meninger om hvorvidt Saabye Christensen lykkes med dette romanprosjektet, men samtlige av kritikerne fremhever den alvorstunge og mørke tonen i boka, samt fraværet av nostalgi og sentimentalitet.

Mitt utgangspunkt for å velge *Maskeblomstfamilien* til et masteroppgaveprosjekt var rett og slett en sterk fascinasjon for det universet forfatteren har skapt i denne romanen. Da jeg leste den ble jeg særlig oppmerksom på den mørke og gåtefulle dimensjonen ved dette verket, og utgangspunktet for min analyse ligger nettopp her. Bruken av masker¹, som også antydes i romanens tittel, er et gjennomgående trekk ved romanen og kan knyttes til de hemmelighetsfulle sidene ved den.

I hovedpersonens familie er det et helt nett av hemmeligheter og fortielser som skjuler seg under overflaten. Men maskespillet knyttes også til romanens utforming da den tilsynelatende skjuler viktig informasjon for leseren. Ettersom romanens forteller er delaktig i

¹ Det er stort sett snakk om en metaforisk bruk av begrepet, noe jeg vil utdype senere.

dette, blir det vanskelig å orientere seg i nettet av hemmeligheter. Min analyse av *Maskeblomstfamilien* vil være et forsøk på å trenge gjennom romanuniversets masker for å finne ut hva som befinner seg bak. Fokuset vil særlig ligge på Adrian, både som hovedperson og forteller, for å kartlegge hans bruk av masker og hva som motiverer den. Jeg vil forsøke å avklare om fortellerens maskebruk er en bevisst strategi for å villedde tilhøreren og om det finnes noe håp om en form for forsoning i form av et maskefall. For å gjøre dette har jeg valgt en tekstnær analyse av romanen, der jeg beveger meg fra en deskriptiv til en mer teoretisk tilnærming. Jeg vil inkludere teori der det vil kunne bidra til å belyse funnene mine. Analysen vil gradvis avdekke det som skjules, og oppgaven bærer preg av en sirkelkomposisjon, der jeg ender opp tilbake i utgangspunktet med en utvidet innsikt. Etter min mening er en slik metode i tråd med romanens eget prosjekt

Først vil jeg kartlegge den kontekstuelle rammen rundt romanen ved kort å presentere forfatterskapet, deretter vil jeg avklare hva jeg legger i begrepet *maske*. Videre vil jeg foreta en analyse av romanens komposisjon og forteller, før jeg analyserer hovedpersonen. Her vil jeg drøfte hans identitetsproblematikk og forholdet mellom han og de andre familiemedlemmene. Jeg vil deretter trekke noen linjer mellom romanen og filosofen Henri Bergson og hans avhandling om latterens vesen, *Le rire* (1899), som spiller en viktig rolle som intertekst. I denne oppgaven vil jeg ta i bruk en dansk utgave av denne boken, *Latteren: Et essay om komikkens væsen*. Videre vil jeg analysere skammens tilstedeværelse i *Maskeblomstfamilien*, da dette vil bidra til å kaste lys over maskebruken. Det vil da være fruktbart å trekke inn noe teori på dette området, og her vil artikkelsamlingen *Skam - Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (Wyller, 2001) spille en viktig rolle. Hovedvekten vil ligge på psykologen Finn Skårderuds to artikler, "Tapte ansikter" og "Det tragiske mennesket". Det overordnede målet med denne boken, som har et teologisk utgangspunkt, er å vise at skammen ikke har blitt borte i den moderne verden, men er tvert i mot tydelig til stede. Jeg vil i tillegg hente noen synspunkter fra Lèon Wurmsters bok *The Mask of shame*. Til slutt vil jeg ta for meg en annen sentral intertekst i romanen, tragedien *Kong Oidipus* av Sofokles, med utgangspunkt i de linjene som trekkes mellom denne og romanens hovedperson.

Det finnes lite sekundærlitteratur som er direkte knyttet til *Maskeblomstfamilien*, men to artikler kan bidra med noen interessante synspunkter. Den første, "Halve brødre og hele historier – om fortællerstruktur i Lars Saabye Christensens romaner" av Louise Hald, diskuterer

fortellerstemmen i *Maskeblomstfamilien* og et knippe andre romaner av Saabye Christensen. I den andre artikkelen, ”Maskeblomstfamilien – en hybrid”, drøfter Suze van der Poll hovedpersonens identitetsproblematikk. Hennes forankring ligger i hovedpersonens manglende identitet, hans ondskapsfullhet og fullstendige mangel på skam. Jeg vil forsøke å nyansere dette bildet litt, da jeg mener det ikke fanger opp viktige elementer i romanen.

1.2 Maske – en begrepsavklaring

Når jeg slår opp ordet *maske* i bokmålsordboka, finner jeg fem ulike betydninger. Det brukes om et løst dekke som skal skjule ansiktet, et ferdigsminket skuespilleransikt og forkledning, en salve som skal rense huden, gipsavstøpning av et ansikt, og ulike ansiktsuttrykk (”Bokmålsordboka”). Dette vitner om at ordet *maske* rommer svært mye og at det kan være på sin plass å klargjøre hvilken forståelse jeg tar med meg inn i prosjektet.

Masker har alltid vært en viktig del av teaterets verden. I boken *Masker* (2000) peker professor i irsk språk og kultur Jan Erik Rekdal på at ”Navnet på den klassiske teatermaske var *persona* på latin, senere kom ordet også til å omfatte den skikkelse eller karakter som ble fremstilt ved hjelp av denne masken. Vårt ord ”person” kommer ut av dette (Rekdal, 2000, s. 12). *Persona* betegner tragedien og komediens masker og fungerer som et symbol for teateret. I *Maskeblomstfamilien* forekommer det noen konkrete masker som knyttes til teater og forkledninger, men de mest utbredte maskene i romanen er de metaforiske, hovedfokuset mitt vil ligge på disse. Metaforiske masker forekommer gjerne i forbindelse med sosialt samspill og det å skjule sannheten for andre mennesker ved en form for iscenesettelse av seg selv.

Walter Sorell (Sitert i Tseëlon, 2001b, s. 25) peker på at en maske er et forestilt skjold som beskytter oss fra virkeligheten, og et symbol på en flukt inn i fantasien. Den beskytter ikke bare personen mot andre mennesker, men også mot seg selv. Denne forståelsen av begrepet legger vekt på at masken er en beskyttelse for individet, da den skjuler det denne personen ikke vil at andre skal se. Det metaforiske maskebegrepet er svært komplekst, og ”Masken kan være frivillig eller ufrivillig, bevisst eller ubevisst. Noen ganger er masken noe man tar på og utstyres seg med. Andre ganger er det bare de som fjerner maskene, som ser at de finnes” (Eriksen, 2000, s.19).

Det finnes to ulike måter å betrakte masker på, det å skulle skjule noe og det å fremheve noe. Disse to betraktningene knytter seg til to ulike oppfatninger av identitet.

[...]the philosophy of the mask represents two approaches to identity. One assumes the existence of an authentic self. This approach views the mask – real or metaphoric – as covering, on certain occasions, and even deceiving by pretending to be the real self. The other approach maintains that every manifestation is authentic, that the mask reveals the multiplicity of our identity. The fundamental questions are: Is there an essence to cover? Is a mask real or an ideal self? Does it hide or liberate the real self? (Tseëlon, 2001, a s.4).

Sett fra et identitetsperspektiv, vil altså det å betrakte en maske som noe som skal skjule noe, være knyttet til en forståelse av at det finnes et autentisk selv og at identiteten har en kjerne som skal oppdages. Den andre betraktningen fremhever at det ikke finnes noe autentisk selv som masken kan dekke over, men at den fremhever en sammensatt identitet. Dette betyr at alle konkrete eller abstrakte masker man ikler seg er en del av identiteten og fremhever en eller annen side ved individet. Denne betraktningen kan knyttes til en post-moderne tankegang, der identitet forstås som noe som konstant konstrueres og rekonstrueres. I min analyse er det maskens tilbøyelighet til å skjule som ligger til grunn, men også det andre perspektivet får plass i diskusjonen.

1.3 Forfatterskapet

Lars Saabye Christensen ble født i Oslo i 1953 og debuterte som forfatter med diktsamlingen *Historien om Gly* i 1976 som ble hedret med Tarjei Vesaas' debutantpris. Han debuterte som romanforfatter i 1977 med *Amatøren*, men det store gjennombruddet kom først i 1984 med romanen *Beatles*. Den handler om fire gutter i Oslo på 60-tallet og har blitt oversatt til en rekke språk. Saabye Christensen har foreløpig gitt ut 15 diktsamlinger og 15 romaner, i tillegg til flere novellesamlinger, skuespill og barnebøker. Han har blitt hedret med en rekke priser for sitt forfatterskap, blant annet Nordisk Råds litteraturpris og bokhandlerprisen for romanen *Halvbroren* (2001), i tillegg til Brageprisen, Aamodt-statuetten og Den norske leserprisen for å nevne noen. I 2006 ble han utnevnt til Kommandør av Den Kongelige Norske St. Olavs Orden, i begrunnelsen for denne utmerkelsen ble det lagt vekt på måten Saabye Christensen med ”enkle midler og kunstnerisk fantasi, har maktet å levendegjøre de mennesker han skriver om, på en

måte som har gjort det til en stor og gledelig opplevelse å lese hans dikt og romaner. Videre er det lagt vekt på hans arbeid for å hjelpe frem nye talenter i norsk litteratur” (“Kommandør Lars Saabye Christensen”, 2006).

Oppvektst historier fra 50- og 60-tallets Oslo er en gjenganger i hans forfatterskap og danner rammen rundt romaner som *Beatles* (1984), *Herman* (1988), *Gutten som ville være en av gutta* (1992) og *Maskeblomstfamilien* (2003). Felles for disse romanene er at ”verden ses fullstendig gjennom ungdommenes eller barnas briller” (Kverndokken, 2001 s. 24). Hovedpersonene har mye til felles, og Kverndokken (2001) peker på at Christensen selv har sagt at alle romanene hans har samme hovedperson, eller at de i det minste er i familie med hverandre og at de alle har ”skrubbsår på sjelen” (Kverndokken, 2001, s. 24). Videre fremhever han at alle disse hovedpersonene stiller spørsmål ved sin egen identitet, gjør gale valg og strever for å bli likt. De er heller ikke rustet for å møte livets realiteter og disse møtene bidrar gjerne til en form for herding. Kort kan det, ifølge Kverndokken (2001), oppsummeres som de uskyldiges møte med brutaliteten. Mange av Christensens hovedpersoner har også, i likhet med Adrian i *Maskeblomstfamilien*, en form for kroppsslyte som gjør at de representerer et slags avvik og må kjempe for å bli godtatt og passe inn. Den kampen hovedpersonene gjennomgår, blir skildret med både et dystert og humoristisk blick. Kverndokken (2001, s. 5) peker på at mange av Saabye Christensens tekster nettopp har denne kombinasjonen av lys og mørke og det sørgmodige og humoristiske. Det er den nostalgien og sentimentaliteten som skapes gjennom denne kombinasjonen som, sammen med en veldig fortellerglede, representerer forfatterens varemerke. Men i *Maskeblomstfamilien* synes disse kontrastene å være fraværende og tilbake står da kun dysterheten og mørket, på den måten skiller den seg ut i forhold til hans foregående oppvektstskildringer fra Oslo på 50- og 60-tallet. Det kan virke som om Christensen med denne romanen ønsker å gå lenger i sin utforsking av de mørke sidene ved mennesket.

2 Analyse

2.1 Fortelleteknikk

2.1.1 Komposisjon

Maskeblomstfamilien er delt inn i tre akter, ”Tiden”, ”Stedet” og ”Handlingen”. Disse er igjen delt inn i kapitler, der akt I består av fire, akt II har tre, mens den siste akten bare har ett kapittel. Mellom andre og tredje akt kommer et kapittel på to sider med betegnelsen ”Pause”, der handlingen er plassert mellom hovedfortellingen og det tidspunktet historien fortelles. Romanen henter altså en viss inspirasjon fra det greske dramaet der de viktigste elementene er tiden, stedet og handlingens enhet. Men det blir etter hvert tydelig at tilknytningen til det greske drama kun befinner seg på overflaten. Den første akten er preget av en manglende enhet i tid ved at fortelleren hopper frem og tilbake i historien.² ”Stedet” karakteriseres ved en manglende stedelig enhet, da både vannet der han får sin dåp, frisørsalongen og skolen er viktige arenaer for hovedpersonen i denne akten. Tredje akt forholder seg på samme måte som de to foregående, ved mangel på enhetlig handling. Både reparasjonen av morens smykke, telefonsamtalen til doktor Ask for å finne moren, brevet han skriver til sin lærer, fremkallingen av filmen og erkjennelsen av skyldspørsmålet, er sentrale handlinger³ som hovedpersonen utfører. Henvisningene til det greske dramaets komposisjon og grunnleggende sjangertrekk kan kun spores til overflaten og får nærmest en ironisk funksjon, ettersom fortellingen om Adrian nettopp kan defineres ut i fra en manglende enhet.⁴

2.1.2 Fortelleren

Maskeblomstfamilien har en dramatisert jeg-forteller i form av hovedpersonen Adrian, som gjennom et retrospektivt perspektiv forteller om sin oppvekst fra han er tolv til han er sytten år. Siden fortelleren har en tidsmessig distanse til fortellingen, er det viktig med et skille mellom han og hovedpersonen, da førstnevnte er eldre og har erfaringer som hovedpersonen mangler.

² ”Historien” er fortellingen ordnet kronologisk.

³ Hva som ligger bak disse handlingene vil tydeliggjøres etter hvert.

⁴ Dette vil jeg illustrere ytterligere i den videre analysen.

I artikkelen ”Halve brødre og hele historier – om fortællerstrukturer i Lars Saabye Christensens romaner” prøver Louise Hald å kartlegge fortellerstemmen i blant annet *Maskeblomstfamilien*.

Den største og mest avgjørende forskjell på 1. personsfortælleren og 3. personsfortælleren er ifølge Booth, at førstnevnte nødvendigvis er komposisjonsdannende for værket, idet alle informasjoner passerer igennem det filter, der utgøres av jeg’et. En 1. personsfortæller vil således dominere hele historien, fortolkningen af alle begivenheder og personer (Hald, s. 162).

Det Hald trekker frem her, er at når en roman har en jeg-forteller, vil han være den styrende kraften bak romanens komposisjon. Videre vil han heller ikke være objektiv i forhold til personene og hendelsene i fortellingen, da det er bare hans perspektiv som ligger til grunn.

Siden *Maskeblomstfamillien* har en jeg-forteller, er det han som styrer hvordan historien fortelles og avgjør hvilken rekkefølge de ulike hendelsene skal fremstilles i. Denne rekkefølgen er ikke kronologisk ordnet, og som jeg var inne på tidligere, er det særlig den første akten som mangler en tidsmessig enhet og skaper forvirring i forhold til hvordan de ulike episodene er knyttet sammen. Den måten de ulike elementene er ordnet på i forhold til hverandre, blir da en viktig del av romanuniversets maskebruk.

Fortellingen om Adrian åpner med farens død og denne hendelsen danner et kompositorisk sentrum for hele romanen. I det første kapitlet, ”Fotografiapparatet”, fortelles det om farens begravelse som tidsmessig strekker det seg frem til våren året etter hans død, når Adrian tar bilde av naboenta, Emilie, i kjellerrommet. Dette kapitlet slutter på følgende måte: ”jeg tok ut filmen, la den i lommen og gjemte fotografiapparatet under skjorten. I natt er jeg gutt. I morgen er jeg pike, lille pike” (Christensen, 2008, s. 61).⁵ ”Dragsuget” tar for seg den siste sommeren faren er i live og handlingen finner sted på landstedet til Adrians tante. I Kapitlet ”Negativet” begynner fortelleren forfra igjen med de samme innledende linjene som romanen startet med. ”- Jeg hadde en god oppvekst. Far døde da jeg var tolv. Mor la seg tidlig” Tidsmessig er handlingen lagt til både før og etter farens død og slutter omtrent på samme tidspunkt som det første kapitlet, bare et øyeblikk senere. ”Jeg la det tomme fotografiapparatet på hyllen igjen og gjemte filmen i den nederste skuffen på rommet mitt” (s. 120). Fotoapparatet

⁵ Heretter vil referanser med kun sidetall henvise til Christensens *Maskeblomstfamilien* (2008).

knytter disse to kapitlene sammen, og som jeg vil komme tilbake til senere, er dette av stor betydning for å avdekke det som skjer når Emilie blir drept.

”Bare én gang besøkte jeg Kontoret til far, mens han ennå var i live” (s. 121). Slik begynner kapitlet ”Kontoret” og her flyttes fortellingen tilbake, forut for farens død, like etter sommeren på landstedet. Adrians første og eneste besøk på farens kontor er sentrum for handlingen her, og kapitlet slutter med at han ser sin far gråte. ”Men når han snur ansiktet vekk ser jeg, til min store forskrekkelse, at han gråter, og jeg vet ikke om han gråter for det som har hendt eller det som snart skal komme til å skje” (s. 146). Det refereres her sannsynligvis til hans forestående død, noe som vitner om at besøket på kontoret finner sted kort tid før.

