

## "SIN FARS RARESTE PATENT"

### En nærlæsning af Lars Saabye Christensens roman *Maskeblomstfamilien* (2003) med inspiration fra en queerteoretisk tilgang

"Jeg havde en god oppvekst. Mor la seg tidlig. Far døde da jeg var tolv" (Saabye Christensen 7). Med disse ord åbner *Maskeblomstfamilien* til en mørk historie om et ensomt barn, der har redefineret, hvad "en god oppvekst" er, for ikke at føle skam over de ulykker, der har ramt familien. Blandt familiens tragedier ser jeg et sin egen fødsel, fordi familien hemmeligholder fortællerens tvetydige køn i et forfejlet forsøg på at beskytte et barn, der som interkønnet ikke passer ind i det norske samfund i 1960'erne.

Denne artikel sætter fokus på romanens tematisering af den stigmatisering og skam, der er forbundet med at være afvigende i forhold til etablerede kønsnormer, hvilket understøttes med et queerteoretisk blik for den disciplinerende magt, der ligger i kulturens køns- og seksualitetskategorier. Med inddragelse af bl.a. Judith Butlers idé om kønsperformativitet, Rosemarie Garland-Thomsons begreb *misfits* og Sara Ahmeds forståelse af følelser som cirkulerende analyseres de mange sociale sanktioner, romanens hovedperson møder i sin familie, i skolen, i det offentlige rum og fra lægevidenskabens side. Queerteori giver ikke så mange detaljerede beskrivelser af, hvordan det heteroseksuelle imperativ fungerer i praksis. *Maskeblomstfamilien* kan som fiktionsfortælling give et mere følelsesorien-

teret indtryk af, hvordan imperativets sociale reguleringer giver anledning til skam, volds- og hadforbrydelser, institutionel vold og social udstilling. Samtidig har romanen blik for hovedpersonens modstand og kønsballade.

### INSPIRATION FRA QUEERTEORI

Med en queerteoretisk tilgang ønsker jeg at placere spørgsmål om køn, skam og social regulering i centrum af analysen og vise, hvordan *Maskeblomstfamilien* kaster lys over de kønsnormer, der i 1960'ernes Norge bestemte, hvilke subjekter, der blev kulturelt genkendelige for andre og hvilke, der fremstod som monstrøse og afvigende. Inspirationen til en queerteoretisk optik har jeg for det første fundet i Butlers hovedværk *Kønsballade* (2010, org. 1990). Butler tilkendegiver selv, at værket var en reaktion mod den indskrænkede betydning af køn, der opstod med feminismens kamp for at etablere en større plads til kvindelige erfaringer (43). Ved at styrke fortællingen om køn som en heteronormativ binær opposition, mand og kvinde, blev nye hierarkier skabt. Fortællingen ekskluderede alle, der ikke fulgte normerne for den rette måde at udtrykke sig som enten det ene eller det andet køn, f.eks. homoseksuelle, trans- og interkønspersoner. *Kønsballade* ville vise et større mulighedsfelt for køn og seksualitet samt udstille, hvordan håndhævelsen af kønsforskelle ofte ekskluderer mennesker, der ikke: "fremtræder i overensstemmelse med samtidens accepterede kønsspecifikke normer" (xiii). For at kunne blive et kulturelt genkendeligt subjekt og regnet for et "rigtigt" menneske må det enkelte individ citere krops- og kønsnormer på en bestemt måde, ellers mødes det af sanktioner og marginalisering" (270).

Som Butler forklarer i *Kønsballade* og det lidt senere værk *Kroppe af betydning* (2023, org. 1993) konstitueres køn via en række ritualiserede gentagelser, som vi ofte ikke ser, har en større historie end os selv. Vi oplever vores måder at tale og bevæge os som naturlig. Vi antager, at vores køn er en intern egenskab ved os selv, men ifølge Butler er køn performativt på den måde, at vi bestandigt producerer vores køn gennem kropslige handlinger, der citerer kulturens tokønsmodel og dens indbyggede heteroseksuelle imperativ (*Kønsballade* xv). Desuden er det biologiske køn altid allerede et socialt køn, fordi det fra begyndelsen er en både sproglig og normativ kon-

struktion (*Kroppe af betydning* 28). Der er således i udgangspunktet mange begrænsninger i vores antagelser om køn, og det er vigtigt at have et blik for dem, der falder udenfor. De kønnede normer naturliggøres gennem vores gentagelse af dem, men enhver gentagelse rummer også mulighed for en lille ændring, en sprække eller destabilisering, der kan skabe kønsballade eller "en potentiel produktiv krise", hvor nye muligheder opstår (*Kønsballade* 37).

Butlers diskursivt orienterede blik for det heteronormative imperativ ønsker jeg at supplere med Garland-Thomsons mere materialistiske tilgang til kroppen. I artiklen "Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept" (2011) ser hun nærmere på, hvorledes definitioner af "fit" og "misfit" tegner et billede af nogle kroppe, der passer perfekt ind i deres omgivelser, mens andre oplever social udstødelse. Begrebet *misfit* kan ifølge Garland-Thomson både henvide til en person, der ikke passer ind, og til handlingen ikke at passe ind (593). Når ens krop ikke svarer til omgivelsernes, forstås det ofte som en asocial opførsel, og personen afvises som uforståelig. En almindelig respons, når en krop ikke passer til omgivelserne, er ifølge Garland-Thomson at ændre på denne krop med medicinsk teknologi, fremfor f.eks. at ændre omgivelserne, så de kan rumme forskellige kroppe (603).

Blandt de kroppe, man har forsøgt at tilpasse med medicinsk teknologi, er børn, der fødes interkønnet, det vil sige med en kønsanatomi, reproduktive organer eller kromosommønstre, der ikke passer med den typiske definition af to køn (Eder 692). I mange år var praksis at give sådanne børn ét køn ved hjælp af kirurgiske indgreb. Ifølge historikeren Sandra Eder byggede praksissen på den kønsteori, psykologen John Money udformede i 1950'ernes USA. Han foreslog, at man hurtigst muligt skulle bestemme et barns køn til enten dreng eller pige og dernæst få genitalierne til at passe til det valgte køn, og sådan behandlede man interkønnede børn indtil 1990'erne (Eder 693).<sup>1</sup> Allerede i 1914 frarådede den danske professor i retsmedicin Vilhelm Ellermann dog at foretage operationer på interkønnede børn, da udviklingen senere "kunne gaa stik imod den oprindelige

---

1 For nærmere studier af interkønnedes vilkår og rettigheder i Skandinavien i 1950-1960'erne, se Holm; Rosenbeck *Kvindekøn*; Sandal; Slagstad.

Diagnose" (citeret efter Rosenbeck "Dreng, pige"). Først i 2014 blev det forbudt i Danmark at foretage "normaliserende" indgreb på børn under 18 år, hvis kosmetiske hensyn var den primære begrundelse. Så sent som i 2001 udtrykker en artikel i *Ugeskrift for Læger* støtte til, at man foretager kønsregulerende operationer hurtigst muligt, fordi det er umuligt at forestille sig, at "et barn i vores kultur kan vokse op i psykisk balance uden at have entydige genitalier" (Steensberg et al.).

