

# ***Det vidunderlige, det vanvittige og det umulige***

**En studie av fire litterære reiser i det 20. århundre**

**Av Mari Reinholt Aas**



**Masteroppgave i Allmenn Litteraturvitenskap**

**Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier**

**Universitetet i Bergen, våren 2009**

## **Abstract**

My master thesis is called *The wonderful, the insane, and the impossible. Four literary travels in the 20. century*. My hypothesis is that each era influences the reasons why people travel, as well as their goals. And my main question is: In a world where "everything" is discovered and colonized, why does the modern and postmodern protagonist travel? In an attempt to answer this question, I have analyzed four modern and postmodern novels: *Ikaros* (1957) by the Norwegian writer Axel Jensen, *The Beach* (1997) by the British writer Alex Garland, *Platform* (2001) by the French writer Michel Houellebecq, and finally, *The Goldfish* (1997) by the French writer J.M.G. Le Clézio. The novels apparently represent different travels and different goals, but as I have discovered during my work, the protagonists travel for the same reason - mainly to escape the modern and postmodern civilization and to find love, belonging, and intimacy with other people. But as I have concluded for each novel, the projects do not succeed. In *Ikaros* and *The Beach*, the main problem of the protagonists seems to be the impossibility of escaping from their own minds and their backgrounds. Their pasts haunt them even if they are on the other side of the world. The reason why the projects fail in *Platform* and *The Goldfish* is that the cruelty of mankind is global and universal. The protagonists escape from different civilizations, but they both discover that wickedness exists everywhere.

## **Forord**

Nå nærmer masterarbeidet seg slutten. Jeg ser tilbake på en frustrerende, utfordrende, men mest av alt en spennende prosess. Siden høsten 2007, da jeg begynte på masterstudiet, har prosjektet mitt endret og utviklet seg i nye og fruktbare retninger. Jeg vil først og fremst takke veilederen min, Per Buvik, som har vært en inspirasjonskilde og en kyndig mentor gjennom hele løpet. Ved å stille kritiske spørsmål, bidra med nye vinklinger og ikke minst lese korrektur, har du hjulpet prosjektet fram til en helhetlig oppgave.

Jeg vil også takke mine kjære foreldre, Liv og Tor, som har støttet, motivert og trodd på meg gjennom gode som dårlige faser av arbeidet. Dere har hjulpet meg med så vel faglige innspill som datatekniske problemer. I tillegg vil jeg takke brødrene mine, Lars og Tarald, som har gitt meg gode råd og tips i skriveprosessen.

Sist, men ikke minst vil jeg takke vennene mine, og da spesielt Julie, Anne og Karen, som har båret over med sutringen og klagingen min gjennom mang en lunsjpause. Dere har støttet, inspirert og oppmuntret meg i løpet av to lange år. Takk til dere alle!

Bergen, 13/05/2009

Mari Reinholt Aas

# INNHold

## Kapittel 1. Innledning

- 1.1. Bakgrunn for oppgaven s. 7
- 1.2. Hovedproblemstilling s. 11

## Kapittel 2. *Ikaros* av Axel Jensen

- 2.1. Komposisjon og handlingsgang s. 15
- 2.2. Sjangermangfold i *Ikaros* s. 18
- 2.3. Bokas tittel: Hvorfor heter den *Ikaros*? s. 20
- 2.4. Antihelten og hans prosjekt s. 21
- 2.5. Ørkenen som motiv s. 22
- 2.6. Eneboeren Nerval s. 25
- 2.7. Legen Bobo s. 28
- 2.8. De tre ”skurkene” s. 30
- 2.9. Kvinnene i romanen s. 35

## Kapittel 3. *The Beach* av Alex Garland

- 3.1. Komposisjon og handlingsgang i *The Beach* s. 42
- 3.2. Sjanger og sjangertrekk i *The Beach* s. 45
- 3.3. Protagonisten og hans prosjekt s. 47
- 3.4. Generasjon X s. 48
- 3.5. Populærkulturelle og intertekstuelle referanser s. 51
- 3.6. Fra utopi til dystopi – hvorfor mislykkes prosjektet? s. 55