Den første delen av romanen kjennetegnes altså av en veksling mellom tiden før og tiden etter farens død og representerer kjernen fortellingen dreies rundt. Fortelleren forteller den samme historien fra ulike vinkler, som om han prøver å avdekke noe, uten helt å se sammenhengene selv. Romanen gir noen hint i forhold til hvordan hendelsene sammen.

I ”Ormen”, som er det første kapitlet i andre akt, flyttes fortellingen frem til sommeren året etter farens død og har som nevnt tre kapitler, ”Ormen”, ”Frisyren” og ”Premieren”. Fra dette punktet fortelles historien mer eller mindre kronologisk. Den siste akten består av kapitlet ”Mørkerommet” som tar opp tråden der Akt II slutter, handlingen strekker seg over en dag.

Rekkefølgen de ulike begivenhetene fortelles i skaper forvirring, da den skjuler hvordan de ulike situasjonene henger sammen i tid. Fortelleteknikken kan karakteriseres som maskerende og verkets komposisjon bidrar til å skjule viktig informasjon for leseren. Siden det er fortelleren som er den styrende instansen bak dette, peker det i retning av en upålitelig forteller. Hald (2006 s. 163) peker på at fortellerens pålitelighet dreier seg om hvorvidt han er i overensstemmelse med verkets, og på den måten forfatterens norm. Her ligger imidlertid antydningene til hans upålitelighet i måten ulike sammenhenger skjules for leseren. Men som jeg har vist over, finnes det flere hint som kan bidra til å få en større klarhet i disse sammenhengene.

Den kanskje største hemmeligheten romanuniverset forsøker å skjule, er omstendighetene rundt Emilies død.⁶ Som jeg nevnte over, tar Adrian bilde av henne i kjellerrommet i bygningen hvor de bor, noe som beskrives i det første kapitlet. ”– Hva gjør du? hvasket hun.[...] – Jeg fotograferer, sa jeg, og jeg så Emilie gjennom linsen. Hun virket ikke redd. Hva skulle hun være redd for?” (s. 21). I kapitlet ”Negativet” oppstår det en mistanke om at fortelleren utelater noe

⁶ Jeg vil analysere denne hendelsen grundigere i kapitlet om Emilie.

essensielt, her fortelles det nemlig om Emilies forsvinning og hvordan hun blir funnet død på det stedet Adrian tar bilde av henne. Jeg har allerede pekt på hvordan de to kapitlene henger sammen, og noe som illustrerer denne sammenhengen ytterligere, er tilstedeværelsen av skolekorpset som øver til syttende mai. Følgende sitat er hentet fra den dagen Adrian tar bildet: ”I gatene på den andre siden der trikkeskinnene svingte, hørte jeg skolekorpset som øvde til syttende mai, like falskt som alle sykkelklokkene” (s. 22). I forbindelse med Emilies forsvinning henvises det også til dette korpset. ”[...]det ble vår og da de falske skolekorpsetene begynte å øve til syttende mai, var alt glemt, for vi måtte huske på noe annet: Emilie ble borte” (s. 119). Fotograferingen og Emilies død henger altså sammen, noe som antyder at Adrian vet mer om dette enn han forteller.

Emilie var savnet i tre døgn. Da ble hun funnet. Hvorfor er det alltid i nærheten man leter sist? Emilie ble funnet i gården vår, det var tante som til slutt fant Emilie, under den svære tørkerullen, fra Jacobsens Maskinværksted. Den hadde veltet over henne. Solbrillene var knust. Emilie var for lenge død (s. 119).

Fortelleren meddeler her hva som skjedde med henne, som om han ikke har noe med det å gjøre og at dette ikke skjedde på det tidspunktet han tok bildet. Han forsøker tilsynelatende å dekke over hvilken rolle han spiller i hennes død,⁷ og tar da del i romanuniversets maskering. Han fremstår som en maskebærer som forsøker å villed.

Det er ikke bare gjennom rekkefølgen på ulike hendelser og ved å unnlate å fortelle betydningsfull informasjon, at fortelleren villeder. Ved to tilfeller forteller han tre ulike versjoner av et handlingsforløp der alle fremtrer som mulige. Det første stedet i romanen hvor dette forekommer, er i Emilies bursdagsselskap. Her beskrives to ulike forløp hvor han gir Emilie solbriller i gave, samt et tredje alternativ der han gir henne en blå hårspenne.⁸ Det er ikke mulig å fastslå hvilke alternativ som er det riktige. For selv om den blå hårspennen dukker opp på et annet sted i fortellingen, ”Og i det tynne, nesten usynlige håret, som lå flatt over hodet hennes, hadde hun festet den blå hårspennen”(s. 114), så figurerer også solbrillene flere steder i romanen. ”Nå så jeg at hun hadde solbrillene på seg, her nede, i det våte mørket” (s. 20).

Det andre stedet i romanen hvor tre mulige handlingsforløp blir presentert, er når Adrian besøker farens kontor. Når han går tilbake for å hente sekken han glemte der, blir han vitne til at faren utfører en seksuell handling på en annen mann,

⁷ Jeg vil diskutere omstendighetene rundt Emilies død nærmere i kapitlet om henne.

⁸ Dette bursdagsselskapet vil jeg komme nærmere inn på i analysen av Emilie.

Jeg så dette jeg bare fikk se et øyeblikk i det smale glippet, jeg så fars hender, far som knelte, han var ikke alene, en annen mann stod med ryggen til, kledd i en lang, tung frakk, og far holdt rundt hoftene hans, hva gjorde far, hva gjorde de? (s. 135).

deretter avbrytes fortellingen med en dialog.

- Hva var det du så? – Hva vil du høre? – Tør du ikke si det? – Hvorfor skulle jeg ikke det? – Hvorfor skulle du ikke det? – Du bare hermer. – Jeg kan fortelle deg det en gang til. Er det ikke det du vil? – Ja gjør det, men ikke fortell det samme (s. 135-136).

Samtalen peker i retning av at fortelleren har problemer med å uttrykke hva han har sett og vanskeligheter med å forholde seg til det. Den andre stemmen utfordrer han til å fortelle på nytt, men nå tar fortellingen en annen retning. I et alternativt handlingsforløp overhører han en samtale mellom faren og doktor Ask, der Ask erklærer at ”Barnet er ødelagt” (s. 136). Det siste alternativet går ut på at Adrian banker på døra, men selv om han hører faren der inne, åpner han ikke opp. Dette alternativet representerer den minst urovekkende og mest behagelige ”sannheten”.

Fortelleren skjuler det riktige handlingsforløpet på en gjennomført måte i begge de to tilfellene. Det vil da være interessant å se nærmere på hvorfor han skjuler sannheten og hvem denne maskeringen er rettet mot. I forhold til fortellerens bakgrunn for å villedes, kan Louise Hald bidra med en interessant observasjon. Hun fremholder at fortelleren gjør dette for å ufarliggjøre ubehagelige og traumatiske opplevelser fra egen barndom (Hald, 2006, s. 179-181). Ved å beskue sin egen fortid blir han konfrontert med vonde minner som han ikke klarer å forholde seg til, hendelsen på kontoret og bursdagsselskapet til Emilie er eksempler på dette. Denne forklaringen kan også bidra til å kaste lys over maskeringen av hans innblanding i Emilies død. Ved å fortelle historien på den måten han gjør, med tilsløring av hendelsesforløpet og utelatelse av viktig informasjon, slipper han å bli direkte konfrontert med det han har gjort. Hans strategi for å forholde seg til vonde og vanskelige forhold i sin egen fortid, blir altså å maskere dem, og på den måten blir han en del av romanens maskespill.

2.1.3 Forteller og tilhører

Gjennom hele romanen forekommer det små avbrudd i fortellingen som fortøner seg som korte samtaler mellom fortelleren og en annen person som fremstår som fortellingens tilhører. Første gang det dukker opp en slik dialog er i det andre kapitlet. ”- Hva så du i oppfinnerens speil? – Ingen. – Ingen? – Jeg så oss” (s. 46). Denne korte dialogen vitner om at fortelleren og samtalepartneren er en og samme person da han refererer til et ”oss”, og samtalene er da noe fortelleren fører med seg selv. ”Hun vil jeg skal snakke” (s. 61). Her refereres det til ”hun”, noe som indikerer at den foregår mellom en kvinnelig og en mannlig del av Adrian selv, og fremhever en slags splittelse eller dobbelthet i hans identitet. Det kan virke som om fortelleren henvender seg til seg selv og er sin egen tilhører, dialogene jeg har omtalt over, bærer preg av dette. Men det finnes også indikasjoner på at fortelleren henvender seg til en instans utenfor seg selv, at hans maskespill er rettet mot et publikum. ”Hun vil at jeg skal snakke” (s. 61). I denne ytringen omtaler han sitt kvinnelige jeg i tredjeperson, noe som bryter med de henvendelsene han har til henne i du-form. Også romanens siste ytring underbygger dette da den henvender seg til et ”du” som har hørt eller lest denne historien. ”Og hvis min historie beveget deg, var det en tragedie. Lo du, bare en eneste gang, var det ikke annet enn en komedie..” (s. 285) Fortelleren retter seg altså mot en tilhører som ikke opptrer direkte i teksten og kan være alt fra en terapeut til den implisitte leseren. Hvem denne tilhøreren er, er ikke av utslagsgivende betydning for min analyse av romanen, da det er forholdet mellom fortelleren og historien og motivet bak fortellingen som er mest interessant.

Det er ikke mulig å få rede på hvilken tidsdistanse som ligger mellom fortelleren og fortellingen, da det eneste som kommer frem i teksten er at den finner sted etter at Adrian har kommet ut av forvaring for drapet på Emilie. ”[...] og som Tante lærte meg å lese de årene jeg var i forvaring[...]” (s. 262).

Når det gjelder motivet for å fortelle historien, virker det som om fortelleren nettopp prøver å oppnå noe ved å gjøre det. Han forsøker å trenge bak sin egen maske for å konfrontere seg selv med fortiden. At han gjennom fortellingen søker svar på spørsmål knyttet til sin egen oppvekst, kan illustreres med følgende dialog: ”– Fortell det en gang til. – Hva da? – Det vet du vel. – Jeg vet ikke hva du vil høre. – Alt begynn på nytt[...] – Tror du det hjelper noe? – Hva da? – Å begynne forfra? – Tør du ikke? Jeg hadde en god oppvekst[...]” (s. 61). Her trer den

kvinnelige delen av han frem og utfordrer han til å fortsette. Hun blir da den som driver fortellingen fremover ved å oppfordre fortelleren til å begynne på nytt når han ikke klarer å trenge gjennom sin egen maske. Han prøver altså å avdekke det som ligger skjult i minnene fra barndommen, og når han ikke klarer å trenge igjennom, oppfordrer han seg selv til å starte på nytt. Romanen tar da form som en indre kamp hos fortelleren, mellom ønsket om å avdekke og trangen til å skjule.

Mot slutten av romanen skifter fortelleren verbtid fra preteritum til presens. ”Siden setter jeg meg i den innerste stuen og legger begge bena på puffen. Villvinen dekker nesten hele vinduet, som en grønn raslende gardin” (s. 280). Denne presensbruken skaper en følelse av at dette er noe som foregår samtidig som det fortelles, og det eliminerer distansen mellom fortelleren og det han forteller. Den nærheten som her oppstår mellom fortelleren og fortellingen, vitner om at han i større grad klarer å identifisere seg med handlingen og forsone seg med det som finnes bak masken.

2.1.4 En kontrastfylt fortellerstemme

Fortelleren kommer med ulike metakommentarer knyttet til maskebruken gjennom hele romanen. ”Men det man ikke får se, bli enda verre for våre øyne. Det vokser. Det forsvinner aldri. Uvitenheten er et drivhus hvor de skrekkeligste blomster gror” (s. 9). Her fremhever han hvilke konsekvenser det å maskere sannheten vil ha. Alt det vonde og ubehagelige man ikke vil forholde seg til og heller skjule for omverdenen og seg selv, vil bare vokse seg større og mer grusomt. Dette illustrerer formodentlig fortellerens egen holdning til maskebruk som noe grusomt som skaper en grobunn der det kun er rom for ”de skrekkeligste blomster”.

Blomster og drivhusmetaforen gjenspeiler fortellerens egen oppvekst i et ”drivhus” der uvitenheten, som følge av alle hemmelighetene, skaper et miljø der kun det skrekkelige kunne vokse, nemlig hans skamløshet. ”Hvor langt kan sannheten tøyes? Hit, kanskje, hvor løggen trives, akkurat hit, i dette drivhuset bak Slottet” (s. 207). Dette synet på maskespill skaper en motsetning i fortellerstemmen, nettopp fordi fortelleren selv bærer maske. En forklaring på denne tilsynelatende motsetningen kan være at Adrian, som jeg pekte på over, kjemper mot seg selv i et forsøk på å trenge bak det han selv ønsker å maskere. Her kan man finne spor av den implisitte forfatteren. ”The ’implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own

choises” (Booth, 1975, s. 75). Den implisitte forfatteren er altså det nærmeste man kommer den faktiske forfatteren når man forholder seg til en tekst og som Hald (2006 s. 162) peker på, er han identisk med tekstens høyeste bevissthet. Maskespillet som fortelleren utfører, skiller seg fra det hovedpersonen gjør da den førstnevntes maske fungerer som en beskyttelse mot vonde minner, mens hovedpersonens bruk av maske i stor grad dreier seg om bevisst å bedra andre. Den implisitte forfatteren fremhever da at det finnes ulike former for maskespill, der ikke alle har som utgangspunkt å bedra andre.

2.2 Adrian

2.2.1 Adrians kjønnsidentitet

At spørsmålet om hovedpersonens kjønnslige identitet ikke nødvendigvis har et enkelt svar, kommer tidlig frem i romanen. Den første indikasjonen på en kjønnsproblematikk kommer på slutten av det første kapittelet. ”I natt er jeg gutt. I morgen er jeg pike, lille pike” (s. 23). Siden denne ytringen er i presens, er det sannsynligvis fortellerens stemme som gir et hint om en slags splittelse i den kjønnslige identiteten. I kapitlet ”Dragsuget” fortelles det om Adrians siste sommer på hans tantes landsted sammen med familien. Her er det flere detaljer og episoder som bidrar til å skape forvirring i forhold til hovedpersonens kjønn og som reiser spørsmålet om han egentlig bare er gutt. Hans mor får en idè om at de skal kle seg ut som fine fruer når de skal ta i mot faren som kommer med båten etter å ha vært på jobb i byen. En slik utkledning er ikke vanlig for gutter som nærmer seg puberteten. Dette understrekes av måten Holmsen, en oppfinner som kommer sammen med faren, reagerer når han hilser på Adrian i denne påkledningen. ”Jeg sa navnet mitt. Da slapp han taket. Det ble et øyeblikks nølende taushet” (s. 30). Det er Holmsen som kommer med den ytringen som blir skjellsettende for hovedpersonens oppfatning av seg selv. ”Du må være din fars rareste patent” (s. 42). Utsagnet peker i retning av at hovedpersonen ikke er helt som alle andre og bidrar til den voksende mistanken om at han ikke nødvendigvis bare er gutt. Denne mistanken får en ytterligere bekreftelse når Adrian overhører en samtale mellom moren og familiens doktor, Ask. Doktor fremhever viktigheten av en operasjon, noe moren avfeier som unødvendig.

-Det er ikke nødvendig.
Doktor Ask ble høyrøstet.
-Som lege må jeg insistere på det motsatte. Det er nødvendig!
-Det er ingenting feil med barnet! ropte mor.
De var stille en stund. Jeg hørte lyder fra bryggen.
Doktor Ask sukket.
- Snart er det for sent, sa han. Det er ikke lenger bare et barn (s. 56).

Denne samtalen peker mot en splittelse av kjønnsidentiteten, noe som også manifesterer seg fysisk hos hovedpersonen. Han er da sannsynligvis født med både kvinnelige og mannlige kjønnsorganer. Som samtalen her uttrykker, er Adrian på vei inn i puberteten, og de kjønnsmessige sidene vil da våkne til liv. Dette vil gjøre spørsmålet om kjønn langt mer innviklet. Doktor Ask refererer ikke til Adrian som "han", men snarere "det barnet". Dette gjør han kanskje for å understreke det tvekjønnede, noe en operasjon vil kunne bidra til å "reparere". Han blir da en representant for legevitenenskapen som mener at et kirurgisk inngrep vil være løsningen på kjønnsproblematikken knyttet til tvekjønn.⁹

Adrians mor understreker at det ikke er noe i veien med Adrian, og ser da et slikt inngrep som unødvendig. Dette peker i retning av at moren forneker kjønnsproblematikken og ikke aksepterer han som han er. Hans familie velger å skjule og fornekte hans misdannelse både for seg selv, Adrian og andre mennesker. De velger en strategi som bare maskerer problematikken istedenfor å forholde seg til den og hjelpe sønnen med å takle den. For selv om foreldrene stenger dette inne, så har ikke Adrian den samme muligheten. For han er misdannelsen og den kjønnslige splittelsen noe reelt som han ikke kan unnslippe.