I den følgende analyse anvender jeg Butlers og Garland-Thomsons begreber for, hvordan køn bliver voldeligt kontrolleret, idet *Maskeblomstfamilien* viser, hvilke konsekvenser det kan have, når et interkønnet barn ekskluderes som "misfit" og uigenkendelig. For fortælleren er det at udleve sin identitet som interkønnet ikke en selvfølgelighed. Vi skal se, hvorledes der sættes normative begrænsninger for jegets handlen i romanens udgave af 1960'ernes Norge, og hvorledes omgivelsernes fornægtelse af jeget farver og bestemmer fortællerens selvforståelse, samt sætter rammerne for en større familietragedie.

## DU SKULLE SKAMME DEG, SA HUN

*Maskeblomstfamilien* er kompositorisk rammesat som en tragedie i tre akter med titlerne "tiden", "stedet" og "handlingen", hvilket giver indtryk af, at romanen følger Aristoteles' ideal om en dramaturgisk enhed.<sup>2</sup> Denne enhed opløses dog tidligt, idet fortællingen følger modsatrettede plot, der videregiver hovedpersonens oplevelse af ikke at have en enhedlig identitet. Historien fremstår fra begyndelsen som et skuespil, idet jeget indledningsvis erindrer sit barndomshjem med portière som "et mørkt sceneteppe" (Saabye Christensen 7). På den sidste side i romanen trækkes disse portière for, så scenen igen ligger i et mørke, samtidig med at der åbnes for læserrefleksioner: "Og hvis min historie beveget deg, var det en tragedie. Lo du, bare en eneste gang, var det ikke annet enn en komedie" (285). Fortællingen synes dog ikke at have noget af komediens lys, trods fortællerens forsøg på at se sine relationer i karikaturens former og på at undertrykke alle følelser, der

---

2 Se Aristoteles 68.

kunne appellere til medlidenhed. Derimod åbnes der for en bevægende historie, når man ser bag jegets distancerende maske.<sup>3</sup>

I den første sætning i *Maskeblomstfamilien* forbinder fortælleren som sagt ikke farens død med sorg, men fremhæver opvæksten som "god". Åbningen gør det også klart, at det fortællende barn allerede har mødt påbud om at føle skam og mærket morens afstand: "som om alt som havde skjedd var min skyld" (8). Jeget har bedt moren om lov til at overtage farens *Life*-blade, der indeholder halverotiske billeder, og slår fast, at der var "ingen baktanker i mine ord, ingen ondskap i mitt fromme ønske", men moren reagerer, som om der var netop dette: "Du skulle skamme deg, sa hun. Skamme deg!" (8). Morens udskamning får jeget til at se sin egen skamløshed i øjnene og lader fortællingen igennem dette være definerende for sine relationer til andre: "Jeg eier ikke skam" (9).

En utroværdig fortæller opfattes ofte som fremstillende sig bedre og mere moralsk, end personen i virkeligheden er. Her får vi langsomt øje på det modsatte. Jeget fortæller sin historie, som om det ikke ejer skam, men tværtimod er djævelsk og manipulerende, idet "skamløshed" kan holde andre på afstand og derved også den smerte, som de forvolder. Det sidste, fortælleren ønsker, er at blive set som et offer, så jeget gengiver mennesker omkring sig som lattervekkende og opfører sig grænseoverskridende og

---

3 *Maskeblomstfamilien* har fået en forholdsvis sporadisk reception i de tyve år, der er gået siden den udkom. Susanne V. Knudsen har kort analyseret romanen i sammenhæng med *Saabys Cirkus* og *Bernhard Hvals forsnakelser* med særligt brug af maskeradefiguren. Maskeradefiguren er sammen med skammotivet ligeledes centralt for Cecilie Terese Gjerlands masteropgave om romanen, og for Suze van der Poll's analyse af værket, hvor hun desuden fremhæver bogens hybridkarakter mellem roman og drama såvel som hovedpersonens hybridkarakter mellem køn. Poll læser Emilies død som Adrians drab på "piken" i ham selv" (307), hvor min analyse vil vise, at Emilies død (der ikke nødvendigvis er et drab) tværtimod giver en plads til det feminine i jeget, idet hun bliver en indre stemme. Selvom Poll og Knudsen åbner for et queerteoretisk blik, så anvendes queerteori stort set ikke i de ellers velunderbyggede læsninger af værket, og dette samspil med queerteori har jeg ønsket at hente frem. I de tidligere læsninger ser man desuden en tendens til at bruge pronomet "han" om jeget og holde fast i navnet "Adrian", hvor jeg ønsker at betone det interkønnede i min analyse og derfor anvender "jeget" og "fortælleren".

distanceret. Kulturforskeren Sianne Ngai forklarer i *Ugly Feelings* (2005), at grimme følelser som ondskab, hensynsløshed o.l. ofte vækker en følelse af skam, fordi de bryder med samfundets sociale konventioner, men her præsenteres vi for et jeg, der er sat helt uden for det sociale rum og derfor heller ikke føler skam (Saabye Christensen 9).

I romanen møder vi en familie, der er gået til grunde i skam og hemmeligheder, og hvis medlemmer er blevet fremmede for hinanden. Indledningsvis forstår vi, at årsagen til farens død er blevet fortiet, men lever videre i sladderens skygge: "for alle vet det man ikke snakker om" og "ryktene lot seg ikke stanse, de er dyrene som gjør seg fete på kadaveret" (13). Et ledemotiv i romanen bliver derfor, hvad hemmeligholdelser gør ved mennesker, idet: "det man ikke får se, bliver enda verre for våre øyne. Det vokser. Det forsvinner aldri. Uvitenhet er et drivhus hvor de skrekkeligste blomster gror" (9). I fortællingens skygge forstår man, at faren har taget sit eget liv, og hans død fremtræder som et mørke, der er på vej til at indhente fortælleren: "Fars død ble dysset ned, men alt som bliver dysset ned kommer opp igjen, et annet sted, kanskje like bak deg, enda skarpere, grusommere, nærmere" (14).

I artiklen "Shame, Vulnerability and Belonging" (2017) beskriver filosofen Luna Dolezal, hvorledes ordet skam etymologisk set er knyttet til "tildækning" (431). Skam bygger ifølge Dolezal på forestillinger om, hvordan andre mennesker ser på os, og man kan derfor have lyst til at undgå andres blik, hvis man forventer at blive bedømt negativt. Denne mekanisme synes at være på spil hos moderen, hvis skam over farens død får hende til at forsvinde ind i sig selv og blive tavs:

Hun satt der med kjevene hardt presset sammen og skar tenner, ansiktet hennes virket skjevt og altfor kort, det var akkurat som om hun hadde munnen full av gresshopper og var redd for at de skulle slippe ut. Hun så ned og kunne ikke lenger se noen i øynene. (Saabye Christensen 10)

Moren "lægger sig" i sin depression, og hun forsvinder næsten fra fortællingen, indtil fortælleren flere år efter farens død giver os adgang til hendes skæbne, da hun hentes ud fra husets tidligere pigeværelse, som var også hun død og uden for jegets rækkevidde: "De tok Enken med seg den

kvelden. [...]. Jeg fikk et glimt av det oppsvulmete ansiktet. Jeg glemmer det ikke" (159). Etter dette er jeget i praksis forældreløs og isoleres nu med en tante, som jeget holder på afstand og med afsky ser som "beinrangelet" (7). Tanten, får vi siden at vide, er jegets farmor.<sup>4</sup> Hun blev mor som ung, men fik på grund af familiens skam over graviditeten ikke lov til at indtræde i rollen som mor og skulle i stedet for bære en maske som sin søns storesøster. Således har hemmeligheder i familien en længere historie.