## **Kapittel 4. *Plattform* av Michel Houellebecq**

- 4.1. Komposisjon og handlingsgang i *Plattform*** s. 59
- 4.2. Sjanger og sjangertrekk i *Plattform*** s. 62
- 4.3. Masseturismen i *Plattform*** s. 63
- 4.4. Protagonisten og hans prosjekt** s. 65
- 4.5. Valérie og kjærligheten** s. 67
- 4.6. Sivilisasjonskritikk i *Plattform*** s. 68
- 4.7. Bokas tittel: Hvorfor heter den *Plattform*?** s. 70
- 4.8. Hvorfor mislykkes prosjektet?** s. 72

## **Kapittel 5. *Gullfisken* av Jean-Marie Gustave Le Clézio**

- 5.1. Komposisjon og handlingsgang i *Gullfisken*** s. 75
- 5.2. Sjanger og sjangertrekk i *Gullfisken*** s. 77
- 5.3. Bokas tittel: Hvorfor heter den *Gullfisken*?** s. 78
- 5.4. Protagonisten og hennes prosjekt** s. 81
- 5.5. Laila og Afrika** s. 82
- 5.6. Le Clézio og postkolonialismen** s. 85
- 5.7. Verdenshavet eller gullfiskbollen?** s. 86

## **Kapittel 6. Avslutning**

- 6.1. Ved veis ende** s. 89

- Bibliografi** s. 92

## Kapittel 1. Innledning

Masteroppgaven min omhandler moderne og postmoderne litterære reiseskildringer. Med ”litterære reiseskildringer” mener jeg fiktive verk hvor reisen er et sentralt tema eller motiv. I det følgende vil jeg ta for meg fire moderne og postmoderne romaner som på forskjellig vis gjenspeiler den tiden de er skrevet i. De verkene jeg analyserer er henholdsvis Axel Jensens *Ikaros* fra 1957,<sup>1</sup> Alex Garlands *The Beach* fra 1997,<sup>2</sup> Michel Houellebecqs *Plattform* fra 2001<sup>3</sup> og Jean-Marie Gustave Le Clézios *Gullfisken* fra 1997.<sup>4</sup> Protagonistene har ulike utgangspunkt og motiv for reisene sine, men er også like.

Hovedanalysen er delt inn i fire kapitler, hvorav hvert omhandler ett verk. Det første kapitlet handler om *Ikaros*. Deretter følger en analyse av *The Beach*. I den tredje analysen drøfter jeg Michel Houellebecqs *Plattform*, og avslutningsvis skriver jeg om J.M.G. Le Clézios *Gullfisken*. Analysene er presentert i denne rekkefølgen fordi jeg finner en utvikling, eller en rød tråd, som binder de ulike verkene sammen med hverandre. I hver analyse diskuterer jeg protagonistens mål med reisen sin, og drøfter deretter hvorvidt eller hvorfor prosjektet mislykkes.

Av sekundærlitteratur og teori har jeg blant annet støttet meg på Arne Melbergs *Å reise og skrive* fra 2005.<sup>5</sup> I innledningen skriver Melberg blant annet: ”Grunntanker: at det finnes en moderne reiselitteratur. At denne litteraturen gir sitt bidrag til det moderne menneskets forståelse av verden og av seg selv i verden. At denne litteraturen er

---

<sup>1</sup> Jensen, Axel. 1971. *Ikaros*. Den norske bokklubben. Oslo.

<sup>2</sup> Garland, Alex. 1997. *The Beach*. Riverhead books. New York.

<sup>3</sup> Houellebecq, Michel. 2004. *Plattform* [*Plateforme*, 2001]. Oversatt av Per E. Fosser. J.W. Cappelens Forlag a.s. Oslo.