Siden fortellingen er farget av Adrians perspektiv, gir ikke romanuniverset mange svar på hvordan andre mennesker ser og oppfatter han og den kjønnslige konflikten hans, men selv om den holdes skjult, så florerer det rykter om hva som er "galt" med han. Det er blant annet andre elevers nysgjerrighet på hvorfor han ikke har gym,¹⁰ som danner grunnlaget for spekulasjonene. " – Vi sier bare det vi har hørt, altså. – Hva mer har dere hørt? spør jeg. – Ingenting! De begynner å fnise, men blir like fort alvorlige sammen. – At du er vanskapt, hvisker Siv" (s. 111).

Kjønnsidentiteten til Adrian maskeres også for leseren og det foreligger ingen konkrete svar på hvordan hans kroppslige utforming fortøner seg, men gjennom ulike sprekker i romanuniversets masker, finnes det likevel noen hint som bidrar til at leseren kan forestille seg

⁹ Her kunne det vært interessant å trekke inn kjønnsteori og diskusjonen om hvorvidt kjønn er biologisk eller samfunnsmessig konstruert. På grunn av oppgavens begrensede omfang har jeg likevel valgt å ikke trekke dette inn.

¹⁰ Doktor Ask har skrevet en erklæring på at han ikke skal delta i gym.

noe. Det endelige beviset på hovedpersonens tvekjønnethet kommer når han gjennomgår det han selv oppfatter som en dåp. En ukjent kvinne hjelper han når han trækker på et glasskår etter å ha badet i et tjern. ”Hun lignet en tennisspiller, det korte, hvite skjørtet, de kraftige, lysebrune lårene, den korte gutteaktige frisyren” (s. 152). Kvinnen beskrives som maskulin, og den lettelsen som oppstår når hun legger merke til Adrians legemsfeil, vitner om at han her møter et menneske som ligner på han selv ”[...] hun hadde gjenkjent noe, men hun hadde aldri sett meg før og aldri hadde jeg sett henne [...]” (s. 152). Hun oppdager hans kroppslige utforming og døper han ”Ladyboy”. Den gleden Adrian opplever i forbindelse med denne dåpen peker mot et behov for å finne sin egen identitet og å bli sett og akseptert som han er. Denne mystiske kvinnen ved tjernet fungerer som en slags hjelper som beskuer han uten å bli avskrekket. Hun er den første som setter navn på han og hans kjønnslige identitet. Dette navnet representerer ikke nødvendigvis en splittelse, men snarere en symbiose av det kvinnelige og mannlige, og er ikke noe Adrian er villig til å dele med noen. ”Jeg hadde fått et navn. Jeg skulle ikke si det til noen. Alt som var mitt, var hemmelig” (s. 153). Han er ikke fortrolig med sin identitet og tør da heller ikke å vise den frem. Poll peker på at ”jeget ikke kan innordnes i den fallosentriske ordenen som bygger på et binært system der kun kategoriene kvinne/mann inngår” (s. 302). Siden Adrian ikke passer inn i samfunnets kategorier for kjønn, blir han stående utenfor. Han trekker seg tilbake i en ensomhet som i stor grad er selvvalgt.

2.2.2 Adrians speilbilde

Speilmotivet er mye brukt i litteraturen og knyttes ofte til identitetsproblematikk. I ”*Maskeblomstfamilien – en hybrid?*” drøfter Suze van der Poll hvilken betydning speilet har i forhold til identitet. ”Det å se seg selv i speilet innebærer at en klarer å beskue seg selv med en viss distanse, og på den måten får en kontroll over den fragmenterte eller kaotiske kroppen” (Poll, 2008, s. 302). Hun fremholder at speilmotivet ikke representerer et nytt element i Christensens forfatterskap, men at det ikke brukes på samme måten som i tidligere romaner. Mens de andre fiktive personene unnviker speilet fordi det fremhever deres deformiteter, så opplever ikke Adrian å se sitt eget speilbilde i hele tatt (Poll, 2008, s. 302). Speilet er et gjennomgående motiv i romanen og symboliserer hvorledes Adrian betrakter seg selv. Første gang det dukker opp er når han og moren kler seg ut som ”fine fruer”. ”[...]og jeg har lest et sted at når dyr ser i et speil tror de det er et annet dyr de får øye på, en hund for eksempel, har intet

selvbilde, og slik følte jeg meg også, som et dyr, en skjødehund[...]" (s. 28). Adrian sammenligner seg her med et dyr som mangler selvbilde, noe som tyder på et problematisk forhold til egen identitet. Det manglende selvbildet kan knyttes til en forvirring i forhold til eget kjønn og usikkerhet rettet mot den personen som stirrer tilbake gjennom speilet. Senere i fortellingen, etter det som kan betegnes som et skjebnesvangert øyeblikk,¹¹ registrerer ikke Adrian seg selv i speilet overhodet. "I speilet så jeg ikke annet enn det som var bak meg" (s. 141). Her registrerer han ikke sitt eget speilbilde, kun tingene i bakgrunnen er til stede i speilet. Grunnen til dette er at han oppfatter seg selv som en umulig sammensatt, ubrukelig og lattervekkende gjenstand som ikke fortjener å bli elsket.¹² Hans identitetsproblematikk blir dypt begravd under en maske, slik at han ikke risikerer at noen skal kunne betrakte hans sanne ansikt. Ifølge hans egen oppfatningsevne opphører han å eksistere. Følelsen av ikke-eksistens kommer tydelig frem når han ser seg i speilet på frisørsalongen hvor moren pleier å klippe seg. "Hvem lignet jeg nå? Meg selv? Hvem er jeg, av alle ansiktene dypt i speilets galleri? Ingen. Jeg finnes ikke" (s. 187). Hovedpersonen befinner seg altså i en identitetskrise der usikkerheten rundt sin kjønnslige identitet skaper en splittelse som han ikke klarer å forstå eller forholde seg til.

Det er ikke bare fysiske speil som knyttes til speilmotivet og konfronterer hovedpersonen med identitetsproblematikken. Et menneske kan også fungere som et speil ved å betrakte en person utenfra og danne sin egen oppfatning av denne personen. Gjennom ord eller kroppsspråk, bevisst eller ubevisst, speiles denne oppfatningen tilbake til den personen det gjelder. Når Holmsen sier til han at "Du må være din fars rareste patent" (s. 42), opplever Adrian disse ordene nettopp som et speil som viser han hvem han er tydeligere enn noe annet speil kan, og det han ser skremmer han. "Jeg forbannet denne oppfinneren. Holmsen, som plutselig hadde vist meg hvem jeg var, en ubrukelig gjenstand, umulig sammensatt, lattervekkende og frastøtende" (s. 42). Her ser han seg selv for første gang gjennom øynene til en utenforstående, og den oppfatningen som blir formidlet er en ubrukelig, latterlig og frastøtende gjenstand som avviker fra det normale. Rekdal (2000, s.11) peker på at når man betrakter en annen person og glemmer at det er et subjekt bak det man ser, vil denne betraktningen bli til en maske. "Altså ikke en maske vi selv av egen vilje holder opp foran oss, men en som er tredd nedover oss eller lagt på

¹¹ Det skjebnesvangre øyeblikket det refereres til her, er når Holmsen sier til han "Du må være din fars rareste patent". Jeg vil diskutere denne episoden grundigere på et senere tidspunkt.

¹² Jeg vil komme tilbake til hva som ligger bak denne oppfatningen.

oss nærmest som en livsmaske. Slik eksisterer den betraktede bare som et objekt for den andre” (Rekdal, 2000, s.11).

Adrian er ikke i stand til å forstå at den han ser i ”speilet” til Holmsen kun er en maske som han får tredd nedover seg og at den ikke representerer sannheten. Han blir både skrekkslagen og redd, og den umiddelbare reaksjonen blir å skjule seg i mørket under bregnene. ”Jeg løp fra han, redselsslagen, forvirret, og gjemte meg under bregnene, i det klamme, grønne mørket der” (s. 42). Strategien for å takle det han har sett i de ordene Holmsen ytret, blir å skjule seg selv. Denne strategien tar han med seg videre og danner bakgrunn for hans maskespill.

Etter møtet med Holmsen og samtalen han overhører mellom moren og doktor Ask, kler han seg naken og speiler seg i vinduet.

Jeg kledde av meg og så mitt bilde i rutene, delt på kryss og tvers av hvite sprosser, jeg var rasende og forvirret, og er ikke sorg bare en blanding av sinne og tvil, de skarpeste fargene i et barns sparsomme skrin, og det var akkurat som om det var jeg som stod der ute, mellom trærnes grener, en engel som kikket inn på rommet mitt og ikke kjente meg igjen (s. 56).

Arian får erfare hvordan andre menneskers oppfatning kan bli styrende for hvordan et menneske ser seg selv. Han har ikke det verktøyet som skal til for å takle en slik negativ uttalelse fra en annen person. På grunn av det manglende selvbildet godtar han at det han ser i Holmsens ”speil” representerer sannheten. Dette utløser en sorg som kommer til uttrykk gjennom et veldig raseri, rettet både mot seg selv og omverdenen. Han opplever at han står utenfor og ser på seg selv uten å kjenne igjen det han ser, noe som tyder på at han ikke klarer å akseptere seg selv for den han er. På dette tidspunktet tar han i bruk en forsvarsmekanisme for å unngå den sorgen han føler når han betrakter seg selv. ”Jeg var ikke lenger rasende og forvirret. Jeg løftet hånden og vinket. Jeg var herdet” (s. 56). Løsningen blir å skape en ugjennomtrengelig maske som hindrer andre mennesker i å komme for nær, han blir herdet.

På et senere tidspunkt i historien, etter han har kommet ut fra forvaringen, oppsøker han vannet der han ble døpt ”Ladyboy”. ”Jeg slapp den ned igjen og da vannet på ny lå rolig og blankt, og jeg kunne se mitt egent ansikt, hvor ringene spredde seg videre[...]” (s. 262). Her beskuer han sitt eget ansikt, noe som kan tolkes i retning av at han etter hvert klarer å akseptere sin egen identitet.

2.2.3 Adrians maskebruk

I fravær av en enhetlig kjønnslig identitet kan han forholde seg til, tyr hovedpersonen til et maskespill. Med dette maskespillet holder han mennesker på avstand og risikerer da ikke at andre skal komme for nær. Ved bevisst å bruke de maskene som passer i forhold til ulike situasjoner, kan han kontrollere både mennesker og situasjoner. ”Jeg måtte ha kontroll igjen. Forvirring og kontroll” (s. 194).

Det er blant annet løgner som fungerer som Adrians ulike masker, og han forteller akkurat den versjonen av sannheten som passer han. Løgnene blir som ulike antrekk han kan kle seg i og han kan da velge riktig antrekk for enhver anledning. ”[...] slo det meg at det ble lettere og lettere å lyve, løgnen var som klær og jeg hadde en hel garderobe å velge mellom, en løgn for all slags vær” (s. 99). Han erfarer hvor enkelt det er å skjule sannheten bak en maske, da alt som trengs er en passende løgn og den riktige mimikken. Et eksempel på dette er når hans rektor konfronterer han med den skamklipte sveisen hans og prøver å få rede på hvem som står bak denne ugjerningen. ”Jeg begynte å gråte. Det var ikke et sekund for sent. Jeg bøyd rett og slett hodet og begynte å gråte” (s. 199). Her tar han til tårene for å virke troverdig og å havne i en maktposisjon i forhold til rektoren.

Adrian har et bevisst forhold til sitt spill med andre mennesker. ”[...] Jeg hadde forvirret dem og hadde derfor overtaket. De var allerede på kroken. Mitt fremste redskap: forvirring” (s. 192). Han reflekterer over hvilke masker han vil ta i bruk og hvordan han skal forholde seg når en løgn blir avslørt. ”Hvilken mimikk passet best nå, i denne sammenheng, hvilken maske var den korrekte, når man allerede var avslørt?” (s. 206). Hans utfordring består i å finne den masken som igjen gir han kontroll over situasjonen og setter han i en maktposisjon. Dette skjer gjerne gjennom en form for skuespill som får folk tro at de vet hvor de har han. ”Det var det samme for meg. Jeg kunne si hva som helst. Ordene var ikke mine. – Hun sørger dypt. Overlæreren smilte, han trodde han hadde fått meg dit han ville, ned, den angrende” (s. 73).

Videre er han opptatt av å kartlegge hva som forventes av han i en gitt situasjon, men hans handlinger strider nettopp mot disse forventningene, dette kan illustreres med Adrians strategi i forhold til det voksende håret og kravet fra skolen om at han må klippe seg. Til slutt velger han å gjøre det, men da skjer det på hans egne premisser ved at han selv lar seg bli skamklippet med kniv. ”[...] men jeg står der tross alt triumferende, noe som mest kommer til

syne i det skjeve smilet mitt, like tynt som mine sko, for jeg har holdt avtalen, jeg har klippet med og likevel er det de andre som har tapt” (s. 197). Hans bruk av masker dreier seg altså om å ta kontroll over omgivelsene gjennom en hensynsløs måte å forholde seg til andre mennesker på. Denne oppførselen karakteriseres, både av han selv og familiemedlemmer, som skamløs.

Adrians maskespill knyttes også til en virkelighetsforståelse som går ut på at alle mennesker bruker masker og at man derfor aldri lærer hverandre å kjenne. Denne måten å betrakte verden på kommer av en oppvekst i en familie der hemmelighetene blomstrer. De menneskene som står han nærmest, maskerer viktige sider ved selv og forblir da fremmede for han. Å skjule sannheten bak en maske ved å fortelle en passende løgn, er den enkleste løsningen, siden sannheten ofte kan være vanskelig å forholde seg til. ”Løgneren var delikat og beroligende, sannheten derimot, ville ingen ta i, for den opprørte, den var utålelig” (s. 101). Adrian erfarer altså at menneskene rundt han ikke vil forholde seg til sannheten fordi den ofte er ubehagelig. Løgnene og fortielsene er lettere å fordøye, og ingen blir tilsynelatende såret eller skadet. Det hersker altså en holdning blant medlemmene av denne fiktive familien at det man ikke vet, har man ikke vondt av, men dette fører også til at det blir vanskelig å knytte mellommenneskelige bånd. ”Hva tror vi egentlig at vi vet om hverandre? Alt, og så vet vi likevel ingenting, for vi lever i det skjulte” (s. 273). Hovedpersonen opplever dette som et gode da også han er opptatt av å skjule sitt egentlige ansikt.

Ved at menneskene rundt ham bærer masker og spiller skuespill overfor hverandre, trenger ikke hovedpersonen å forholde seg til dem som ekte mennesker, de blir bare skuespillere som fremtrer slik de vil andre skal se dem. Når han erfarer at maskene brister og han får et glimt av hva som er bak, vet han ikke hvordan han skal forholde seg til det.

Men så fikk hun se ansiktet mitt, håret, alt som var i uorden og blodig, og noe skjedde med henne, var det redsel eller sorg, jeg tror det var begge deler, blandet i den samme maske, og et øyeblikk, i dette øyeblikket ble hun menneskelig, og jeg skulle ønske jeg ikke hadde sett det, for nå måtte jeg enten elske eller hate henne (s. 94).

Her opplever Adrian tanten som et ekte menneske, ikke bare en maske. Han blir da nødt til forholde seg til henne med sanne følelser, at han enten må elske eller hate henne, like-gyldighet er da ikke lenger et alternativ.

Hovedpersonens bruk av masker er altså en form for maktspill der han ønsker å kontrollere sine omgivelser. Den knyttes også til et syn på mennesker som maskebærere som aldri avdekker sine sanne ansikter. Å bære masker på denne måten er en forsvarsmekanisme som hindrer andre i å observere det som ligger bak for så å reagere med avsky, hån, latter eller medlidenhet.

Adrian skjuler sin sanne identitet som han verken helt forstår eller aksepterer, det nærmeste han kommer denne identiteten er gjennom navnet "Ladyboy". Dette navnet og alt som forbindes med det må skjules for omverdenen, fordi han frykter både den hånende latteren og de medlidende blikkene. I det følgende sitatet fra romanen skildres denne frykten for å bli avdekket og iaktatt.

Men idet jeg passerte Gaustad så jeg de gale der inne, tunge firkantede ansikter og jeg synes de lo. Kunne de se det på meg, at jeg var en ladyboy? Var det derfor de lo så de siklet? Jeg fant en stein og kastet den alt jeg kunne mot et av vinduene. Nå lo de ikke lenger" (s. 153).

Denne episoden kan forstås som et symbol på Adrians måte å forholde seg til andre mennesker, han er redd for at hans maske skal gjennomskues og at andre oppdager hans identitet, for så å reagere med latter. Forsvaret mot dette blir en form for brutalitet, som her blir å kaste stein.

Det er nettopp latter tanten reagerer med når hun ser hans misdannelse, den har da tydeligvis vært skjult for henne.