Fortællingen gengives ikke kronologisk, så efter farens død får vi adgang til en tid før syndefaldet, hvor familien endnu er samlet. Denne sommer er dog fortalt retrospektivt af en fortæller, der ved, hvordan det går og iscenesætter det som en tragedie, hvor en mørk skæbne er ved at indhente jeget. Jeget kæmper for ikke at knuses af samme sorgfulde skam som forældrene og skaber derfor sin egen verden, sit eget sprog med egne værdier: "Jeg var i et andet språk, i et andet menneske, der ordet skam ikke fantes" (65).

#### SYNDEFALDET

Det første kapitel afsluttes med ordene: "I natt er jeg gutt. I morgen er jeg pike, lille pike" (23). Siden lyder det: "I natt er jeg pike, i morgen er jeg gutt, store gutt" (95), og: "I natt er jeg stor pike, lille gutt" (183). Disse sætninger med variationer åbner læserens øjne for, at der er noget uvist omkring jegets køn. Jeget er hverken blevet bekræftet som værende dreng eller pige, og dette bliver afgørende for jegets selvforståelse og oplevelse af at stå uden for. Erindringen tilbage til "sommeren far skulle dø" åbner med, at jeget sidder i vindueskarmen og ser ned på badestranden, hvor livet er opdelt i en verden for drenge og piger, der gensidigt er tiltrukket af hinanden:

Derfra kunne jeg se ned til badestranden, stupebrettet, hvor de gylne guttene stod i kø og kastet seg ut i vannet, det ene svevet dristigere enn det andre, mens pikene lå på svabergene og lyttet til små grammofoner i stedet for å beundre disse guttene som utelukkende var til for dem. (24)

---

4 I romanens afsnit "Pausen" mellem anden og tredje akt får vi at vide, at tanten har foræret fortælleren *Le Rire* af Henri Bergson. I den står dedikationen: "De ta mamie" – fra din bedstemor (262).

*Maskeblomstfamilien* foregår i årene 1963-1968, hvor jeget går fra 12 til næsten 17 år, og det er en historisk periode, hvor kønnene var mere adskilte, end de er i dag. De to køn presenteres i bestemt form som "guttene" og "pikene" med hver deres tillærte roller i relation til hinanden. Jegets beundrende blik flyttes dernæst til moren, der solbader, og jeget ønsker at "ligne hende" (25). Forholdet mellem moren og jeget er på dette tidspunkt nært, og moren skildres som legesyg. F.eks. er det hende, der finder på, at de skal klæde sig ud som "fine fruer", da de skal hente faren ved båden:

Jeg vet ikke helt om jeg likte den idéen, at vi skulle kle oss ut som fine fruer, men jeg visste i hvert fall at far ikke ville like den noe særlig. For far likte ikke overraskelser, selv om det var han, som til syvende og sist skulle overraske oss, med sin brå og høyst upassende død. (27)

Først for sent opdager de, at faren ikke er alene på båden, men har taget tanten og vennen Holmsen med, og jeget registrerer, at faren skammer sig: "Jeg kunne se mishaget da han oppdaget oss, utkledd slik, et mishag som han straks forsøkte å skjule, med en overdreven, påtatt latter. Skammet han seg over oss, over mors påfunn? Skammet han seg over meg?" (29). I mødet med omgivelsenes blikke bliver jeget bevidst om skammens mulighet, der nu klistrer sig til kroppen og peger mod fortællerens kulturelt uigenkendelige køn. Herved fremstår skam i *Maskeblomstfamiliens* univers som en af de måder, hvorpå køn reguleres i overensstemmelse med en binær tokønsmode.

At jeget fremstår med et udefinerbart køn antydes også af Holmsens reaktion, da han hører fortællerens navn: "Jeg sa navnet mitt. Da slapp han taket" (30). Netop jegets navn tilbageholdes generelt for læseren og vækker en nysgerrighed, jo flere gange det udelades, som når overboen Emilie har skrevet navnet på en fødselsdagskonvolut (103), når jeget hører nogen råbe sit navn i søvne (265), eller når læreren "Skyggen" foretager navneopråb på gymnasiet:

Skyggen leste navnet mitt høyt. Men da jeg skulle sette meg, som den aller siste, leste han navnet mitt på nytt, enda høyere, jeg ble høflig stående og resten av klassen snudde seg, for nå kunne de gjerne stirre åpenlyst; jeg var bruddet på oppropets etikette, klassebildets brett. (167)



Indirekte ser vi i dette navneopråb, hvorledes læreren udstiller jegets anderledeshed ved at gentage navnet, da der ikke står et menneske frem, som umiddelbart ligner navnets associerede køn. Dette er et andet eksempel på Butlers beskrivelse af, hvordan vores hverdag er fulde af måder at regulere normer for, hvordan køn må optræde, og hvordan det normale konstitueres gennem et negativt modbillede. Navnet frigives først ved afslutningen, da hovedkarakteren råber sit navn i en mørk lejlighed: "– Adrian! roper jeg. Adrian! Det er ingen som svarer" (283). Navnet "Adrian" konstruerer umiddelbart en forbindelse til det maskuline, der dog ikke indfanger jegets identitet. Der er netop ingen som svarer, så råbet viser kun navnets begrænsning og forældrenes valg. Meget tidligt kræver vores samfund en navngivning, der ifølge Butler også bliver en "indprentning af en norm", det vil sige en grænsedragning i forhold til køn (*Kroppe af betydning* 34).

Farens ven Holmsen, der er opfinder, bliver den person, der først får nogle af hemmelighederne omkring jegets fysiske kønsudtryk frem i lyset. Han ser jeget være nede at bade, og blikket på jegets krop får ham til at udbryde:

– Du må være din fars rareste patent.

Holmsen sa det slik, *du må være din fars rareste patent*, og det var akkurat som om han holdt disse ordene som et speil foran meg, og jeg kunne se meg selv i dem, tydeligere enn noen gang, og alt jeg så skremte meg. Jeg løp fra ham, redselslagen, forvirret, og gjemte meg under bregnen, i det klamme, grønne mørket der. (Saabye Christensen 42, org. kursiv)

Fortælleren bliver skræmt af den indsigt, der er i Holmsens ord, da de fremhæver jegets tvekønnede karakter som anderledes. Med Garland-Thomsens begreb placeres jeget som et "misfit" i forhold til omgivelserne. Følelsen af at være forkert indpodes således udefra via Holmsens "spejl", og jeget søger dernæst ind under bregnerne: "dit solen aldri nådde, til de sorte sneglenes rike" (42). Sneglene kan her forstås som et billede på en tvekønnet art, der både er hanner og hunner på samme tid, og som lig jeget har to køn i en krop. For jeget er Holmsens mærkat forbundet med skam: "Jeg forbannet denne oppfinneren, Holmsen, som pludselig hadde vist meg hvem jeg var, en ubrukelig gjenstand, umulig sammensatt, lattervekkende og frastøtende. Selv ikke Hippokrates kunne hjelpe meg nå. Jeg var ikke

praktisk" (42). Vi har tidligere fået at vide, at faren er patentingeniør for andres opfindelser og har et motto om, at "alt som ikke er praktisk har vi ikke brug for" (38). Det er denne eksklusion som "upraktisk" og "misfit", der nu klistrer til jeget. Fortælleren har tidligere følt sig trøstet af Hippokrates tanke om, mennesket både har mandligt og kvindeligt sæd i sig, men nu er der ingen trøst (41).