I tumultene som fulgte kom Tante til å rive bort dynen. Jeg var naken i natt også. Hun ble helt stille, rettet seg opp og mistet saksen, og mens hun den falt mot gulvet tok hun ikke øynene fra meg, fra min kropp, min topografiske anatomi, som jeg ikke så noen grunn til å skjule for henne, det var likevel for sent. Hun hadde sett. Jeg trakk bare dynen rolig på plass igjen og da saksen landet med et brak på siden av sengen, begynte tante å le [...] Jeg var ikke i stand til å finne et eneste forsonende trekk ved denne latteren, som begynte der språket sluttet, i hånen, som ikke er annet enn brutalitet tilsatt følelse. Tante lo og lo mens hun rygget ut av rommet og lukket døren etter seg (s. 174).

Adrian opplever at hans kroppslige utforming fremkaller den hånende latteren og at han igjen blir redusert til det han så i oppfinnerens speil, en ubrukelig, frastøtende og lattervekkende gjenstand.¹³ Det er likevel kanskje noe han frykter mer enn latteren, og det er medlidenhetens blick. Etter at han har blitt banket opp av noen gutter fra skolen, får han erfare dette blikket fra Emilie.

¹³ Jeg vil komme tilbake til hva som ligger bak denne latteren senere.

- Det gjør vondt, ikke sant? Og i det samme forstod jeg at hun syntes synd på meg, hun var ikke bare min jevnbyrdige nå, hun trodde hun stod enda høyere, hun så ned, dette er velsignelsens synsvinkel, tenkte jeg senere, dette er slik de rene bruker øynene, til å se ned på deg. Og jeg tålte det ikke (s. 93).

Her kommer det frem en oppfatning av at medlidenhet fra noen gir uttrykk for at de står over deg og ser på seg selv som bedre, på en eller annen måte. Det som gjør akkurat denne situasjonen spesielt ille, er at blikket kommer fra en person som vanligvis selv pleier å bli sett på denne måten.

2.2.4 Salong Desirée

Frisørsalongen, Salong Desirée, der moren klipper håret sitt før hun blir syk, representerer et tilholdssted der Adrian føler seg hjemme. Hans første møte med denne salongen beskrives på følgende måte: “Jeg åpnet døren og kjente den plutselige varmen mot ansiktet, en brå og het parfyme, jeg vrenget av randselen, ristet regnet fra skuldrene og slik gikk jeg endelig ned de tre trinnene til kvinnens verden” (s. 185). Han opplever å komme inn i kvinnenens verden, som er feminin, vennlig, varm og trygg, her får den kvinnelige delen av han utfolde seg og føle seg hjemme. I denne “verdenen” er ikke maskene i like stor grad til stede. Kvinnene som kommer hit skjuler ikke sine problemer og bekymringer, og han kan se ensomheten deres da den ikke er skjult. For Adrian blir ensomheten lettere å bære i et fellesskap av ensomhet. I denne salongen er det heller ikke rom for løgner, bare sannheten. “Og her nede, i denne verden laget av mykt stoff, hvor det ikke fantes noen skarpe kanter og spisse hjørner, og ingen hevet stemmen for å befale eller anklage, var det også umulig å lyve” (s. 203).

I Salong Desirée får Adrian høre at det å være annerledes ikke nødvendigvis knyttes til noe negativt, men at det faktisk kan forstås som noe positivt.

– Du er ikke som de andre, sa de. Og kysset meg på pannen. Det var ikke ment som en fornærmelse, heller ikke var det spott, det var tvert imot en ære når de sa det, en hedersbevisning. Du er ikke som de andre. Det ble mitt refreng i min store sang (s. 213).

Her opplever han at de øynene som ser han som annerledes, ikke nødvendigvis er fylt med avsky og spott. Teksten gir ikke noe klarhet i om kvinnene i denne salongen oppfatter det kvinnelige ved han, men det finnes indikasjoner som peker i denne retningen. “Nå ligner du nesten på Twiggy, sa damen ved siden av” (s. 202). *Twiggy* refererer til en tidligere kvinnelig supermodell,

og dette er ikke en sammenligning man gjør med en gutt. Videre uttrykker frisørdamen at hun synes at han har like fint hår som moren, noe som heller ikke er vanlig å si til en gutt.

2.2.5 Adrian og Amund

At det er Adrians perspektiv som ligger til grunn for fortellingen, påvirker selvsagt hvordan de ulike personene i familien fremstår. Leseren kan ikke danne seg et helhetlig bilde av dem, siden Adrian har begrenset innsyn i deres følelsesverden og bestemte oppfatninger og holdninger knyttet til dem. Det er da mest hensiktsmessig å analysere disse personene ut ifra forholdet mellom dem og hovedpersonen. Bildet som skisseres av Adrians far, Amund, er svært utydelig, noe som kommer av at han i stor grad forblir en fremmed for hovedpersonen. Han forblir en gåte for Adrian, og forblir da også en gåte for leseren.

”Jeg drømte at jeg fant opp noe og at far ble stolt av meg, av oppfinnelsen, denne skulle han ta patent på sa han [...]” (s. 26). Den drømmen det henvises til her, finner sted den siste sommeren på tantens landsted. Her uttrykkes et ønske om at faren skal være stolt av han og en lengsel etter å bli sett og føle nærhet til sin far. At han drømmer dette, peker i retning av at det er noe som mangler, og det blir etter hvert tydelig at Adrian opplever forholdet mellom dem som problematisk, dette illustreres i en episode som utspiller seg når han oppsøker farens kontor for første gang. Her fremstår Amund først som en godmodig skikkelse, og det er kanskje det nærmeste Adrian kommer å føle av nærhet til han. Han opplever å se en annen side av faren og forholdet deres virker ekte og fylt med kjærlighet. De snakker sammen om oppfinnelser, og han får rede på at farens egentlige yrke er patentingeniør. ”Men til slutt må man gi oppfinnelsen et skikkelig navn. Hva synes du vi skulle kalle denne bindingen for noe? Jeg så på tegningen igjen og tenkte meg om. – Beinkrok, sa jeg. Far smakte på dette ordet jeg hadde funnet på. – Tror du noen ville gått på skitur med noe som heter beinkrok? Vi lo godt av dette” (s. 127). Deretter går de på konditori for å spise kake, men en tilsynelatende ubetydelighet setter en stopper for den gode stemningen. På konditoriet ber faren han kjøpe kaker til dem og sier han vil ha det samme som sønnen. Adrian kommer tilbake med en Napoleonskake til faren og jordbærkyss til seg selv, og faren reagerer da med sinne. ”Han hevet stemmen. Sa jeg ikke at jeg ville ha det samme som deg!” (s. 132). Nå forsvinner Amunds gode humør og vilje til å kommunisere med sønnen, og Adrian opplever at han går tilbake til å være som før, kjølig og distansert. ”Takk for i dag da, sa jeg. Far hadde for lengst snudd seg og hørte ikke hva jeg sa. Far var plutselig forandret. Far var

som før” (s. 132). Sårheten som kommer frem her, knyttes til følelsen av farens manglende aksept av han. Denne følelsen understøttes av at Adrian ser seg selv som et upraktisk objekt og en bevissthet om hva faren mener om slike. ”Det var min tur å svare. – Den er ikke praktisk, sa jeg. Far nikket, fornøyd, og nesten slo neven i bordet. – Og alt som ikke er praktisk har vi ikke bruk for” (s. 38).

Adrian føler at han ikke kjenner faren som menneske, noe som kommer til frem i hans refleksjoner rundt farens død. ”Men kanskje alle som var i vestre krematorium denne dagen kjente far på hver sin måte? Hva ville jeg svart, hvis noen spurte meg hvem min far var? Jeg ville sagt: mannen med de skitne hanskene i den innerste stuen” (s. 10). Han kjenner ikke igjen den personen presten står og snakker om og føler han er i feil begravelse. Det han sitter igjen med av minner om hvem faren var, er de hvite hanskene han brukte for å skjule sitt eksem. Dette kan tolkes i retning av at han kun husker farens maske, da mennesket bak forblir skjult for han. Eksemet som faren skjuler med de hvite hanskene representerer en sår fortid hos han, noe som illustreres når tanten snakker om det. ”– Han har hatt den eksemen helt siden han var liten gutt, stakkar, sa hun [...]. – Det var derfor han var så mye alene. Folk trodde jo at eksemen hans var smittsom, stakkar. Far knyttet nevene inni de hvite hanskene. – Ti stille! nesten ropte han” (s. 40). Her kommer det frem at faren selv har opplevd ensomhet som følge av et avvik som holdt andre mennesker på avstand. Måten han reagerer på vitner om at dette er et sår tema for han.

Eksemet er ikke det eneste faren forsøker å skjule, noe som kommer frem når Adrian returnerer til kontoret etter å ha glemt igjen sekken sin der. Her blir Adrian vitne til at faren utfører en seksuell handling på en annen mann. Denne episoden kan forstås som en gløtt inn bak masken og blir et forvirrende og skremmende møte med mennesket bak. Hendelsen på kontoret peker i retning av at faren har en homoseksuell legning eller at det i det minste ligger en ambivalens i hans seksuelle identitet. ”Jeg åpnet døren til soveværelset, der mine foreldre en gang hadde ligget, med et bredt nattbord mellom sengene” (s. 280). At foreldrene ikke sover i samme seng, peker også i denne retningen og vitner om at Adrians mor tar del i hemmeligheten. Farens seksuelle identitet er altså noe som må maskeres da en slik identitet vanskelig ble godtatt på 60-tallet, der handlingen i romanen er tidsmessig plassert. Denne måten å bruke en maske på knyttes til det å opprettholde en fasade utad der hele familien fungerer som en kamuflasje.

Også Amunds bortgang preges av fortielser og maskering og det finnes ikke noe entydig svar på omstendighetene rundt hans død, men der er hint nok i teksten til at det kan forstås som

selvmord, at han skjøt seg selv med gevær. Adrian forestiller seg at han ser faren sitte der med ansiktet skutt i stykker og at hodet ligger på gulvet adskilt fra kroppen med et hull der blodet flyter ut. Farens hode sier til han: ”- Dette sier vi ikke noe om, hva?” (s. 95). Maskering av sannheten er noe Adrian forbinder med hele farens vesen og også noe av det siste faren sier til han når han ber han ikke å si noe om hans besøk på kontoret. ”- Dette sier vi heller ikke noe om til mor, hva” (s. 131).

Amunds selvmord blir forsøkt dysset ned og Adrians mor får vite så lite som mulig for å bli skånet for de grusomme detaljene.

Hun hadde ikke fått vite alt, heldigvis, om fars død, men de knappe opplysningene politiet ga henne og den dulgte, men likevel rystende notisen i Aftenposten, var mer enn nok, for ryktene var ikke til å ta feil av, ryktene lot seg ikke stanse, de er dyrene som gjør seg fete på kadaveret (s. 13).

Forholdene rundt Amunds død er skamfulle for familien og må skjules for omverdenen, men denne masken slår sprekker da ryktene knyttet til hans død florerer. ”Fars død ble dysset ned, men alt som blir dysset ned kommer opp igjen, et annet sted, kanskje like bak deg, enda skarpere, grusommere, nærmere” (s. 14). Her uttrykker fortelleren en bevissthet om hvordan alt som holdes skjult vil komme frem igjen på en eller annen måte og på et eller annet tidspunkt, maskene klarer ikke å hindre sannheten i å komme frem i lyset. Denne refleksjonen antyder at fortelleren nettopp selv opplever hvordan ting som fortreges kommer tilbake til overflaten på et eller annet tidspunkt. Videre peker det i retning av at han i ettertid har måttet konfrontere seg selv med de følelsene han har nedkjempet, blant annet knyttet til farens død, som han reagerer på med en tilsynelatende likegyldighet.

En ytterligere sannhet som holdes skjult i romanuniverset er Amunds egentlige opphav. Mistanken om at tanten ikke er den hun fremstår som, blir også og etter hvert avdekket både for hovedpersonen og leseren. Adrian forstår denne hemmeligheten når tanten lærer han å lese fransk mens han er i forvaring. Da forstår han det som står i *Le Rire* av Henri Bergson, som han får av henne den første jula uten faren, der hun har skrevet følgende hilsen: ”De ta mamie. Noel 1963” (s. 262). Dette betyr ”Fra din bestemor”, noe som bekrefter mistanken om at tanten ikke er den hun gir seg ut for å være, hun er nemlig Amunds mor og Adrians bestemor.¹⁴ Dette blir videre bekreftet gjennom informasjonen fortelleren gir om henne, at hun bodde i Paris og kom

¹⁴ Heretter vil jeg referere til henne som Adrians bestemor.

brått hjem igjen som tjuetåring, samme høst ble faren til Adrian født. Hva som har skjedd i Paris røpes ikke direkte, men det er uten tvil noe bestemoren har opplevd som grusomt. Det er vanskelig å komme frem til et klart svar siden teksten ikke gir nok informasjon om hva som har skjedd, utover det at det var en skandale. Sannsynligvis har hun hatt et forhold som førte til at hun ble gravid. Med tanke på at dette fant sted rundt første verdenskrig, så ville det å få et barn utenom ekteskap føles som en skam for de involverte. Dette har da blitt en familiehemmelighet, og Amund har blitt oppdratt som hennes bror. Romanen gir ikke svar på hvem som tar del i denne maskeringen, noe som kan knyttes til at fortelleren aldri får innsikt i dette selv.

2.2.6 Adrian og Enken

Også forholdet mellom hovedpersonen og hans mor er preget av distanse. ”Jeg trengte ingen av dem, verken Tante eller Enken. Jeg skulle gjerne bli kvitt dem” (s. 14). Her kommer Adrians negative følelser mot henne til uttrykk, han har ikke bruk for henne og synes det kunne være like greit å være kvitt henne. Han omtaler henne her som Enken i stedet for mor, noe han begynner med etter farens død, han mangler en nær tilknytning til henne og er ute av stand til å føle noe sympati for hennes situasjon.

Den følelsesmessige avstanden mellom dem kan delvis spores tilbake til den siste sommeren på landstedet. Først er alt tilsynelatende bra og Adrian ser på moren med beundring og ønske om å være som henne. ”Mor var den vakreste her, jeg så det når noen snudde seg etter henne, på bryggen, i butikken, med blick jeg ennå ikke forstod, jeg visste ikke helt om jeg likte det og likevel var jeg stolt. Jeg visste bare at jeg ville ligne henne” (s. 25). Her fremstår hun som et menneske han ser opp til og er stolt av. Dette sitatet peker dessuten på at han også ønsker å bli betraktet på denne måten, med begjærende blick, men så skjer den episoden som blir skjebnesvanger for Adrian,¹⁵ og han oppfatter moren som delaktig. ”Jeg er min fars rareste patent. Vi skulle aldri ha kledd oss ut. Det var hennes skyld. Alt var hennes skyld” (s. 46). Han gir henne skylden for det katastrofale øyeblikket og reagerer med å hevne seg på henne ved å smøre ryggen hennes inn med fløte i stedet for solkrem, hun blir da så solbrent at hun må tilkalle doktor Ask.

¹⁵ Dette skjebnesvangre øyeblikket er når Holmsen forteller han at er sin fars rareste patent.

Etter mannens død forsvinner Adrians mor inn i en blanding av sorg og skam, hun faller inn i en dyp depresjon og blir følelsesmessig lenket til sengen, ute av stand til å ta del i omverden. Etter hvert begynner hun å lukte og den forferdelige stanken som begynner å fylle leiligheten bærer preg av et menneske som ikke er i live lenger. ”Jeg orket ikke være i leiligheten, i stanken fra pikeværelset, som om Enken der inne var blitt til søppel, rester[...]” (s. 149). I stedet for å hjelpe henne prøver bestemoren heller å maskere problemet ved å skjule stanken med eddik, ingen hjelper henne, hun bare holdes skjult mens hun råtner bort. Det blir doktor Ask som tilfeldigvis oppdager denne kamouflasjen. ”- Eddik tar bort lukten, sa Tante. Det vet vel De også. – Ja, med lukt skal lukt fordrives. Men hvilken lukt sikter De til?” (s. 158). Ask blir forferdet over Enkens tilstand og tilkaller ambulanse umiddelbart og blir da den som redder henne ut av denne tilstanden.

Mot slutten av fortellingen velger Adrian å ringe doktor Ask for å finne ut hvor moren er. Dette viser at han etter hvert forsøker å strekke ut en hånd til henne, at hun ikke bare er Enken lenger, men igjen har blitt hans mor. Ved et tilfelle uttrykker han også et veldig savn etter henne. ”Og et øyeblikk savnet jeg henne, slik hun var, og det kom så plutselig og så voldsomt, dette savnet, at jeg måtte holde meg fast i portieren for ikke å ramle” (s. 100). Den første gangen, etter farens død, han tenker på henne som sin mor er i frisørsalongen. ” – du har like fint hår som din mor, sa hun, fremdeles lavt. Og disse ordene rammet meg dypt. Et øyeblikk var Enken blitt til mor igjen, mor og alle hennes påfunn” (s. 186). Her blir han minnet om hva hun betyr for han, og dette blir det første steget mot den tilsynelatende forsoningen han har i tankene når han ringer Ask, men samtalen tar en uventet retning når han oppdager hennes skjulte liv.

Hvor er mor? Stille igjen, men en annen slags stillhet denne gang, en smerte i øret, jeg måtte skifte hånd. – Hun er her. Hun har det fint nå. – Er hun hos deg? – Ja. Og hun vil snakke med deg. Vent bare litt. Jeg slapp telefonrøret og gikk ut. (s. 272)

I denne samtalen får han vite på at moren har innledet et forhold med doktor Ask, et forhold som sannsynligvis har vart mye lenger. Adrians far er altså ikke den eneste som skjuler hemmeligheter, også Adrians mor har sin del av det nettet av løgner og hemmeligheter som er vevd rundt familien.

2.2.7 Adrian og “tanten”

Når Adrians far dør og moren legger seg til sengs for godt, blir det bestemoren som må tre inn og ta over morsrollen. Adrian vil ikke ha noe med henne å gjøre, og hans skamløse oppførsel rettet mot henne og omverdenen gjør at hun utvikler et veldig sinne mot han. ”Tante reiste seg og slo meg i ansiktet med konvolutten, hun dengte meg med Enkens navn. – Din mor hadde rett, ropte hun. Du eier ikke skam” (s. 173).

Tilstanden hjemme utvikler seg etter hvert til en slags krigssone der begge prøver å beseire den andre. Bestemoren må gjennomgå mye ondskap fra Adrians side, og hun svarer gjerne med samme mynt.

Det skal du i hvert fall vite, at du bringer skam over hele familien. Hele familien? Det var oss. – Litt fra eller til spiller vel ingen rolle, sa jeg. Tante slapp hendene ned og stirret på klunken som hang i beltespennen. Din lille, simple vandal! Og plutselig satte hun hælen ned i foten min, stiletthælen, av all kraft, rett på den nakne vristen. – Å unnskyld, ba hun. Tråkket jeg deg på tærne nå? Jeg rygget ut døren og ramlet ned trappen. – Du tapte! Ropte jeg og lo. Du tapte ditt beinrangel! (s. 220).

Dette utdraget illustrerer hvordan denne krigssonen fortøner seg, og hvordan Adrians oppførsel speiles av bestemoren. Selv om det er gjennom Adrians øyne vi ser henne, fremstår hun ikke bare negativt. At hun bryr seg om han er tydelig, noe som kan illustreres med hennes glede og godvilje rettet mot han når han blir med i en teateroppsetning på skolen. ”Dette skulle din mor ha sett. Ja, det skulle hun, det. Stolt hadde hun blitt. Tante fant fram et lommeørkle og lot som om hun tørket bort en tåre fra øyekroken. – Du var den aller beste, du” (s. 252). Bestemoren vil han godt og ønsker at han skal oppføre seg ordentlig, fungere i det sosiale liv og være en som bryr seg om andre. At dette er noe som skinner gjennom, til tross for Adrians raseri rettet mot henne, tyder på at fortelleren ikke nødvendigvis deler dette raseriet. Deres problematiske relasjon ser ut til å bedre seg på et senere tidspunkt, noe som kan illustreres i kapittelet ”Pause” der handlingen er lagt i etterkant av Adrians forvaring. Her kommer det frem et mildere blick på bestemoren og at hun lærer han å lese fransk mens han er i forvaring. ”På tittelbladet hadde hun skrevet en hilsen. De ta mamie. Noel 1963. Noe falt fra ansiktet mitt. Det var den ene øyevippen” (s. 261). Her virker det som om han begynner å gråte når han tenker på denne hilsenen og at det er derfor den ene øyevippen faller av.

Forholdet mellom Adrian og bestemoren er ikke en krigssone fra begynnelsen av, det er først etter sommeren på landsstedet og farens selvmord at forholdet deres blir katastrofalt. At han i utgangspunktet bryr seg om henne, kommer til uttrykk i følgende utdrag fra romanen.

Vi må passe godt på hverandre, ikke sant? – Hvorfor det? – Fordi det er så mange som ikke er snille, svarte hun. Jeg tenkte meg om. Hvem passer på deg? Spurte jeg. Tantes stemme var gråtkvalt. Den var alltid det om søndagen, når hun skulle forlate oss. – Ingen passer på meg, hvisket hun. Bare du (s. 44).

Her dannes det et helt annet bilde enn det hatforholdet jeg var inne på over. Også dette kan spores tilbake til det som skjer med Adrian denne sommeren, der hans maskespill har sin opprinnelse.

2.2.8 Emilie

Albinopiken Emilie bor i samme oppgang som hovedpersonen og er det nærmeste han kommer en venn. ”Jeg hadde ingen kamerater, verken piker eller gutter. Det nærmeste jeg kom et bekjntskap, var Emilie i første etasje, og hun gikk bare i tresje” (s. 62). Hun er også den eneste personen i romanen som får utseendet sitt beskrevet, noe som kan begrunnes med at hun skiller seg ut fra de andre. Siden Emilie er albino, er både hud og hår kritthvitt. Hun har røde øyne og åpen gane, og i motsetning til hovedpersonen har hun ikke mulighet til å maskere sin annerledeshet. ”Jeg stanset rett foran henne. Huden var hvit og tørr som trekkpapir, selv ikke skyggen fra hetten kunne skjule det, ingenting kunne skjule Emilie” (s. 87-88). Hennes annerledeshet gjør henne til et ensomt vesen, noe som ikke bare fortoner seg i en mangel på venner, men også i den tausheten som preger foreldrenes tilnærming til henne. Adrian reflekterer over hvordan han ser for seg at moren forholder seg til den hvite piken og hvordan hun bruker tausheten som en maske for å skjule sin skuffelse over det utseendet hun er født med.

[...]kanskje var den eneste gangen i livet at noen hadde sagt noe slikt til henne, at hun var pen, kanskje selv ikke moren orket å si det og heller overøste sin misdannede datter med taushet, den taushet som taler mer sant og enda mer grusomt enn noen ord kan komme fram til (s. 88-89).

Den tausheten han forestiller seg at Emilie møtes med, er en strategi moren bruker for å slippe å forholde seg til det fysiske ved henne og til løgnen hun må ta i bruk hvis hun skal fortelle henne

hvor vakker datteren er. Men tausheten blir da det som forteller Emilie at hun ikke er vakker, og den forteller mer enn noen ord, tausheten forteller hele sannheten.

I Emilies bursdagsselskap får vi et innblikk i hennes liv og det som preger farens blikk på henne. Adrian registrerer dette blikket når Emilies far entrer bursdagsfesten.

Han stirret på sin eneste datter, med et mutt, misfornøyd uttrykk, han ønsket vel heller at det var en av de andre pikene der som var av hans kjøtt og blod, for ikke bare ble deres skjønnhet fremhevet i dette selskap, Emilies mangler ble også enda tydeligere, som om hun var flombelyst (s. 107).

Her kommer farens sanne ansikt til syne i det han betrakter sin datter, et ansikt som er fylt av skuffelse. Fortelleren legger frem ulike scenarioer for hvordan bursdagsfesten utvikler seg når Adrian gir Emilie gaven.¹⁶ I det første scenarioet pakker hun opp gaven og finner et par solbriller, noe som representerer et hån mot henne som ikke tåler sol. Når faren, som akkurat kommer inn døra, ser dette blir han rasende, og han gjør heller ikke noe forsøk på å maskere sitt sinne. "[...] hun visste ikke hva hun skulle si, og hun lo i stedet, en lattermild og redd mannekeng, og faren tok et tungt skritt nærmere, ristet snøen fra frakken, som en rasende hund. – Ta dem av deg" (s. 107-108). I sin rådløshet over hvordan hun skal reagere, tyr Emilie til den usikre latteren over det som kan tolkes som komisk, men på en grotesk og ondskapsfull måte. Faren derimot viser sine sanne følelser, som er en blanding av sinne og sorg rettet mot Adrian og hele situasjonen med fremhevingen av datterens misdannelse. I et alternativt scenario får Emilie de samme solbrillene, men nå ikler faren seg en maske. "- De kler deg, min lille skatt, sier han, høyt. Han ser seg omkring i rommet, leter etter våre anerkjennende blikk, han klapper i hendene, som for å understreke sin begeistring, piske opp den gode stemningen. – Er hun ikke fin? spør han" (s. 108). Han utfører dette skuespillet for å skåne datterens følelser og forsøke å redde situasjonen. Til tross for hans gode intensjoner, så gjennomskues denne masken av alle som er til stede på festen, og de vemmes av han og hans narrespill. Fortelleren kommer med en refleksjon knyttet til begge disse to scenarioene. "- Og hvilken foretrekker du, den ærlige som ingen liker, eller den gode løgneren, som selv disse pikene i fjerde klasse straks gjennomskuer og vemmes like mye over?" (s. 108). I romanuniverset ligger svaret på dette spørsmålet i Emilies reaksjon. Det er løgneren som provoserer frem den kraftigste reaksjonen, og den kommer frem når hun skal blåse ut lysene på bursdagskaka. "Emilie blåser og blåser, og da mister hun plutselig

¹⁶ I det tredje alternativet gir Adrian henne en blå hårspenne, noe som ville være en godhjertet handling. Siden fokuset her ligger på hvordan faren reagerer, vil ikke dette scenarioet være interessant å diskutere her.

besinnelsen, hun skyver kaken av all kraft i gulvet[...]" (s. 109). Hun reagerer med et voldsomt sinne som følge av farens gjennomsluttede skuespill. At han er nødt til å lyve når han sier hvor pen hun er, bare fremhever hennes skavanker ytterligere og gjør dem enda mer synlige. Farens maske fungerer som et speil der hun ser seg selv som en vanskapt og stygg jente.

Emilie er, som nevnt, en ensom sjel, men i motsetning til Adrians ensomhet, er den ikke selvvalgt. "Hennes glorie var hvit. Den skinte tørt. Den holdt menneskene på avstand. Ingen var mer alene enn Emilie" (s. 19-20). Her refererer fortelleren til Emilies glorie, som ikke bare er hennes hvite kropp, men også uskylden og godheten hun representerer. Hennes spesielle utseende holder mennesker på avstand og mange ser på henne med medlidende blikk. "Det er synd på Emilie" (s. 37). På skolen blir hun et offer for mobbing og utfrysning av andre elever. "Si til Emilie at hun ser ut som en øgle, sa Axel" (s. 19). Hun må med andre ord takle mye motgang og smerte på grunn av hvordan hun er skapt. Den "den hvite glorien" som Adrian refererer til, som holder mennesker på avstand er, som jeg nevnte, ikke bare knyttet til hennes særegne utseende. Hennes hvite skikkelse skaper en forbindelse til det uskyldige og ærlige, hun blir et bilde på uskylden, godheten og sannheten. I Emilies bilde er sannheten ren og verdifull, men også heslig og vanskelig å forholde seg til. Som mange ubehagelige sannheter som ikke tåler dagens lys, tåler heller ikke den hvite og uskyldige Emilie sollys. Hun blir stående som et hvitt og skinnende sannhetens lys som menneskene rundt henne møter med taushet og unnvikelser.

Emilie og Adrian

Adrian opplever at Emilie er et speilbilde av han selv. Hennes misdannelse og annerledeshet representerer hans egen vanskaphet og annerledeshet, og de begge er isolerte personer, selv om Adrian i stor grad velger dette selv. Han føler et veldig raseri når han tenker på henne som sin avspeiling, da det minner han om sin egen identitetsproblematikk, noe han ikke klarer å forholde seg til og prøver å maskere. "Og det var det som gjorde meg så rasende, at jeg ikke ble kvitt tanken på at jeg nærmet meg mitt eget speilbilde, Emilie" (s. 87). Dette kan også forstås som en avsky mot tanken på at han og Emilie befinner seg på samme nivå, som avvikere fra normalen plassert utenfor det sosiale fellesskapet. Adrian synes allikevel å ha ambivalente følelser rettet mot Emilie. Ofte behandler han henne ondskapsfullt, som når han påpeker hvor lite brun hun har blitt i løpet av sommeren. " – Så brune dere har blitt, sa hun [...] – Men det er i hvert fall ikke

du, sa jeg. – Hva da? spurte Emilie. – Blitt særlig brun” (s. 58). Noen ganger kan han også vise en viss omtanke for henne, som når han blir utfordret til å si til henne at hun ser ut som en øgle, men i stedet forteller henne at hun er pen. Selv om disse fremmede ordene skaper tvil hos henne, tyder alt på at de varmer det vesle pikehjertet. Hennes glede kommer til uttrykk når hun, i etterkant av dette, synger sammen med pikekoret i kirken. ”[...] Emilies stemme bar, som om stingene hadde løsnet i munnen hennes og frigjort de kneblete leppene, der sangen nå kunne folde seg ut, som en bukett av de klareste toner, det var et mirakel og en stakket stund var hun solisten, stjernen” (s. 89).

Det er tydelig at Emilie er viktig for han, men han vil ikke at hun skal komme for nær da hun representerer de sidene ved han selv som han prøver å unnsnippe.

Gruer du deg? spurte hun. Til hva da? – Begynne på skolen igjen. –Hvorfor skulle jeg det? Emilie så ned. – jeg gruer meg sånn. Jeg satte meg ved siden av henne. Hun trakk pusten, nesten et stønn. Det er ikke noe å grue seg for, sa jeg. Emilie la hånden sin i min. Takk, hvisket hun. Jeg trakk armen raskt til meg. – Jeg skulle bare si unnskyld (s. 59).

Her kommer en noe mer sympatisk side ved Adrian frem og peker mot at han ikke nødvendigvis mangler enhver evne til å føle empati og medfølelse for andre mennesker. Dette er egenskaper som er tilstede, men som i stor grad nedkjempes hos han. Emilie, som representerer det hvite, rene, gode, sanne og uskyldige, fremstår som Adrians rake motsetning. Sammen blir de to et bilde på hans splittelse som strekker seg lenger enn bare noe kjønnslig. Hans skamløse og ondskapsfulle maskespill med andre mennesker nedkjemper de sidene ved han som nettopp kan bidra til å gjøre han til et helt menneske.

Drapet

Som jeg allerede har vist, skjuler fortelleren omstendighetene rundt Emilies død, men mot slutten av romanen kommer det et svar på denne gåten da Adrian står frem som den skyldige. Han leverer bildet han har tatt av Emilie til fremkalling, og dette bildet viser en død Emilie.

Emilie ligger på stengulvet i kjelleren, ved siden av tørkerullen. Hun er nesten naken. Glasset fra de knuste solbrillene skinner i den ene hånden hennes. I den andre holder hun klærne sine. Det ser ut som om hun sover. Emilie sover ikke. – Er det du som har tatt dette bildet? Jeg kunne sagt at det var en ulykke. Jeg kunne sagt at det var min fars kamera. Jeg sier: - Ja. Det er meg (s. 284).

Etter at han har levert filmen til fremkalling, kommer politiet på døra og vil ha avklart om det er han som har tatt dette bildet. Her har Adrian muligheten til å unnsnippe ved å finne på en passende løgn, men i stedet lar han masken falle og forteller sannheten. I det øyeblikket han erkjenner seg skyldig, forventer han å føle skam over hva han har gjort i stedet for hvem han er.

Mens Adrian venter på at politiet skal komme, kler han seg ut som en jente. ”Jeg fant en kjole jeg kunne bruke og et par lave sko som var store nok. Så gikk jeg ut på badet og gjorde meg i stand” (s. 280). Her ikler Adrian seg en forkledning, men den representerer ikke en maske som skjuler det sanne ansiktet, men heller en som fremhever hans sanne identitet som sammensatt av ulike deler. Det kvinnelige er da ikke noen forkledning for han, da dette også er en del av han. Han fører så en dialog med den samme ”personen” som fortelleren, men her forekommer denne dialogen for første gang i selve hovedfortellingen.

Og så står du der, i den tredje stuen, og ser på meg. I det fargeløse håret har du bundet en blå sløyfe. Hendene dine er hvite og smale. Men ansiktet ditt er utydelig i alle skyggene. Jeg kan ikke se om du er redd eller glad. Du har stått der hele tiden, ikke sant? – Så fin du er. – Syns du? – Særlig kjolen. – Den er fra Paris (s. 280-281).

Her åpenbarer hans samtalepartner seg som Emilie, noe som må ses i forlengelsen av det jeg tidligere var inne på, at de små dialogene er noe fortelleren fører med seg selv. Dette betyr at den kvinnelige delen av han selv, som Adrian har en dialog med, kommer til uttrykk som Emilie. Hun er den delen av han som representerer det som er annerledes, men også det kvinnelige, gode, rene, sanne og uskyldige. Dette har blitt nedkjempet og skjult, men får nå muligheten til å komme frem i lyset igjen. I lys av Adrians identitetsproblematikk betyr dette at han, gjennom ikke å akseptere seg selv, gjemmer bort den siden av seg selv som representerer det avvikende og de følelsene som gjør han sårbar overfor andre mennesker. Kvaliteter som er viktige for å skape mellommenneskelig kontakt blir da fortrent og godhet, medmenneskelighet og sannferdighet begraves under en maske. Drapet på Emilie kan forstås som en del av hans prosjekt med å nedkjempe disse følelsene og det kvinnelige, da hun representerer denne delen av han. Den følelsen han får av tomhet og ro etter han har drept henne, peker også i denne retningen. ”Jeg kjente en slags lettelse. Jeg var tom, nøytral, eller kanskje jeg heller var utladet. Alt var stille i meg. Det falt til ro” (s. 22).