I *Being and Nothingness* (2003, org. 1943) fremhæver filosofen Jean-Paul Sartre, at skam er knyttet til den andens blik. I skamfølelsen ligger en sammenligning af en selv og ens opførelse med en internaliseret social norm. Den andens blik gør, at man bliver synlig for sig selv, bliver bevidst om sin fysiske krop og ser sig selv fra et distanceret perspektiv (285). Sartre forbinder oplevelsen af skam med syndefaldsmyten, hvor Adam og Eva indser, at de er nøgne, hvilket symbolsk vil sige, at de er objekter for en andens blik, ligesom denne myte forbinder skam til skam over kroppen (312). Holmsens blik skaber et lignende syndefald og et ubehag over egen krop, hvilket kommer til at ændre jeget. Jeget afviser den tidligere nærhed til moren, da hun har hemmeligholdt, hvordan jegets tvekønnethed vil blive opfattet af andre, og moren har samtidig fået jegets "misfit" frem i lyset med deres udklædning som "fine fruer". Holmsens ord kommer til at "opfinde" jeget i en langt hårdere udgave, for jegets vrede har behov for afløb, og den første, der rammes, bliver moren. Beundringen af hendes skønhed og ønsket om at blive som hende opleves ikke længere som en mulighed, og derfor vil jeget ramme hendes "perfekte ydre". Fortælleren har mange gange hjulpet sin mor med at blive smurt ind på ryggen, når hun solbader, men nu udskifter jeget morens Nivea creme med fløde og gør hende derved voldsomt forbrændt. I rædsel over sit nye ydre ødelægger moren symbolsk hjemmets spejl (50).<sup>5</sup>

Efter denne sommer tager fortælleren morens ord om sin skamløshed på sig og lader siden også andres ord klistre til sig. Ahmed fremhæver i *The*

---

5 Romanens gennemgående metaforik omkring spejle henviser indirekte til Lacans redegørelse for, hvordan idéen om egen krop kommer til stede i "spejlstadiet" (1949). Det lille barn jubler, da det forstår sin egen krops omrids og uddifferentieres fra moderens. Men den krop, jeget ser efter Holmsens afgørende ord, giver ikke en krop i kontrol eller en idealiseret totalitet. Spejlbilledet knuses, og jeget ser i spejlet altid kun det, som er bagved. Der er ikke et enkelt og idealiseret selv at spejle sig i.

*Cultural Politics of Emotion* (2004), at følelser ikke bare er lokaliseret i den enkelte, men bevæger sig mellem kroppe (10). Ahmed betegner følelser som "klæbende", noget der opstår relationelt, er cirkulerende, og som orienterer og former kroppe (14). I en sådan optik formes ens følelser og selvforståelse af den måde, hvorpå der tales og handles omkring en, hvilket Butler også er inde på i *Excitable Speech* (1997), f.eks. ved at fremhæve at nedsættende tale også fysisk sætter sig i kroppens bevægelser og udtryk (159). I *Maskeblomstfamilien* betegnes jeget af vennen Emilie som "slem" (139), som "tom" af læreren Vogt (70), som en "lille djævel" (75), en "utyske" (157), en udspekuleret "djævlunge" (160), en "satan" (188), en "lille svindler" (190), en "lille løgner" (192), en "lille, modbydelig vandal" (203) og som "syg" (175) af tanten. Siden betegner to drenge også hovedpersonen som "sindssyg" (177), Heidi kalder jeget for "ekkel" (228), og rektoren på gymnasiet kalder jeget for "udspekuleret og fordærvet" (192). Alle disse negative betegnelser bliver definerende for jegets væsen. Samtidig stiller de indirekte vigtige spørgsmål til læseren. For hvor udspekuleret, ond og fordærvet er jeget egentlig, og hvor stor skyld har fortælleren i de mange mørke hændelser, der følger efter den sidste sommer, familien har sammen?

## FARENS DØD

Romanen er som sagt ikke fortalt kronologisk, men åbner i en erindring og et traume, hvor jeget iagttager faren, der sidder i den inderste af de tre stuer og læser i bladet *Life*. Faren ser, at jeget iagttager ham, men jeget "stod så langt unna at jeg ikke kunne se om han smilte eller ble brydd" (7). Da man senere i romanen vender tilbage til dette rum, får vi nogle ekstra linjer til scenen:

Siden gikk jeg ut til far. Og det er der jeg alltid står og ser ham sitte i den innerste stuen, mellom de tunge portièrene, som ligner et scenetepp, trukket til side, mens han blir sakte i *Life*, for august 1963, med hvite handsker, og idet han endelig kikker opp fra bladet og får øye på meg, er det umulig å vite om han smiler eller bare bliver brydd. Men når han snur ansiktet vekk ser jeg, til min store forskrekkelse, at han gråter, og jeg vet ikke om han gråter over det som har hendt eller det som snart skal komme til å skje." (146)

Denne passage er det sidste, vi hører om faren, inden han tager sit eget liv. Men allerede i det første kapitel præsenteres vi for tragediens hovedkarakterer til farens begravelse. Her møder vi Holmsen for første gang, og da vi endnu ikke har læst historien om jegets og Holmsens møde tidligere på sommeren, ved vi ikke, hvorfor jeget har lyst til at skubbe ham ned i farens grav. Jeget registrerer til begravelsen, at Holmsens hår er blevet gråt på bare en måned, og at det synes at visne. Det er dog ikke medfølelse, der fylder jeget, men hævngherrigt lyder det: "Takk for sidst" (10). Hvad dette "takk for sidst" skal betyde står ubesvaret, men vækker en uro hos læseren. Har jegets vrede over forældrenes fortællinger ikke alene forbrændt moren, men også ført faren til selvmord? Grunden til, at den rammer Holmsen, antydes delvist, da vi kort efter hører om jegets besøg på farens kontor, lige før han begår selvmord. Fra dørsprækken ser fortælleren faren være sammen med en anden mand, der er beskrevet med samme frakke som Holmsen:

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

Men fortælleren vælger dernæst at give en ny version af, hvad jeget ser på farens kontor. Denne gang er faren i samtale med familiens læge, doktor Ask, og faren er rasende over, at moren og Ask tilsyneladende har et forhold til hinanden, men jeget hører også Ask sige, at: "Barnet er ødelagt!" (136). Denne version støttes af andre passager i romanen, hvor man får indtryk af et forhold mellem moren og Ask. I en tredje version vil faren ikke lukke jeget ind, men jeget ser en våbensmed være på vej op ad trappen med det gevær, faren i sidste ende skyder sig selv med. Alle tre versioner synes således at indeholde en potentiel sandhed, og samtidig er der et mørke omkring oplevelsen, der får en uhygge til at sprede sig.<sup>6</sup>

---

6 Besøget på kontoret er ikke det eneste, der fortælles i flere versioner. Overboen Emilies fødselsdag gengives også på tre måder, som der ikke vælges mellem. Alle synes at rumme en potentiel sandhed og støttes af senere historier.

Ledemotivet for romanen er som sagt, at: "det man ikke får se, bliver enda verre for våre øyne. Det vokser. Det forsvinner aldri. Uvitenhet er et drivhus hvor de skrekkeligste blomster gror" (9). Vi ved ikke, hvad der er sket, men ser, at jeget reagerer voldsomt etter besøget på farens kontor. Jeget sparker til overboen Emilie, men vælger dernæst at give farens penge videre til hende og er glad for "å bli kvitt dem" (139). Disse penge har jeget fået at vide, at han ikke må fortælle moren om, lige som han ikke må fortælle hende, at han har besøgt faren på kontoret. Jeget kaster op i toilettet efter at være kommet hjem og børster sine tænder til tandkødet bløder. Jeget drømmer, at faren aldrig mere kommer hjem og ser "knelende, rasende skygger" (144), hvilket synes at understøtte, at jeget kan have set faren og Holmsen have sex. Da moren ser, at faren bringer jegets glemte rygsæk fra kontoret med hjem og spørger til dette, svarer faren rasende: "Gå og legg deg nå" (145). Faren kan åbenbart ikke fortælle moren om jegets besøg, og det virker som om, at jeget stadig hjemses af blikket på den knuste far: "Og det er der jeg alltid står og ser ham sitte i den inderste stuen" (146). Fortælleren synes at være hjemstøgt af skyld over farens selvmord, fordi jegets blik på faren måske har fået ham til at skamme sig over en homoseksualitet, der ikke kunne udlevs i familiens begrænsende rum. Da moren siden spørger jeget, om faren nogensinde gjorde jeget noget, forbliver svaret i skyggerne. Jeget er kort forinden blevet slået halvt fordærvet af en gruppe drenge fra klassen, anført af den populære Axel. Dette voldelige overfald kan læses som et eksempel på en 'policing' af køn, men hverken moren eller tanten ønsker at høre om dette:

– Gjorde han deg noensinne noe? spurte hun.

Jeg stod taus en stund, i det tunge lyset fra Enkens engstelige og hatefulle blikk, og til slutt la jeg hånden over det hovne øyet mitt.

Jeg så ned.

– Axel Smith i klassen min slo meg, sa jeg bare.

Og jeg angret i det samme, nå hadde jeg ikke lenger Axel i min hule hånd. Men ingen trodde meg likevel, jeg var jo den skamløse, som heller ikke gikk av veien for å legge skylden på andre. Løgneren var delikat og beroligende, sannheten derimot, ville ingen ta i, for den opprørte, den var utålelig.

Tantes neve traff øret mitt, en knoklete lusing.

– Du skal ikke lyve! Sa hun.

[...]. Jeg lo inni meg.  
Unnskyld, hvisket jeg.  
- Undskyld.  
Jeg begynte å gråte. (101)

Fortællerens reaktion er her splittet mellom skam og skamløshed, latter og gråd, men jeget får flyttet oppmerksomheten væk fra morens spørsmål, og som læsere forbliver vi i uvished. Morens "han" må henvise til faren, men hvad skulle han have gjort jeget? Frygter moren incest? Da jegets historie siden sættes sammen med dramaet om Ødipus, bliver spørsmålet om incest et mørke, der forbliver uroligt i fortællingens skygge.

#### ØDIPUS

Efter farens død tager jeget, trods morens forbud, farens *Life*-blade, og han synes nu symbolsk at have indtaget farens rolle. På forsiden af augustnummeret fra 1963 ser jeget en erotisk scene mellem Elisabeth Taylor og Richard Burton fra filmen *Cleopatra*, hvilket for første gang vækker jegets begær, der dog hverken bekræftes som rettet mod en mand eller en kvinde, men mod begge. Efter sin første udløsning må jeget have mere, men bladet giver ikke længere samme effekt, og derfor iscenesætter jeget veninden Emilie som Cleopatra, da de leger i vaskekælderens, og forsøger at tage et billede af dette. Hvad der kun antydes og umiddelbart holdes skjult for læseren er, at Emilie under denne leg får en tørrerulle ned over sig og dør. Først flere år efter hændelsen indleverer jeget et negativ af den døde Emilie, der viser, at jeget var sammen med hende ved hendes død. På romanens sidste sider hentes jeget af politiet og bekræfter at have taget fotografiet:

Jeg kunne sagt at det var en ulykke. Jeg kunne sagt at det var min fars kamera.  
Jeg sier: - Ja. Det er meg.  
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? (284-285)

Refleksionen viser, at jeget trods sin stadige forsikring om at være skamløs har været mærket af skam i alle årene. Der ligger i dette citat et ønske om at føle skyld over sine handlinger og søge straf herfor frem for

den ødelæggende skam over, hvem man er. Dolezal fremhæver bl.a., at skam og skyld historisk set er blevet adskilt ved, at skyld er knyttet til en handling, til noget man har gjort, mens skam omvendt er knyttet til, hvem man er (424).

Bevægelsen hen mod at tage ansvar for sin gerning synes indledt med fortællingen om Ødipus. År efter Emilies død bliver vores hovedkarakter på gymnasiet valgt til at spille rollen som Kong Ødipus i Sofokles' antikke tragedie. I tragedien må Ødipus som bekendt indse sin grusomme skæbne, da han selv er den morder, han søger. Han har dræbt sin egen far og har fået børn med sin mor, hvilket jeget også ser som sin mulige skæbne flere år tidligere: "Jeg forstilte meg at jeg var i fængsel, at det var jeg som var forbryteren, ikke offeret, at jeg havde begått de verste forbrytelser, skutt min egen far, pint ihjel mor" (116). Den antikke tragedie synes at give jeget en stemme til at sætte ord på disse følelser af skam: "sakte men sikkert skjønnte jeg, at det var jo jeg, og ingen andre, som skjøv meg selv mot det ytterste dypet" (244). På scenen ser jeget pludselig Cleopatra, hvilket viser, at scenen har bragt ham tilbage til legen med Emilie inden hendes død, men også til mødet med skammen: "Jeg vendte meg mot salen, mot det jeg trodde var Tantes stol, og jeg ropte: – Min fødsel var en synd!" (249) og siden: "Å, jag meg skyndsomt fra landet til et sted hvor jeg kan dø og ingen røst kan høres mer! Ja, tenkte jeg, ja, dette var noe jeg kunne si uten å nøle dette var noe jeg kunne tro på" (250). Da publikum efterfølgende klapper, føler jeget sig ikke rensset, men forstår publikums støtte som en gestus af medlidenhed: "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. [...]. Jeg hatet dem" (251). Trods afskyen for medynken fører stykket alligevel jeget mod en ny erkendelse af sin rolle i Emilies død.

#### ET KVINDELIGT DU

Forholdet til Emilie er afgørende, da hun lader til at være den eneste, jeget har en tæt kontakt til, og hun bliver efter sin død jegets indre feminine stemme. Emilie er albino og har harreskår, hvormed hendes "misfits" er

umulige at skjule. Jeget føler sig lige så ensom som Emilie, men har samtidig et behov for ikke at se sig selv i samme underlegne position. Da Emilie forsøger at knytte et bånd mellem dem efter Axel og drengenes overfald på jeget, føler fortælleren en voldsom vrede: "– Det gør 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 [...]. Og jeg tålte det ikke" (92-93). Fortælleren har iscenesat tragedien på en måde, så det umiddelbart fremstår, som om jeget er skyldig i Emilies død og bevidst gør det både for at hævne Emilies medlidenhed og på grund af sit utilfredsstillende begær: "Sorgen var som en glorie. Men dette var ikke sorg. Det var en sort glorie. Det var det utilfredsstillte. Jeg var fylt av det utilfredsstillte. Jeg tenkte på Emilie" (18).<sup>7</sup> I skildringen af deres erotiske leg fremstår det dog mere sandsynligt, at hun er død ved et uheld, idet jeget ikke kunne forudse, at tørrerullen ville vælte ned over hende.

Før jeget hentes af politiet, klæder jeget sig i kjole og taler sammen med et du, der trods sin død viser sig at have Emilies skikkelse. Hun står der, hvor jeget tidligere var placeret, da jeget så mod sin far:

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?