2.3 Latter

2.3.1 Henri Bergson *Latteren*

Henri Bergson (1859-1941) var en innflytelsesrik fransk filosof på begynnelsen av 1900-tallet. I avhandlingen *Latteren - Et essay om komikkens væsen* analyserer og diskuterer han komikkens vesen og hva det er som får mennesker til å le. Hans hensikt er, i følge han selv, ikke å komme frem til en fast definisjon av det komiske, men heller å studere de ulike sidene ved et fenomen som er levende og ikke lar seg fastbinde (Bergson, 1993). Han begynner sin diskusjon med å peke på tre grunnleggende premisser for komikken. Disse skaper ikke nødvendigvis latter, men representerer noen kjennetegn for det komiske. Det første premisset er komikkens forbindelse til det menneskelige. ”Der findes intet komisk uden for at det der i egentlig forstand er *menneskeligt*” (Bergson, 1993, s. 16). Bergson hevder altså at latteren kun kan frembringes ved noe menneskelig, noe han begrunner og utdyper ved å peke på at vi kan le av dyr, men da fordi man legger merke til noe menneskelig ved deres utseende eller oppførsel. På samme måte kan en hatt være morsom på grunn av formen gitt av et menneske. Det neste premisset Bergson legger frem er at latter knyttes til et fravær av følelser. ”Ligegyldighet er dens naturlige miljø. Latteren har ikke større fjende end følelser” (Bergson, 1993, s. 17). Bergson mener, på tross av dette, at det er mulig å le av en man har medlidenhet for, eller andre følelser knyttet til, men da må disse følelsene midlertidig fortrennes. Komikk retter seg altså ikke mot følelsene, men forstanden som Bergson trekker frem i forlengelsen av dette. Den siste grunnleggende forutsetningen Bergson peker på, er at latter oppstår i en form for fellesskap. ”Man ville ikke nyde komikken hvis man følte sig alene. Latter har tilsynelatende brug for et ekko” (Bergson, 1993, s. 18). For å illustrere dette premisset bruker han et eksempel om å overhøre mennesker på et felles bord eller i en togkupè hvor de forteller historier som de ler av i fellesskap. Den som overhører dette, har ikke har noen trang til å le, da hun ikke er en del av fellesskapet. Et annet eksempel er hvordan mange komiske effekter ikke lar seg oversette fra et språk til et annet. Komikk er nettopp bygd på de skikker og tankemønstre som er dominerende i et samfunn, noe som er forskjellig fra samfunn til samfunn og kultur til kultur.

Etter å ha lagt frem de tre forutsetningene for latter, beveger Bergson seg nærmere essensen i komikkens vesen. Han bruker en klassisk komisk situasjon for å utdype dette, nemlig

en mann som snubler på gaten og fremhever at det ikke er den plutselige forandringen som skaper komikken, men at den er ufrivillig. "[...] på grund af manglende smidighet, distraksjon eller en stædig kropp, som følge af stivhet eller den igangværende acceleration fortsatte musklene å utføre den samme bevægelse, selv om omstendighetene krævede noget andet" (Bergson, 1993, s. 20). Det essensielle i dette eksemplet ligger i forekomsten av en mekanisk stivhet der man skulle forvente et levende, oppmerksomt og smidig menneske. Bergson hevder med andre ord at komikken oppstår når noe mekanisk blir presset ned over noe levende (Bergson, 1993, s. 37). Når en ansiktsgrimase oppleves som morsom, er det fordi den representerer noe tilstivnet der man skulle forvente seg et levende og bevegelig ansikt.

Idèen om den mekaniske stivhet forholder seg også til menneskelige laster. Bergson hevder at de lastene "som sjælen flytter ind i med alt hvad den har i sig af frugtbar kraft, og som den giver nyt liv og trækker med sig ind i et kredsløb av transfigurationer. Det er de tragiske laster" (Bergson, 1993, s. 23). Det han kaster lys over her, er at en last som blir en del av personligheten, slik at den ikke kan oppfattes som adskilt fra personen som innehar den, er en tragisk last. Det ligger ikke noe komisk i en slik last, og ifølge Bergson ligger her den vesentlige forskjellen mellom komedien og tragedien. I tragedien gjøres lastene i så stor grad til ett med rollen, at man glemmer bort det allmenne ved dem og tenker kun på personen som legemliggjør dem. Han fremhever at dette er grunnen til at tragedier har egennavn som tittel, som for eksempel *Kong Oidipus*. Komedier derimot bærer ofte titler som *Den gjerrige*, *Den sinnsyke* eller *Den skamløse*. Her opprettholdes alltid lasten som en egen eksistens, og den har den egentlige hovedrollen (Bergson, 1993, s. 24). Komedien spiller med andre ord på det generelle, mens tragedien spiller på det spesielle.

2.3.2 Adrian og latteren

Henvisninger til Henri Bergson og hans avhandling om komikkens vesen dukker opp flere steder i romanen og knyttes særlig til Adrians bestemor, som overværer Bergsons forelesninger i Paris i sin ungdom. Hun gir Adrian *Latteren* i julegave den første julen etter farens død, men siden den er på fransk, kan han ikke lese den før bestemoren lærer han å lese den i mens han er i forvaring. Som forteller har Adrian lest dette verket, og han kommer med ulike betraktninger hentet fra den. "Bergson skriver at enhver deformitet som lar seg etterligne av et vanlig og velskapt

menneske, kan bli komisk” (s. 106). Denne boka blir en slags nøkkel til selvforståelse som han kan bringe med seg inn i fortellingen og den kan da være med å åpne opp det skjulte.

Bergson fremholder at latteren har som oppgave å bringe personen som er objektet for den, bort fra stivheten og tilbake til virkeligheten. Dette vil alltid innebære en viss ydmykelse for personen det gjelder (Bergson, 1993). Latter kan altså være ekstremt pinlig hvis man ikke kan kontrollere den. Jeg har tidligere diskutert hvordan Adrians maskespill har utgangspunkt i et ønske om å kontrollere sine omgivelser og andres oppfatning av han. Latterliggjøring av andre fungerer som et virkemiddel i dette prosjektet. Siden latter og latterliggjøring nettopp er noe av det han frykter mest, skyver han dette over på andre mennesker gjennom å behandle dem som objekter. Han trekker frem deres overfladiske svakheter for å påføre dem skam og henge dem ut for latter. En episode som illustrerer dette, er når han kommenterer lærerens dårlige ånde fremfor hele klassen. ” – Det lukter svært vondt av munnen din [...] Han mumlet, mellom fingrene, nesten ikke til å høre, som en sky, døende mann: - Gå nu” (s. 67). Her lykkes Adrian i sin plan om å ydmyke læreren og med dette å plassere seg selv i en maktposisjon. Et annet eksempel på dette er når han gir Emilie solbriller,¹⁷ en handling som demonstrerer hans skamløshet til fulle. Det Adrian gjør mot andre mennesker fremstår tilsynelatende som ren ondskap der et skamløst individ kun er ute etter å påføre mennesker følelsesmessig smerte. Det som finnes av komikk i de handlingene han utfører knyttes til det groteske, da det er den mørke latteren han sprer rundt seg.

Et av de stedene i romanen hvor latter forekommer er ved bestemorens møte med Adrians fysiske misdannelse. Hun reagerer med en latter som Adrian opplever som ren brutalitet. Hans forståelse av latter er at den har utgangspunkt i så sterke følelser at ord ikke lenger strekker til. ”Jeg var ikke i stand til å finne ett eneste forsonende trekk ved denne latteren, som begynte der språket sluttet, i hånen, som ikke er annet enn brutalitet tilsatt følelse” (s. 174). Det oppstår altså en motsetning mellom måten Bergson omtaler latterens vesen og Adrians opplevelse av den, da Bergson nettopp hevder at den er løsrevet fra det følelsesmessige. Denne motsetningen fremheves ytterligere av bestemorens latter når hun får øye på Adrians kjønnsorganer. ”Alle deformiteter som et velskapt menneske er i stand til at etterligne kan virke komiske” (Bergson, 1993, s. 28). Det Bergson trekker frem her, er at deformiteter kan danne grunnlag for latter, men kun hvis de kan etterlignes av et velskapt menneske. Adrians deformitet passer definitivt ikke inn i denne kateorien. Hvorfor ler da bestemoren hvis det er slik at latteren er uten følelser og

¹⁷ Siden jeg allerede har diskutert denne episoden tidligere, bare nevner jeg den kort her.

situasjonen ikke har noe potensielt komisk ved seg? Grunnen til at hun ler kan da kanskje best forklares slik Adrian oppfatter den, som et hån. Denne latteren kommer fra et hevngjerrig sted i tanten for måten Adrian har behandlet henne på, noe som kan underbygges av hva hun sier til han rett forut for denne hendelsen. ”Din utspekulerte djevelunge! Ropte hun. Nå skal du i hvert fall klippes!” (s. 174). Her kommer et veldig raseri mot Adrian til uttrykk.

Det er altså vanskelig å forklare denne hendelsen uten å ty til det følelsemessige, men siden det ikke er noe komisk ved det hun ler av, er nok dette en annen type latter enn den Bergson primært forholder seg til. I *Det femte monarki og andre essay* (2010) peker filosofen Jon Hellesnes på at både latter og gråt er frigjort fra kroppslige reaksjoner og sosial kontroll. Selvkontrollen blir borte, og ”Reaksjonane har eigenarten sin i at det skjer eit mellombels avbrot i prosessen av mimikk, gestar og artikulert tale. Ein fysisk automatisme kjem i staden” (Hellesnes, 2010, s. 13). Latter er altså noe man ikke kan kontrollere, da det skjer spontant uten noen form for viljestyring. Men ikke alle typer latter er uttrykk for en spontan reaksjon på en komisk effekt. Latter kan også fungere som et bevisst middel for å såre eller ydmyke noen. Da utnytter man latterens kvaliteter med en bevisst hensikt, og det er ikke lenger snakk om noe som er løsrevet fra intellektuell kontroll. Det er kanskje nettopp denne latteren som dominerer i *Maskeblomstfamilien*. Den planmessige latteren oppstår som nevnt fra ønsket om å såre eller ydmyke noen, og denne latteren opptrer gjerne ved at personen det gjelder har oppført seg på en måte som fortjenes å ”straffes”. Ved å prøve å kontrollere latteren og å sette andre mennesker i latterliggjøringens lys, havner Adrian i en posisjon der han nettopp blir utsatt for den hånende latteren.

Ved å lese Bergsons *Latteren* får Adrian en større forståelse av seg selv og omverdenen, han oppnår innsikt i forholdet mellom overflate og dybde når det kommer til mennesker og hvordan det komiske alltid forholder til på overflaten. Her får han også rede på at han ikke er et lattervekkende objekt. Det er i hans måte å fraskrive seg det menneskelige og oppføre seg med en mekanisk kalkulering, at det komiske ligger, noe fortelleren selv reflekterer over. ”Bergson har rett, når liv, det uforutsigbare og umulige livet, de bisarre og skjønne handlinger, erstattes med en automatikk, når det menneskelige blir mekanisk og hjertet en maskin, oppstår samtidig det komiske, som er gjentakelsens straff” (s. 119).

[...] og jeg kunne se mitt eget ansikt, hvor ringene spredde seg videre, tenkte jeg på det Henri Bergson skrev i *Le Rire*, som jeg fikk den første julen uten far og den siste med mor, og som Tante lærte meg å lese

de årene jeg var i forvaring, at like under formens overflatiske harmoni finnes materiens opprør og karrikaturtegneren fullfører de deformasjoner som ikke fikk utfolde seg, fordi en bedre makt trengte dem tilbake, karrikaturen gjenreiser den djevel som engelen har slått ned (s. 262).

Her betrakter Adrian sitt eget speilbilde og reflekterer over sin identitet i lys av Bergson, men selv om overflaten er harmonisk, så eksisterer det kaos under. Dette er noe som gjelder alle mennesker og det eneste man kan gjøre, er å godta det. Hos Adrian er det ikke engelen som slår ned djevelen, snarere motsatt. Han blir sin egen karikatur, men dette er imidlertid på vei til å snu.¹⁸

Adrian avslutter sin fortelling med en ytring som tilsynelatende er rettet mot leseren. ”Og hvis min historie beveget deg, var det en tragedie. Lo du, bare en eneste gang, var det ikke annet enn en komedie” (s. 285). Hald (2006, s.186) peker på at Christensen i sin roman *Halvbroren* stiller spørsmålet om det finnes en barmhjertig latter, og at *Maskeblomstfamilien* svarer på dette spørsmålet med et klart nei. Det ligger i latterens vesen at den er ydmykende,¹⁹ derfor vil latteren alltid oppleves som ubarmhjertig for den som blir utsatt for den.

2.4 Skam og skamløshet

Skam og skamløshet utgjør viktige elementer i *Maskeblomstfamilien*, det vil derfor være relevant å trekke inn noe teori på dette området som kan bidra til å kaste lys over romanens maskespill. Innledningsvis vil jeg komme med noen generelle betraktninger på hva skam dreier seg om, for så å drøfte dens tilstedeværelse i *Maskeblomstfamilien*, med særlig fokus på Adrian og hans tilsynelatende mangel på skam.

I sin innledende utredning om hva skam er, peker Trygve Wyller, professor i teologi, på hva som er kjernen i skamfølelsen. ”[...] mange erfarer skam nettopp som det å bli avkledd, det å vise frem sider ved seg selv som helst skulle vært skjulte, i alle fall for andres blikk. Det handler om å passere en grense, en grense der man i stor fare for å tape verdighet, tape ære” (Wyller, 2001, s. 9). Skammen kjennetegnes altså av det å befinne seg i en situasjon der det man ønsker å skjule, blir avdekket av andre. Skårderud (2001a) fremholder at vi som mennesker er halvåpne og vil alltid være sårbare i møte med andre menneskers fornærmelser. Vi trenger en form for beskyttelse mot eventuelle krenkelser, siden det er en grense for hvor mye et menneske kan tåle.

¹⁸ Dette vil jeg utdype på et senere tidspunkt.

¹⁹ Dette har jeg vist over.

Ifølge Skårderud (2001a) er skam nettopp et slikt forsvar. Selv om han fremhever at skam er en vesentlig del av mennesket og et komplekst system som har en viktig funksjon, så er ikke dette systemet feilfritt, det dreier seg om for mye eller for lite, da skammen i seg selv ikke nødvendigvis representerer et onde (Skårderud, 2001a). Dette er lettere å forstå dersom man tar for seg motpolen skamløshet, siden ikke å eie skam fremstår som noe gjennomført negativt. Ser man dette i forhold til hverandre, fortøner ikke skammen seg kun som negativ lenger.

Å skamme seg vil si å trekke seg tilbake, noe som beskytter individet mot mer ødeleggelse og invasjon av selvet, men hvis skamfølelsen blir for sterk, skaper den et problem for individet (Skårderud, 2001a, s. 38). ”I forskjellen mellom nok skam og for mye skam blir beskyttelsen giftig. Beskyttelsen blir problemet. Den skamfulle trekker seg slik tilbake at hun eller han blir stående utenfor de relasjoner som er helende” (Skårderud, 2001a, s. 38). Dette betyr at skammen kan ta helt overhånd og skape en tilbaketrekning som ikke bare er midlertidig, men er av en mer alvorlig art. Hvis skamfølelsen blir for stor, vil altså den følelsesmessige tilbaketrekningen bare fortsette og nære relasjoner til andre mennesker vil da bli vanskelig, og det er nettopp slike relasjoner som virker helbredende og gjør at selvfølelsen ikke blir skadet. Skårderud fremholder at ”Skammen er et brudd. Den er en kommunikasjon som forhindrer videre kommunikasjon. Skammen er tilbaketrekning og ensomhet, men forholder seg alltid til *de andre*” (Skårderud, 2001a, s. 43). Som han peker på her, dreier det å føle skam seg om hvordan vi oppfatter andres blick på oss selv. ”Skammens vesen er knyttet til selviakttagelsen – å se seg selv med andres blick. Skammen er ansiktets og øyets sykdom” (Skårderud, 2001a, s. 43). Følelsen av skam oppstår når man ser seg selv gjennom øynene andre på en måte som ikke samsvarer med den man ønsker å være. Den som har posisjonen som ”skammer” kan både være en person, en sosial institusjon eller gitte normer. Å isolere seg selv fra menneskelig kontakt og skjule sitt sanne ansikt vil være en naturlig reaksjon på dette. Hvis man ikke gir noe av seg selv, vil man heller ikke risikere at andre skal beskue det man vil skjule for omverdenen.

Skårderud har også noen betraktninger som kan bidra til å forstå hva som gjør at skammen blir giftig.

Skammen er en skam over seg selv overfor den andre. Den andre er alltid involvert, som fantasert eller reell. Men den dype skammen, som en ødeleggende følelse kan vokse frem uten de ytre skammere, uten krenkerne. Skammen kan være mangelen på delte opplevelser. Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket. Den dypeste form for skamopplevelse er å vise seg frem med seg selv og sin kjærlighet for så å bli avvist (Skårderud, 2001b, s. 65).