– [...].

Det ringer på.

Du hvisker:

– Hvem er det?

– De som skal hente oss. (280-281)

Underveis i romanen har jeget flere gange talt med et du, og det er langsomt blevet klart for læseren, at dette du er en del af jeget selv. Det synes at være

---

7 Blandt indiciene på jegets skyld i Emilies død er bl.a., at jeget får en idé om, at man kan bede om tilgivelse for noget, man ikke har gjort, og så gøre det (75), og jeget undskylder netop til Emilie (59). Da de skal tegne *Den bortkomne sønnen* i religion, vælger jeget også at tegne *Den bortkomne datteren*, hvilket både kan pege mod den rolle, jeget ikke får lov at indtage i sin egen familie, og at Emilie er på vej til at forsvinde (77).



den ekskluderede feminine side af jeget, der ikke har fået lov til at træde frem i det sociale rum. Det er en stemme, der langsomt hjælper fortælleren til at få fortalt sin historie: "Hun vil at jeg skal snakke. Jeg snakker. Og lige forskrekket bliver jeg hver gang jeg hører denne stemmen som også er min" (120). Langsomt fører stemmen jeget frem mod traumet om Emilies død, og jeget bevæger sig tilbage til kælderen, hvor hun døde:

- Hva ser du?
- Det har jeg jo sagt.
- Så si det en gang til, da.
- Den ødelagte tørkerullen. En vissen blomst.
- Er du redd?
- Redd for hva da?
- Det vet du vel, min ladyboy.
- Så si det da!
- Hysj. Ikke rop sånn.
- Si det, hvisket jeg.
- For alt som snart skal komme, min ladyman. *Barn, kjære barn, I unge friske vårens skudd!* (234)

De sidste ord, der er anført i kursiv i romanen, er hentet fra *Ødipus*, og de markerer overgangen til tragedien lig historien om *Ødipus*. Som *Ødipus* får fortælleren sin andel i tragedien frem i lyset og vælger at få fremkaldt det billede, jeget tog af den døde Emilie: "En ting mindre å bære. En ting mer å løfte" (269). Jeget tiltales i det ovenstående citat som "ladyboy" og "ladyman", hvilket viser jegets udvikling, samtidig med at det viser tilbage til et afgørende møde, hvor jeget positivt genkendes som interkønnet.

## HERMAFRODIT

Forståelsen af vores køns muligheder er tegnet af vores kulturelle og historiske kontekst, og Saabye anvender i *Maskeblomstfamilien* bl.a. en indirekte reference til den antikke myte om nymfen *Sálmacis* og gudebarnet *Hermafroditus* fra *Ovids forvandlinger*. I Otto Steen Dues oversættelse fra 1989 indledes sangen om de to med ordene: "Hvad der gør *Sálmacis* ilde berygtet, og hvorfor et mandfolk bliver kvindagtig i hendes kildes blødagtige bølge – det skal I høre" (119). Sangen fortæller årsagen til, at man kan være her-

mafrodit, altså en forening af de to køn, hvilket markeres som negativt med betegnelsen "ilde berygtet", udtrykket "kvindagtig" og "halvmand". Drengen Hermaphroditus, der er søn af Mercurius (Hermes) og Venus (Afrodite), besøger en dag en kilde, hvor nymfen Salmacis har hjemme. Hun tiltrækkes af drengen og voldtager ham, hvorefter deres kroppe vokser sammen og bliver til én krop: "en dobbelt figur, som man hverken kan kalde dreng eller pige, men både det ene og det andet" (122).

Lig Ovids fortællinger kommer jeget i kapitlet "Ormen" til en kølig mose og svømmer ud i vandet, hvor en orm bevæger sig på en måde, der fremstår seksuel. Da ormen kommer bag jeget, går jeget i panik og søger mod land. Ved bredden står en tvetydig kvindeskikkelse, der ligesom Holmsen ser jegets fysiologi. Men hvor Holmsen har sanktioneret det, han så, som et "rart patent", forløser kvinden jeget ved at give plads til den interkønnede mulighed som "ladyboy":

hun stakk hånden innenfor trusen, sa ingenting og jeg nektet heller ikke og lot henne gjøre alt, hun var så forsiktig [...]. Og det var første gang noen tok på meg slik [...]. Jeg lukket øynene, jeg dirret, jeg sang. Etterpå hvisket hun:

- Du er jo en liten ladyboy, du.

Hun døpte meg, ved det sorte vannet i skogens øye. Jeg hadde fått et navn. Jeg skulle ikke si det til noen. Alt som var mitt, var hemmelig. Ladyboy." (153)

I modsætning til Ovids tekst bliver genkendelsen af den kønnede dobbelt-skikkelse her fyldt med vellyst, og Saabye citerer således forståelsen af hermafroditfiguren med en forløsende forskel, der viser muligheden for at ændre opfattelsen af køn.

#### UDENFOR GUDS CIRKEL

Oplevelsen ved mosen bliver karakteriseret som en dåb, hvor jeget endelig møder et forstående blik og accept. Romanen er dog fuld af oplevelser, hvor jeget afvises på trods af familiens forsøg på at skjule hemmeligheden om jegets køn ved f.eks. at fritage jeget fra gymnastik. Fritagelsen kan dog ikke forhindre rygterne i at sprede sig: "Vi sier bare det vi har hørt, altså. - Hva mer har dere hørt? Spør jeg. [...]. - At du er vanskapt, hvisker Siv" (111).

Denne sladder kan læses som endnu et eksempel på, hvordan det heteroseksuelles imperativ fungerer i praksis. Sladdereren er med til at udskamme jeget som "misfit". Den samme eksklusion oplever jeget i sin egen familie gennem tantens blik. Da tanten ser jegets anatomi, begynder hun at le, og efterfølgende ligger der en afstand i tantens gråd: "Herregud, hva er det jeg har her i huset, hvisket hun. Tante mente meg" (176). Tanten sammenligner desuden jegets kønsidentitet med en form for psykisk sygdom: "Du er ikke frisk, du, hvisker hun. Du er syg. Det er det du er, det. Du skulle være sendt af sted, du" (190).

Hemmeligholdelsen om jegets køn har alvorlige konsekvenser for det sociale, og jeget står uden kammerater i skolen: "Jeg ville helst være alene likevel, så længe ingen plaget meg" (62). Samtidig ser fortælleren, at overlæreren nærer afsky for jegets krop, og at han ønsker at frede den populære dreng Axel, der har overfaldet jeget: "Jeg fikk ingen velsignelse. Jeg var utenfor Guds sirkel. Men jeg hadde min egen passer og var herre over min egen geometri" (117). På den måde er jeget helt alene, uden støtte fra hverken jævnaldrende eller voksne. I gymnasiet ser vi flere lignende eksempler på de sanktioner, der opstår, når man træder uden for et kønsnormativt udtryk, idet jegets bevægelser og gestik udskammes af de ældre drenge. Jeget halter ikke kun på sin fod efter at have trådt på et glasskår ved mosen, men har også et feminint udtryk, der latterliggøres: "de eldste guttene hermet ved å vagge fra side til side og trekke på foten og de la til en annen legmelig karakteristik også, som om dette ikke var nok, som om de var redde for ikke å bli forstått, de vrikket paradisk på hoftene, som en skadet og ufør mannekeng" (182).