I sitatet over peker han på at skam ikke nødvendigvis bare oppstår ved en direkte krenkelse av selvet. Det er ikke nødvendigvis bare en person eller institusjon som har rollen som skammer, den kan også oppstå som en følge av mangelfull kjærlighet og nærhet i barndommen. Skårderud fremhever at mennesket er et kontaktsøkende vesen og at barnets primære behov er tilknytning og respons som igjen bidrar til å utvikle en god selvfølelse hos barnet. ”God selvfølelse vil ikke si det samme som at man hele tiden føler seg god og verdifull, det er snarere evnen til å tåle og takle følelser som utilstrekkelighet, svakhet og inkompetanse” (Skårderud, 2001b, s. 59). Hvis et menneske blir utsatt for en overvekt av negative erfaringer, vil man ikke kunne tenke eller handle slik man burde i gitte situasjoner. ”Skammen er en sentral affekt i slike selvforstyrrelser, et uttrykk for en brist i evnen til selvkjærlighet, i den narsissistiske reguleringen” (Skårderud, 2001b, s. 59). Den dype skamfølelsen han diskuterer her, forbindes altså med evnen til selvkjærlighet. ”I et slikt perspektiv næres skamfølelsen av det ikke-aksepterte, av det som ikke blir tatt imot og bekreftet” (Skårderud, 2001b, s. 65). Her drøfter Skårderud speilingsteorien, som går ut på at et barn har behov for å bli møtt med bekreftelse, aksept og gjensvar fra foreldrene. Gjennom empatisk respons fra foreldrene vil barnet gradvis utvikle de evner som trengs for å regulere selvfølelsen og evnen til selvtrøst. Dersom det forekommer mangel i forhold til slik respons og foreldrene er følelsesmessig fraværende og unnvikende, kan dette

hemme utviklingen av et sammenhengende selv. Barnet blir ikke fri fra det umodne, infantile selvet. Konsekvensene vil være forskjellige, avhengig av type frustrasjon, men generelle trekk kan være manglende selvtillit, liten evne til selvtrøst, ytterligående sårbarhet, fortvilt raseri og svigninger mellom grandiositet og depresjon, mellom omnipotens og angsten for oppløsning, for fragmentering (Skårderud, 2001b, s. 59).

I *Maskeblomstfamilien* er det særlig skamløsheten som er fremtredende, og den kommer til uttrykk gjennom Adrians måte å behandle andre mennesker. I sin diskusjon av skamløsheten trekker Skårderud frem psykoanalytikeren Lèon Wurmseres forskning med vekt på hans bok *The mask of shame*. Her presenterer Wurmser det han kaller for skammens fire maskerte figurer som representerer skammens forkledning eller maske og er den skamfulles strategi for å takle tilstedeværelsen av skamfølelse. Skamløshet er en av de maskene en dyp skamfølelse kan resultere i, og den bidrar til å skape en ond sirkel det er vanskelig å komme seg ut av.

since shame is contempt against oneself, the ”shameless” cynic may in his core very well be a humiliated cruelly shamed person who originally suffered a profound disregard for the self in its autonomy and now

deals with it by lifelong reversal. In him again narcissistic grandiosity and contemptuousness defend against a fatal brittleness and woundedness (Wurmser, 1981, s. 259)

Wurmser peker her på at skamløsheten gjerne er forankret i en sterk følelse av skam som danner grunnlaget for en ødelagt selvfølelse og gjør at personen nettopp kjemper mot det å være sårbar. Skamløsheten er resultatet av et komplekst forsvarssystem der frykten for latterliggjøring og krenkelser fører til et ønske om å unngå alle de mellommenneskelige følelser som setter personen i et sårbart lys. Det handler om å havne i en maktposisjon overfor følelsene og andre mennesker (Wurmser, 1981, s. 260).

”Der skamløsheten rår, vil jeg forvente å finne skammen sterkt tilstede og benektet” (Skårderud, 2001a, s. 44). Skårderud kommer her med en betydningsfull betraktning, nemlig at skammen er benektet. Benektelsen og selvbedraget blir da en viktig del av beskyttelsen mot skamfølelsen.

En person som oppfører seg skamløst er da ikke nødvendigvis uten skam, snarere tvert i mot, skamløsheten er en flukt fra skammen. ”I maktutøvelsen, i krenkelsen av andre og i overgrepet som skamløs atferd vil den som bærer en slik dyp skam, selv bli en skammer. Andre blir skadet, med risiko for å bli påført skam. Skammen smitter” (Skårderud, 2001a, s. 45). En person som befinner seg i en så dyp skamfølelse at den har tatt fullstendig overhånd, vil det å løsrive seg fra menneskelig nærhet være en måte å takle dette på. Tilbaketrekingen kan resultere i et maktspill der menneskene rundt ikke lenger behandles som mennesker, men som objekter. Skårderud peker på at dette er et forsøk på å holde skammen avstand gjennom ”å hevde seg uavhengig og usårbar” (Skårderud, 2001a, s. 44). Ifølge Wyller (2001, s. 243) burde skam være den egenskapen som hindrer en i å behandle andre mennesker som ting, men det er nettopp det den skamløse gjør, behandler mennesker som gjenstander.

2.4.1 Adrians skam(løshet)

I min analyse av hovedpersonen Adrian og hans maskebruk har jeg allerede pekt på hvordan han behandler menneskene rundt seg som objekter. Han utfører maskespill der han ikke viser sin sanne identitet, men spiller en rolle som går ut på å kontrollere sine omgivelser. Adrians oppførsel blir karakterisert som skamløs og det er moren som først påpeker dette. Dette skjer

etter Adrians kyniske og følelseløse bemerkning om at han vil ha farens blader, like etter at han har fått vite om farens død.

Du skulle skamme deg, sa hun. Skamme deg! Og kanskje det var akkurat da, i det øyeblikket mor sa at jeg skulle skamme meg, at min skamløshet så tydelig stod for meg. Den er min brist, og det har hendt at jeg har spurt: Er det der lyset kommer inn eller alt mørket flommer ut? Jeg eier ikke skam” (s. 8-9).

Skamløsheten fungerer som Adrians maske og gjennomsyrrer hvordan han oppfatter seg selv. Hans måte å rettferdiggjøre sin oppførsel på, blir nettopp å peke på denne egenskapen ved seg selv. ”-Jeg er ikke slem, sa jeg. Jeg trodde hun skulle begynne å gråte. Og jeg bare gjentok enkens ord. – Jeg bare eier ikke skam” (s. 13). Som bærer av denne skamløshetens maske blir han en ”skammer”, som ydmyker andre mennesker. Han behandler dem ikke som mennesker, men ting. Denne måten å krenke andre mennesker på, vitner i utgangspunktet om fravær av medmenneskelighet og empati. Det ville være lett å konkludere med at Adrians største brist er mangelen på skam, men problemet er ikke at han ikke eier skam, men at han har for mye. Bak Adrians skamløse maske finnes nemlig en dyp skam over hvem han er, og når Holmsen kommer med sin ytring om at han er sin fars rareste patent, ser Adrian seg selv for første gang gjennom øynene til en annen, som en person som kun er en latterlig og upraktisk gjenstand. Denne hendelsen fungerer som en katalysator for Adrians opplevelse av seg som noe feillaget. Konsekvensen blir slik Skårderud påpeket, nemlig at forsvaret, som innebærer en følelsesmessig tilbaketrekning, blir giftig. Hans skamfølelse blir så stor at han fjerner seg fullstendig fra all menneskelig nærhet og begraver den delen av seg selv og de følelsene som setter han i en sårbar posisjon. Adrians reaksjon på skammen blir skamløsheten.

Når møtet med Holmsen blir så skjebnesvangert, er det fordi han mangler evne til å takle de følelsene som oppstår når han blir konfrontert med sin annerledeshet. Adrians oppvekst er preget av et manglende følelsesmessig nærvær og aksept fra foreldrene.²⁰ Amunds kjølige distanse til sønnen er kanskje det som kommer tydeligst frem, men også moren er fraværende og svirrer mellom ulike sprø påfunn og et dypere følelsesmessig mørke. Alle hemmelighetene og fortielsene fører til at Adrian ikke får den responsen han så sårt behøver. Som Skårderud peker på har alle barn behov for dette for å kunne ha en normal utvikling. For Adrian som allerede sliter med en identitetsproblematikk, blir foreldrenes aksept avgjørende. Men hans annerledeshet

²⁰ Den følelsesmessige distansen mellom familiemedlemmene har jeg allerede skissert.

blir fortiet og dekket over av foreldrene som insisterer på at det ikke er noe i veien med han. Selv om det kan ligge et velmenende motiv bak, så er det ikke det Adrian har behov for. Siden han har vansker med å finne seg selv og sin identitet, bidrar foreldrenes understreking av hans normalitet kun til å forverre hans strev med å akseptere seg selv. Denne mangelen på respons som Skårderud fremhever, kan altså tydelig spores til Adrians oppvekst og danner grunnlaget for en dyptliggende skam som knyttes til det å se seg selv som et menneske som ikke fortjener å bli elsket. Mangelen på respons og aksept fra foreldrene, kombinert med hans identitetsproblematikk, fører til at han ikke utvikler den selvfølelsen og evnen til selvkjærlighet som trengs for å takle vanskelige situasjoner. ”Det uferdige selvet tåler lite av påkjenninger. En liten replikk kan være nok til å velte han eller henne ned i den tomme fortvilelsen, der man kan oppleve å ikke ha noen identitet” (Skårderud, 2001b, s. 60). Når Adrian opplever å se seg selv gjennom øynene til en annen som en ubrukelig gjenstand, har han ikke de verktøyet som trengs for å komme ut av situasjonen uten et ødelagt selvbylde. Han tar for gitt at den oppfatningen som formidles til han gjennom denne person, er den riktige. Reaksjonen blir en veldig sterk følelse av skam som gjør at han isolerer seg følelsesmessig fra omverdenen og tar i bruk et maskespill. Adrians vei mot en inkludering i et menneskelig fellesskap må da begynne med en aksept av seg selv som en person som aldri helt vil passe inn i samfunnets kjønnslige kategorier, da han både jente og gutt.

2.4.2 Skyld og skam

I ”Tapte ansikter” fremhever Skårderud (2001a) at skyld og skam tradisjonelt sett har blitt behandlet som to adskilte fenomener, og han stiller seg noe kritisk til et slikt distinkt skille. Til tross for dette, peker han på at noen momenter synes å skille dem. ”Skammen viser til en form for feil, svakhet eller brist ved *selvet*, mens skyld viser til en skade påført *andre*” (Skårderud, 2001a, s. 46). Skyldfølelsen oppstår som følge av noe man har gjort mot andre. Ved å påføre noen smerte eller sette dem i forlegenhet, vil samvittigheten spille inn og man føler seg skyldig og får dårlig samvittighet. Følelsen av skyld knyttes altså til noe man har påført andre, mens skammen oppstår ved at man blir beskuet på en måte som ikke stemmer overens med den måten man ønsker oppfattet på. ”Skylden representerer en annen logikk enn skammen. Skyld inntreffer ved brudd på universelle kriterier[...] Skyld refererer til selvfordømmelse ved brudd på moralske

forestillinger” (Skårderud, 2001b, s. 71). Det er altså brudd på moralske forestillinger som skaper grunnlaget for skylden, og den oppstår altså når man gjør noe man ikke burde.

I ”Det tragiske mennesket” peker Skårderud på et interessant aspekt i forholdet mellom skyld og skam.

Skylden kan også være en bevegelse bort fra skammen. En bevegelse fra skam til skyld kan bety en forskyvning fra å være feil til å ha gjort feil. [...]Selv-aksepten frigjør fra skammen slik tilgivelsen kan frigjøre fra skylden” (Skårderud 2001a, s. 52).

Tilgivelsen fra andre vil være en vei bort fra skyldfølelsen, på samme måte som selvaksepten innebærer en redning fra skammen. Ved å akseptere seg selv som den man er, får man en mulighet til å frigjøre seg fra skammen og igjen å kunne bygge mellommenneskelige relasjoner, uten å frykte det å vise frem sitt sanne ansikt.

Adrian opplever en slags forskyvning fra skam til skyld mot slutten av romanen. Han erkjenner drapet på Emilie og forventer at han nå skal føle skam, ikke for hvem han er, men hva han har gjort. ”Og er det ikke dette øyeblikket jeg har ventet på, at jeg nå, i dette øyeblikk, skal føle skam, dyp skam, ikke for hvem jeg er, men for hva jeg har gjort” (s. 284). Den selvaksepten Skårderud peker på synes å oppstå hos Adrian, om ikke fullstendig, så et langt stykke på vei. Hans dialog med seg selv i form av Emilie, vitner om at han er villig til å kommunisere med denne siden av seg selv og er da på vei mot å akseptere seg selv som et dobbeltvesen. Også det at han kler seg ut som jente peker i retning av en aksept av den kvinnelige delen av han selv. En annen indikator på at Adrian er på vei ut av skammen og at følelsene som knyttes til medmenneskelighet er på vei tilbake til overflaten igjen, er hans evne til å føle takknemmelighet. ”Hun har tatt bort det blodige lakenet og lagt på et nytt, hvitt, som lukter friskt og knitrer under meg. Det var snilt av henne” (s. 284). Den takknemmeligheten han her føler overfor bestemoren for det å skifte det skitne lakenet, står i sterk kontrast til den krigssonen jeg skisserte tidligere. Også hans hjelpsomhet når han plukker opp hatten den ene politibetjenten mister på gulvet, peker i retning av at hans skamløse maske er i ferd med å slippe taket.

For Adrian finnes løsningen på identitetsproblematikken og skamfølelsen i det å akseptere seg selv og forsones seg med at han ikke passer inn i samfunnets rigide kjønnskategorier. Ved å godta sin egen annerledeshet kan han tre ut av skammens isolasjonen og tillate seg selv å bli elsket.

2.4.3 Familiens skam

Det er ikke bare Adrian som er nær å drukne i skammens hav, hele familien gjennomsyres av den. Amunds selvmord kan forstås som et resultat av en skam så dyp at den ikke var til å bære. Denne skammen dreier seg om seksuell legning. I min analyse av forholdet mellom Amund og hovedpersonen, har jeg allerede pekt på at førstnevnte er homoseksuell. Her forekommer det da en skamfølelse som knyttes til en uoverensstemmelse med normene for hva som betraktes som normalt i forhold til seksualitet. På samme måte som Adrian passer han ikke inn i samfunnets kategorier for seksualitet, og hans seksuelle legning er noe han ikke vil at andre skal vite om. At han er tilbaketrukket og har en tilsynelatende følelsemessig distanse til sønnen, bygger opp under påstanden om at han skammer seg og derfor trekker seg tilbake fra menneskelig nærhet. Det Adrian oppfatter som en manglende aksept av han, kan altså forstås som farens manglende aksept av seg selv. Både far og sønn blir altså ofre for hvordan skamfølelsen over egen identitet og annerledeshet tar overhånd, og frykten for å bli blottstilt og latterliggjort isolerer dem følelsemessig.

Amund opplever også et øyeblikk hvor det han prøver å skjule blir blottstilt og giftig. I første del av oppgaven presenterte jeg hvordan hendelsesforløpet i romanen henger sammen, og at hans død skjer rett etter Adrians besøk på kontoret. Han er altså oppmerksom på at hans sønn har vært vitne til hans homoseksualitet, og skammen blir for tung å bære. Skårderud (2001 s. 42) peker nettopp på at selvmordet er skammens katastrofale ytterpunkt, der den blir for vanskelig å leve med, Amunds skam over sin seksuelle identitet driver han i døden. Etter hans død er det Adrians mor som blir sittende igjen med skammen. Hun skammer seg over mannens selvmord da dette er en handling som ikke samsvarer med samfunnets normer. Hele familien blir blottstilt og ryktene florerer blant menneskene i deres omgangskrets, selv om de prøver å maskere det. Resultatet blir at også hun isolerer seg fra verden, men på en mer bokstavelig måte ved at hun etter hvert blir sengeliggende.

Jeg visste bare, når jeg så henne slik, at innerst i sorgen satt skammen fast, som det bløte i et skjell, nei, det er feil, den hang utenpå, som en skorpe over sorgen, og derfor var ikke denne sorgen til å bære, den skamfulle sorgen, hun kunne ikke vise den frem som et trofè i de brede gatene, som en pokal i friserssalongen (s. 65).

I likhet med Adrian og Amund blir hennes følelse av skam så stor at den blir giftig. Skamfølelsen må ikke bare forstås som en direkte reaksjon på mannens handling da den også kan knyttes til sorgen hun føler. På grunn av omstendighetene føler hun at sorgen må skjules, den kan ikke vises frem og hedres som andre typer sorg. I *Maskeblomstfamilien* forekommer skammen på flere områder og representerer familiens onde sirkel og bidrar til å veve nettet av løgner og fortelser. Det er skammen som befinner seg bak maskene på de ulike personene i dette fiktive universet.

2.5 Rollen som Kong Oidipus

2.5.1 Adrians rolletolkning

Referansene til teateret og det greske drama finnes ikke bare i romanens komposisjon, de kommer også til uttrykk direkte i teksten. Når Adrian går på videregående skole får han hovedrollen i en teateroppsetning av Sofokles' tragedie *Kong Oidipus*.

– Spillet må komme innenfra, sa han. – Innenfra? Ja, hvis det skal bli ekte. Nå brukte han et ord jeg ikke likte. Ekte? Du skal ganske enkelt finne en følelse i deg selv, en erfaring, en opplevelse, som du kan gjøre for å gjøre spillet ekte og troverdig. Klarer du det? – Hvorfor kan vi ikke heller bruke masker? Skyggen lo fort. – Fordi vi er moderne mennesker. Vi har kastet maskene! Jeg sa: Er det så lurt? (s. 226).

Adrian tror at nøkkelen til et vellykket spill ligger i å finne den korrekte masken, men hans lærer forsøker å vise han at skuespillet må komme innenfra og basere seg på ekte følelser. Han får i oppgave å finne den riktige følelsen og finner svaret i de onde sirklene i sitt eget liv. I en drøm ser han for seg moren, faren og bestemoren sirkle rundt han i heisen, paternoster, som befinner seg i farens kontorbygning. Denne heisen, som går rundt og rundt uten å stoppe, blir et bilde på hvordan både han selv og hans familie følger de samme repeterende mønstrene med løgner og hemmeligheter. ”Slik kjører de, rundt og rundt og forbi meg hele tiden, det tar ikke slutt. Overalt: onde sirkler” (s. 235). Han tar med seg dette inn i rollen, men det er ikke kong Oidipus han fremfører for publikummet, det er rollen som seg selv. ”[...] nå så Tante meg, hun hadde sett meg, min brist, og det var mørket fra denne bristen som publikum satt badet i [...]” (s. 248). Adrian føler at applausen til publikum ikke er annet enn spott og medynk rettet mot han selv, og den fungerer verken frigjørende eller karakterbyggende.

Var det kanskje denne skitne applausen som skulle vaske mine hender og lutre min sjel? Ikke få meg til å le. Det var ikke jubel, men spott. Det var ikke beundring, men medynk. Medynk. Gjeterens sentimentalitet. Se hvor den førte meg, hit blendet og blind. Jeg hatet dem (s. 251).

Framføringen innebærer en slags krise for Adrian. Han opplever rollespillet dels som en katastrofe, ved en blottleggelse av alt det hans maskespill har gått ut på å avverge, dels som en frigjøring. ”Jeg drev fra stue til stue, i en underlig, oppglødd stemning, innestengt og fri, stolt og ydmyket [...]” (s. 254). Det ligger altså et paradoks i at det er innlevelsen i en teaterrolle som forløser ham og bringer ham i kontakt med alt hans maskespill tidligere har forsøkt til å skjule.

2.5.2 Kong Oidipus

Tragedien *Kong Oidipus* av Sofokles ble antatt utgitt i år 450 f.Kr og handler om Oidipus, sønn av kongeparet Laios og Iokaste fra Theben. Et orakel orakel spår at Laios vil få en sønn som vil ta livet av sin far og gifte seg med sin mor. Når Oidipus blir født, prøver Laios å unngå skjebnen ved å få Oidipus' føtter gjennomboret med en syl, for så å sende han ut i skogen for å dø. Tjeneren som får i oppdrag å ta han med ut i skogen, synes synd på gutten og gir han til en gjeter som tar gutten med til Korint der han vokser opp hos kongen og dronningen i den tro at han er deres sønn. Da han som voksen får vite om oraklets spådom, forlater han Korint i et forsøk på å unngå sin skjebne og sverger at han aldri skal dra tilbake. Han ender etter hvert opp på sitt fødested Theben, der han i en konfrontasjon med en fremmed, ender opp med å drepe det som viser seg å være hans far. Etter at han svarer på Sfinksens gåte, blir han gjort til konge, gifter seg med dronning Iokaste og får fire barn. Når Oidipus finner ut at profetien har gått i oppfyllelse, stikker han ut øynene sine. I det øyeblikket han blir seende, blir han blind.

Oidipus prøver å trosse skjebnen, men jo mer han prøver å unngå den, desto mer blir han viklet inn i den. Moralen i denne tragedien er nettopp at man ikke kan trosse sin egen skjebne, da den er forutbestemt.

2.5.3 Adrian og Oidipus

Det er flere tråder som knytter Adrian og Oidipus sammen, og kanskje den tydeligste dreier seg om forholdet til foreldrene. Oidipus er den som fører til sin fars død og det samme kan sies om Adrian. For selv om han ikke er direkte skyldig, så har han en indirekte betydning for farens

beslutning om å ta sitt eget liv. Selv om ikke moren tar sitt eget liv, slik Iokaste gjør, trekker hun seg tilbake fra omverden og gjennomgår nærmest en psykisk forråtnelse, og for Adrian er det som hun slutter å eksistere som morsfigur.

Det finnes også en tilsynelatende parallell i form av incestmotivet. ”Den oppmerksomme leseren skjønner incestmotivet når tanten viser seg å være moren til faren” (Poll, 2008, s. 300). Hvis man kun ser på overflaten, så har Poll selvsagt rett i at det ligger et slikt motiv her. Men min analyse av denne relasjonen peker mot at de ikke er søsken, kun mor og sønn, her ligger altså forbindelsen mellom Adrian og den tragiske helten Oidipus kun på overflaten. Ved å gå nærmere inn i teksten, avdekker den at det er noe annet som ligger bak.

Også forholdet til skjebnen ser ut til å knytte Oidipus og Adrian sammen. Adrians skjebne går ut på å ende opp fullstendig følelsesmessig isolert fra omverdenen, fanget i sitt eget maskespill. Han prøver å unngå å være en person som blir sett på som avvikende og lattervekkende, men kampen mot å ende opp slik, fører han bare nærmere denne skjebnen. Han er fanget i et mønster der han sprer komediens mørke latter rundt seg og setter folk i en posisjon hvor de risikerer å bli offer for denne latteren. Adrians lærer diskuterer *Kong Oidipus* med han og sier at ”Oidipus søker sannheten. Men hver gang en flik av sannheten avsløres, rykker han nærmere sin skjebnestund. Han er i en ond sirkel” (s. 226). På samme måte som Oidipus er han fanget i sin egen onde sirkel, og han fungerer som hovedpersonen i sin egen tragedie. Skammen driver han bort fra det ekte og autentiske og inn i et maskespill blottet for følelser, der han kan hindre at andre mennesker får se han slik han er. Han skyver mennesker bort og isolerer seg. På den måten blir han en som avviker fra det normale, og han blir stående på utsiden av sosiale fellesskap.

Flukten fra skamfølelsen og selvforakten fører han inn i de samme repeterende mønstrene der han ender opp i det han flykter fra. Hensynsløsheten overfor menneskene rundt han gjør at de mister medlidenheten for han, og på den måten nettopp blir i stand til å le av han. Når bestemoren ser hans deformitet og ler, er dette nettopp mulig fordi hun gjennom måten han behandler henne på, kan løsrive seg fra medfølelse knyttet til han. Gjennom å distansere seg fra den virkelige verden, prøver Adrian å beskytte seg selv, men det er han selv som blir såret ved at han ikke aksepterer seg selv.

Det er ingen tilfeldighet at akkurat dette stykket blir satt inn som en slags mise – en – abîme i Maskeblomstfamilien, for også Oidipus plages av spørsmål omkring opphav og identitet. Det er imidlertid

en stor forskjell: gåten løses ikke. Mens Oidipus til slutt fremstår som en tragisk helt, kaster hovedpersonen i Maskeblomstfamilien aldri masken (Poll, 2008, s. 302)

Fortellingen gir først et preg av å vise den tragiske heltens uunngåelige undergang som offer på skjebnens alter. Men det er ikke der historien slutter, da det ikke er en gjennomført tragedie som utspiller her. Den slutter, som jeg allerede har drøftet, med at han oppdager en vei ut av den onde sirkelen. Tragedien som et sammenligningsgrunnlag og forståelsesramme for teksten, er bare en maske som er tredd nedover fortellingen for å skjule det som befinner seg under overflaten.

3 Avslutning

3.1 Oppsummering

Utgangspunktet for dette masterprosjektet har vært å analysere maskebruken i *Maskeblomstfamilien*. Det dreier seg da i stor grad om en metaforisk bruk av begrepet som knyttes til det å holde noe skjult. Jeg har pekt på hvordan romanens oppbygning bidrar til romanens maskebruk ved at fortelleren har en maskerende fortellestil. Han kommer med alternative handlingsforløp og utelater viktig informasjon, slik at leseren har vanskelig for å danne seg et helhetlig bilde av historien som blir presentert. Gjennom det å fortelle, prøver fortelleren å trenge bak egne masker, samtidig som han har et ønske om å bevare dem. Jeg har pekt på hvordan han mot slutten av romanen klarer å skape en større nærhet til sin egen fortid og forsone seg med det han finner når han ser tilbake på sin fortid, og det skjer da et maskefall.

Hele familien til Adrian gjennomsyres av hemmeligheter og løgner. Det skisseres et bilde av en familie som er fullstendig tildekt. Etter hvert avdekkes det hva alle familiemedlemmene sliter med. I min analyse av romanen har fokuset vært på Adrian og maskebegrepet knyttet til han. Jeg har pekt på hvordan han skjuler sin identitet og identitetsproblematikk ved å ta i bruk en form for maskespill der han kontrollerer omgivelsene rundt seg og de oppfatningene andre skal ha av han. I sitt maskespill oppfører han seg som et skamløst individ, der han setter mennesker i posisjoner hvor de blir utlevert og latterliggjort ved at han påpeker en eller annen svakhet de har. Han sprer den mørke komikk rundt seg for å slippe å være den som blir satt i denne posisjonen.

Men skamløsheten er bare en maske som skjuler en dyp skam over hvem han er. Mangelen på nærhet og aksept i oppveksten, kombinert med en kjønnslig identitetskonflikt, har bidratt til at Adrian ikke utvikler et godt nok selvilde til å takle at noen beskuer han på en måte han ikke ønsker å bli oppfattet på. Det skjebnesvangre øyeblikket når oppfinneren Holmsen sier til han at "du må være din fars rareste patent" (s. 42), fører til at Adrian forsvinner inn i seg selv og isolerer seg følelsesmessig fra omverdenen. Dette er en form for beskyttelse, men her tar den fullstendig overhånd og gjør at han trekker seg tilbake fra menneskene rundt han. Han begraver de følelsene som setter han i en sårbar posisjon og utsetter han for å bli oppfattet på feil måte. Ved å gjøre dette, nedkjemper han det kvinnelige, det gode og det uskyldige fra en overflate som består av en skamløs maske.

Adrian klarer ikke å se at det Holmsen sier til han, kun er en maske som blir tredd nedover han. Det er kun gjennom å kvitte seg med denne masken og akseptere seg selv, at han igjen kan knytte mellommenneskelige bånd og fungere i sosiale relasjoner. I min analyse har jeg vist at det mot slutten av romanen skjer noe med hovedpersonen i positiv retning. At han kler seg i dameklær, erkjenner seg skyldig i drapet på Emilie, og viser en takknemlighet overfor bestemoren, peker alle i retning av at han klarer å kvitte seg med den masken som har blitt tredd nedover han, ved at han aksepterer seg selv både som gutt og jente. Gjennom erkjennelsen av drapet skjer det en forskyvning fra skam til skyldfølelse som kan danne grunnlag for denne selvaksepten.

3.2 Konklusjon – maskefallet

Maskefall er en viktig del av maskebruk, og som Højbjerg (1994 s. 13) peker på, hører det til maskens natur å bli avslørt. Avsløring og tilsløring er gjensidig avhengige av hverandre.

Maskefall er ikke bare en teatereffekt. Det er også et filosofisk tema. Å tildekke eller avsløre den egentlige virkeligheten brukes som en litterær topos i de fleste tradisjonelle, filosofiske språkspill. De andre tildekker, tviholder på illusjoner eller mangler evne til å gjennomskue (Eriksen, 2000, s.19).

Avdekking av det romanuniverset i *Maskeblomstfamilien* tilslører, har dannet grunnlaget for min analyse. Gjennom en systematisk nærlesning, har jeg kunnet avsløre en del av romanens masker. Jeg har pekt på hvordan slutten kan tolkes i en positiv retning og at hovedpersonen kanskje er på vei mot en selvaksept. Han klarer da å kaste den masken som bare viser et unyttig og latterlig objekt som ikke fortjener å bli elsket. Ved å kvitte seg med denne masken, kan han la skamløshetens maske falle. Alt som disse maskene har skjult, kan da igjen komme til overflaten. Egenskaper som godhet, medmenneskelighet og sannferdighet blir ikke lenger nedkjempet og det skjer da et maskefall.

Hjemmet til Adrian skaper flere steder i romanen assosiasjoner til et teater og kan forsås som en scene der personene fremfører et maskespill. Dette kommer sterkest til uttrykk mot slutten av romanen der hovedpersonen selv trekker frem denne forbindelsen. ”Jeg snur meg mot stolen hvor ingen sitter. Så slår jeg av lyset og trekker for portièrene. Scenen ligger i mørke igjen. Det er ikke mer” (s. 285). Denne bemerkningen om at scenen er mørklagt kan nettopp

knyttes til et maskefall. Fortelleren har kommet til et punkt hvor han forsoner seg med sin fortid, og Adrian begynner å bevege seg fra scenen til virkeligheten gjennom selvaksept.

Litteraturliste

Aakre, T.B. 2003, "Ladybugboy", *Vagant* nr. ¾ s. 146-149.

Bentzrud, I. (12.09.2003), "Aldri en av gutta", [online], Dagbladet, tilgjengelig fra:
<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/09/12/378286.html>, [12.01.2010].

Bergson, H. 1993 (Oversatt av Else Henneberg Pedersen), *Latteren: Et essay om komikkens væsen*, 233. utg., Rævens Sorte Bibliotek, København.

Booth, W.C. 1975, *The rhetoric of fiction*, 11. utg., The University of Chicago Press, Chicago.

"Bokmålsordboka", (28.07.2008), [online], Dokumentasjonsprosjektet/EDD og leksikografene ILN, tilgjengelig fra:
<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=maske&bokmaal=S%F8k+i+Bokm%E5lsordboka&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j>, [11.01.2010].

Christensen, L.S. 2008, *Maskeblomstfamilien*, Cappelen Damm AS, Oslo.

Eriksen, T.B. 2000, "Maskefall: Fra Augustin til Freud", i Rekdal, J.E. og Sveen, A. (red.), *Masker*, Sypress forlag, Oslo.

Hagesen, N.Ø. (red.) 2004, *Lars Saabye Christensen: forfatterhefte*, Biblioteksentralen, Oslo.

Hald, L. 2006, "Halve brødre og hele historier: Om fortællerstrukturer i Lars Saabye Christensens romaner", i *Nordica: Tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetiks*, nr. 23, 161-189.

Hellesnes, J. 2010, *Det femte monarki og andre essay*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Højbjerg, C.K. 1994, "Demaskeringens svære kunst", i Andersen, J.Ø. og Engberg, C. (red.), *Masken som representasjon*, Aarhus Universitetsforlag, Århus.

"Kommandør Lars Saabye Christensen", (25.10.2006), [online], NRK, tilgjengelig fra:
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5800273.html>, [12.01.2010].

- Kverndokken, K. 2001, *Lars Saabye Christensen: et forfatterskap*, Gyldendal undervisning, Oslo.
- Poll, S. 2008, "Maskeblomstfamilien: en hybrid?", i Hamm, C., Sejersted, J.M. og Waage, L.R. (red.), *Tekster på tvers: queer- inspirerte lesninger*, Tapir akademisk forlag, Trondheim, s. 297-307.
- Rekdal, J.E. 2000, "Svår är jag att förklara, desto mindre skall ni bortförklara", i Rekdal, J.E., Sveen, A. (red.), *Masker*, Sypress forlag, Oslo.
- Rygg, J.G. 2003, "Lars Saabye Christensen *Maskeblomstfamilien*", *Bøygen* nr. 4, s. 72-73.
- Skårderud, F. 2001a "Tapte ansikter", i Wyller, T. (red.), *Skam – Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, Fagbokforlaget, Bergen, s. 37-52.
- Skårderud, F. 2001b "Det tragiske mennesket", i Wyller, T. (red.), *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, Fagbokforlaget, Bergen, s. 53-67.
- Sofokles, (Oversatt av P. Østbye) 2004, *Kong Oidipus*, 5 utg., Gyldendal, Oslo.
- Tseëlon, E. 2001a, "Introduction: masquerade and identities", i *Masquerade and identities – Essays on gender, sexuality and marginality*, Routledge, New York.
- Tseëlon, E. 2001b, "Reflections on mask and carnival", i Tseëlon, E. (red.), *Masquerade and identities – Essays on gender, sexuality and marginality*, Routledge, New York.
- Wurmser, L. 1981, *The mask of shame*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Wyller, T. 2001, "Innledning: Skam, verdighet, grenser" i Wyller, T. (red.), *Skam – Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, Fagbokforlaget, Bergen, s. 9-18.
- Wyller, T. 2001, "'Se det blev fantefølgets jul'": Skam og skamløshet mellom integrasjon og selvrealisering", i *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, Fagbokforlaget, Bergen, s. 243-264.