Ahmed beskriver i *Queer Phenomenology* (2006), hvorledes det sociale rum er indrettet efter bestemte hvide, ciskønnede og heteroseksuelle kroppe, sådan at kroppe, der falder uden for disse kategorier, vil opleve rummet som hindrende og modstandsdydende. I det offentlige rum ekskluderes jeget gentagne gange, som da jeget vises bort fra både herre- og dametoiletet (Saabye Christensen 134), eller da jeget kommer gående med en damefrisur og oplever det som at bevæge sig i for trangt et rum: "menneskene der, i disse små gatene, i disse trange strøkene som jeg var fanget i, snudde seg og pekte når jeg kom forbi, de lo, men jeg hørte det ikke, jeg så dem ikke" (188).

Jegets benægtelse af at se og høre disse tilråb fremstår ikke overbevisende, fordi det netop er fortælleren selv, der gengiver oplevelsen og dermed viser, at hændelserne sætter spor og indsnævrer jegets rum.

I romanen veksles der i barndomskapitlerne mellem, at jeget i Butlers forstand praktiserer performative citeringer, der konstruerer jeget som enten en dreng eller en pige. F.eks. er jeget inviteret til Emilies pigefødselsdag og får inden da flettet sit hår af tanten (104), ligesom jeget strikker vanter i håndarbejde (53), har dukker (19), plukker blomster i sommerhuset (49), klæder sig ud som en fin dame (27) og ønsker at ligne moren (25). Desuden bruger jeget udtrykket: "de andre pikene", som om jeget er blandt dem (75), og jeget bærer: "truser" (153). Andre steder indgår jeget omvendt blandt drengene og bruger pronomet "han" om sig selv: "jeg liker å tenke på det slik: jeg var han som spredde mørket" (82).

Da moren hentes i sin depressive tilstand, bliver husets pigeværelse låst, og det synes som om, jegets kvindelige side nu er fjernet (161). I gymnasietiden er jeget således mere tydeligt indskrevet som dreng og må derfor ikke have langt hår, da skoleledelsen frygter, hvilken "ballade" et sådant normbrud vil skabe:

Vi ser oss desverre nødt til å be, her sa hun [tantan] navnet mitt og så opp på meg, og som for å rydde enhver tvil av veien, gjentok hun dette navnet og begynte forfra igjen, vi ser oss desverre nødt til å be, altså meg, om snarest å klippe seg, skolen kan ikke godta et slikt uflidd og sjuskete utseende, det lange håret, som vanskeliggjør lesningen, i og med det nesten dekker øynene, har dessuten også en særns dårlig innflytelse på de andre elevene, noe som går ut over den daglige trivsel, og skolen vil på ingen måte gi grobunn for de oppsetsige tilstander [...]. Vi ser ingen annen løsning på problemet enn utvisning på ubestemt tid, så fremt klipping ikke finner sted innen en uke. Vennlig hilsen. (172)

I dette uddrag ser vi igen, hvorledes navnet skjules, hvilket indirekte vækker opmærksomhed omkring navnets funktion som kønsmarkør. Samtidig kan uddraget læses som et eksempel på, hvordan skolen som institution regulerer, hvilket spillerum man har som henholdsvis dreng eller pige. I dette tilfælde forsøger institutionen aktivt at regulere kroppens materie, håret på hovedet, sådan at kroppen citerer og kopierer et bestemt kønsideal. Som Butler påpeger, er dette ideal ikke naturgivent eller knyttet til det bio-

logiske køn, men en social konvention, der må kopieres for at et kulturelt genkendeligt subjekt kan komme til syne (*Kønsballade*).

*Maskeblomstfamilien* giver dog ikke kun eksempler på, hvordan køn reguleres ud fra bestemte normer. Den viser også, hvordan jeget forsøger at gøre modstand mod disse praksisser. En af disse strategier består i jegets tidligere omtalte omfavnelser af den skamløshed, som omverdenen tilskriver jeget. En anden strategi består i parodiske citeringer. Et eksempel herpå er fortællerens beslutning om at efterkomme skolens krav om en klipning ved at opsøge damefrisøren *Salong Desirée*, der bliver et billede på jegets "længsel" efter det feminine. I salonen, der beskrives som: "kvindenes verden" og "paradis", kan jeget for første gang se sit ansigt i spejlet, og frisøren fremhæver, at jeget ligner sin mor (186). Her oplever jeget en anden verden end herrefrisørens rå markering af maskulinitet, der for jeget fremstår som "et våpenlager, med alle sine kammer og kniver og barberblader" modsat damefrisørens buede og bløde møblering (170). Da skolen efterfølgende ikke godkender jegets pagefrisur, vælger jeget at blive skamklippet af to drenge på gaden, hvilket både kan læses som en form for modstand imod og et billede på den indirekte vold, jeget føler sig fanget i ved ikke at få lov til at vælge sit udseende. Jeget oplever sig selv som "en såret soldat bak fiendens rekker", men får med sin skamklipning udtrykt skolens vold og vinder derfor alligevel slaget om sit hår: "jeg har klippet meg og likevel har de andre tabt" (196, 197). Skamklipningen kan i Butlers perspektiv læses som jegets hyperbolske fejl-citering af de kønsnormer, som skolen forsøger at presse ned over fortælleren. Klipningen skaber kønsballade og uorden i normerne, sådan at disse undermineres og afsløres som sociale konstruktioner. Netop derved har de andre tabt, mens jeget har vundet.

Doktor Ask står i romanen for samtidens lægevidenskab, der vil have det interkønnede til at forsvinde og bl.a. foreslår at underkaste jeget kønsregulerende kirurgi (56). Han reagerer i affekt og med afsky, da han ser jegets genitaler: "Han [...] trakk ned pyjamasen og skjøv lårene mine fra hverandre, nesten hardhendt, og jeg hørte at han stønnet av dyp fortvilelse, og i det samme hvasket han, som en forsinket diagnose, han hvasket, om og om igjen; - For sent. Det er for sent" (157). Vi får aldrig at vide, hvordan jegets genitaler ser ud, men jeget får problemer i forhold til det seksuelle.

På gymnasiet tilnærmer pigen Heidi sig jeget på en måde, der minder om Emilie, og i teaterstykket smelter de to pigeskikkelser sammen for øjnene af fortælleren. I relationen til Heidi bliver jeget bevidst om alt det, jeget ikke kan både i forhold til at tro på fremtidig kærlighed og i forhold til at gennemføre en seksuel akt. Heidi presser jeget ind i en heteroseksuel ramme, hvor jeget ikke kan slå til, og deres fysiske kontakt udvikler sig derfor til smerte:

Jeg støtte mot henne, hardere og hardere, jeg så de vidåpne øynene som sakte men sikkert forandret seg [...]. Først forbauselse, siden panikk.

- Hold opp, hvisket hun.

Det var for sent. Jeg gned og gned og kjente den skarpe kanten av skambenet. Sæden rant fra hver pore i kroppen min. [...] Heidi:

- Du kan jo ikke.

- Jeg kan det ei og i dette vil jeg nå ha lys. (257)

Jeget er ikke i stand til at gennemføre et samleje og synes både at have skamben og sæd. Oplevelsen med Heidi får jeget til at erkende en mangel, hvilket fører til et ønske om at kaste lys over fortiden, hvilket igen siges med en gentagelse af ordene fra *Ødipus*. Jeget vælger at tage ansvaret for Emilies død og hentes som sagt til sidst af politiet. Før dette har man dog i "Pausen" mellem anden og tredje akt hørt om jeget fra et senere tidspunkt, og man forstår her, at jeget har været år i forvaring og har haft "innsjøer" af depression (262). Der er således ingen befrielse fra den mørke tragedie ved *Maskeblomstfamiliens* slutning.

## TÆPPEFALD

Med en queerteoretisk tilgang har jeg belyst, hvorledes fortællerens interkøn mødes af en række sanktioner både i familien og det offentlige rum med Holmsens udskamning, drengegruppens fysiske vold, skolens institutionelle vold med krav om klipning, videnskabens krav om operation, den sociale udstilling som ved lærerens navneopråb, pigernes sladder, tilråbene i det offentlige rum og mobningen i skolegården. Vi ser i fortællingens skygge, at jeget bestandigt stigmatiseres som monstrøs, og jegets

kønsudtryk indskrænkes og ekskluderes såvel i familien, som i skolen og med videnskabens blik. Samtidig har vi en fortæller, der forsøger at skjule disse svigt for at fremstå som herre over sin egen historie. For at minimere skammen som udstødt vælger jeget at fremstå skamløs og vender skammen til en vrede, der tragisk rammer forholdet til moren, faren og Emilie.

Saabye har henlagt romanens fortælling til en anden tid, hvilket gør det tydeligere, at kønnets muligheder forhandles, og at man, som Butler nævner, altid gør køn lidt anderledes end i forrige tider og dermed får skabt forandringer i det små. Reguleringer af køn er historiske og ikke permanente strukturer, og jeget forsøger netop at skabe plads til et tvetydigt kønsudtryk ved at gå til damefrisør og gøre opmærksom på skolens institutionelle vold ved sin skamklipping. *Maskeblomstfamilien* viser således en række køns- og seksualnormer for at være mand og kvinde og udstiller disse normers historicitet. Samtidig får vi indblik i nogle af de sociale grænser, der blev sat for at være interkønnet og som delvist stadig gælder. *Maskeblomstfamilien* er i den sammenhæng et vigtigt værk, fordi romanen kan åbne læserens forståelse for den ensomhed, der kan være forbundet med at citere køn på en anden måde, end samfundets normer tilsiger, og samtidig viser den jegets kønballade, når jeget bevidst fejlciterer og forvrænger de normative forventninger og dermed laver sprækker i den heteroseksuelle matrice.

RIKKE ANDERSEN KRAGLUND, lektor ved Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet. Forsker i nordisk samtidslitteratur og har bl.a. været med til at udgive bøgerne *Karaktermord* (2023), *Satirisk fake news* (2019), *Kjærstad: Referencer i et forfatterskab* (2018), *Expectations: Reader Assumptions and Author Intentions in Narrative Discourses* (2017), *Fiktionalitet* (2013) og *Why Study Literature?* (2011).

#### THE MOST REMARKABLE PATENT

*A close reading of Lars Saabye Christensen's novel Maskeblomstfamilien (2003) with inspiration from a queer theoretical approach*

This article analyzes Lars Saabye Christensen's novel *Maskeblomstfamilien* (2003) with a particular focus on uncovering how the novel portrays and addresses the shame and stigma associated with deviating from estab-

lished gender norms. Drawing on Judith Butler's works *Gender Trouble* and *Bodies That Matter*, the article investigates the social regulation that the novel's protagonist undergoes in 1960s Norway within the framework of the heterosexual matrix. While Butler's theoretical texts do not provide extensive descriptions of how the regulation of the heterosexual matrix operates in practice and how it feels to be subjected to it, an analysis of *Maskeblomstfamilien* offers a more comprehensive understanding of how these regulations function in relation to the allocation of shame, acts of violence and hatred, institutional violence, and social exposure. Concurrently, the novel highlights the protagonist's resistance to these regulations through strategies such as hyperbolic misquotation.

#### KEYWORDS

DK: Lars Saabye Christensen; queerteori; interkøn; Judith Butler; misfit  
EN: Lars Saabye Christensen; queer theory; intersex; Judith Butler; misfit

#### LITTERATUR

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*. Duke University Press, 2006.
- Aristoteles. *Poetikken*. Oversat af Niels Henningsen, Det lille forlag, 2004.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Butler, Judith. *Kroppe af betydning*. Oversat af Peter Borum, Klim, 2023.
- Butler, Judith. *Kønballade: Feminisme og subversionen af identitet*. Oversat af T. Houborg, THP, 2010.
- Dolezal, Luna. "Vulnerability and Belonging: Reconsidering Sartre's Account of Shame." *Human Studies*, vol. 40, nr. 3, 2017, s. 421-438.
- Eder, Sandra. "The Volatility of Sex: Intersexuality, Gender and Clinical Practice in the 1950s." *Gender & History*, vol 22, nr. 3, 2010, s. 692-707.
- Garland-Thomson, Rosemarie. "Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept." *Hypatia*, vol. 26, nr. 3, 2011, s. 591-609.
- Gjerland, Cecilie Terese. *Skammens maske: En analyse av maskebruken i Maskeblomstfamilien (2003) av Lars Saabye Christensen*. 2010. Universitetet i Oslo, Masteropgave.
- Holm, Sølve. *Fleshing Out the Self: Reimagining Intersexed and Trans Embodied Lives through (Auto)Biographical Accounts of the Past*. 2017. Linköping Universitet, Ph.d.-afhandling.
- Knudsen, Susanne V. "Skæve mænd og mærkelige maskuliniteter i romaner af Lars Saabye Christensen". *Edda*, nr. 112, 2012, s. 16-29.



- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir" 1949, *Ecrits*, Ed. du Seuil, 1966, s. 93-100.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Harvard University Press, 2005.
- Ovid. *Ovids forvandlinger*. Oversat af Otto Steen Due, Centrum, 1989.
- Poll, Suze van der. "Maskeblomstfamilien: En hybrid?" *Tekster på tvers: Queer-inspirerte lesninger*, redigeret af Christine Hamm et al, Tapir akademisk forlag, 2008, s. 297-307.
- Rosenbeck, Bente. "Dreng, pige eller midt i mellem? Så lidt ved vi om interkøn." *videnskab.dk*, 20. august 2022.
- Rosenbeck, Bente. *Kvindækøn: Den moderne kvindeligheds historie*. Gyldendal, 1987.
- Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness: An Essay on phenomenological ontology*. 1943. Oversat af H. E. Barnes, Routledge, 2003.
- Saabye Christensen, Lars. *Maskeblomstfamilien*. 2003. J.W. Cappelens Forlag, 2009.
- Sandal, Sigrid. "Kirurgi og byråkrati: Eit historisk blikk på etablering av praksis kring kjønnsbekreftande behandling i Noreg 1952-1979." *Frihet, lighet og mangfold: Kjønnsidentitet og seksuell orientering i rettslig, medisinsk og samfunnsvitenskapelig kontekst*, redigeret af Anne Hellum og Anniken Sørli, Gyldendal, 2021, s. 42-62.
- Slagstad, Kjetil. "Transkjønn i medisinen: En historie om diagnoser mellom stigma og omsorg." *Frihet, lighet og mangfold: Kjønnsidentitet og seksuell orientering i rettslig, medisinsk og samfunnsvitenskapelig kontekst*, redigeret af Anne Hellum og Anniken Sørli, Gyldendal, 2021, s. 180-199.
- Sofokles. *Kong Ødipus*. Ca. 429 f.kr. Gendigtet af Søren Ulrik Thomsen, Vindrose, 1990.
- Steensberg, J. N et al. "Intersex: Hvilket køn skal vælges?" *Ugeskrift for Læger*, vol. 163, nr. 8, 2001, s. 1067-1073.