<sup>4</sup> Le Clézio, J.M.G. 2002. *Gullfisken* [*Poisson d'or*, 1997]. Oversatt av Ragnar Hovland. Eide forlag. Bergen.

<sup>5</sup> Melberg, Arne. 2005. *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Oversatt av Trond Haugen. Spartacus. Oslo.

interessant som litteratur: som en joker i den litterære kortstokken.”<sup>6</sup> I det følgende vil jeg med utgangspunkt i Melbergs grunntanker, forhåpentligvis avdekke nye aspekter ved den moderne reiselitteraturen. Mens Melberg hovedsakelig er opptatt av det litterære ved de moderne reiseskildringene, vil jeg undersøke beveggrunnene og motivene i de litterære reisene. I kapitlet om *Ikaros* forholder jeg meg til Tom Eides doktoravhandling *Outsiderens posisjoner* fra 1991,<sup>7</sup> en avhandling som tar for seg Axel Jensens forfatterskap. Jeg kommer til å diskutere og bygge videre på noen av Eides tolkninger. I arbeidet med *Ikaros* har jeg også brukt Gunnar Furseth Klinges masteroppgave *Belsebub leser ikke romaner* fra 2007<sup>8</sup> som en nyttig kilde. Klinge setter romanen inn i en idéhistorisk kontekst og drøfter blant annet hvilke motiver som driver protagonisten. I kapitlet om *Plattform* har jeg av sekundærlitteratur særlig forholdt meg til Per Buviks artikkel ”Copulo, ergo sum” fra 2004.<sup>9</sup> Buviks artikkel diskuterer det sivilisasjonskritiske ved romanen, noe som er et sentralt moment i tolkningen min.

Før jeg redegjør for min hovedproblemstilling, vil jeg gi en kortfattet bakgrunnspresentasjon av temaet jeg har valgt.

## 1.1. Bakgrunn for oppgaven

Reiser, frihetstrang og flukt fra virkeligheten er temaer som ofte har vært tematisert og problematisert i litteraturen. Reiser og litteratur har vært forbundet med hverandre helt

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 9.

<sup>7</sup> Eide, Tom. 1991. *Outsiderens posisjoner. Axel Jensens tidlige forfatterskap*. Universitetsforlaget. Oslo.

<sup>8</sup> Klinge, Gunnar Furseth. 2007. *Belsebub leser ikke romaner. Georgiades Ivanovitsj Gurdjieffs innflytelse på Axel Jensens skjønnlitterære forfatterskap*. Hovedoppgave i idéhistorie, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK) Universitetet i Oslo.

<sup>9</sup> Artikkelen er publisert i *Figura: Festskrift for Karin Gundersen*, redigert av Gro Bjørnerud Mo og Jon Holm, Unipub forlag, Oslo, 2004.

siden Homers heltepos fra ca. 700 år før Kristus: I *Odysseen*<sup>10</sup> drar helten ut på farefulle oppdrag til ukjent land for å krige. Odyssevs kjemper om nytt territorium, og kriger mot usiviliserte, ville mennesker. *Odysseen* skildrer således en slags imperialistisk ferd hvor alt og alle helten møter representerer noe fremmed og fiendtlig som må temmes. Reisen framstår nærmest som en manndomsprøve hvor intellekt, mot og selvbeherskelse settes på prøve. Men målet er alltid å vende seirende tilbake til hjemstedet, noe som sågar er et hovedtema i *Odysseen*.

Cervantes' *Don Quijote* fra ca. 1605,<sup>11</sup> som innledet den moderne europeiske romantradisjonen, er et annet verk hvor reisemotivet står sentralt. Den desillusjonerte landadelsmannen som drar ut i verden for å kjempe mot farer og redde kvinner, illustrerer frykten og angsten for det ukjente, noe som har vært et yndet tema i mang en roman gjennom århundrene.

Den europeiske dannelsesromanen fra 1700-tallet avbilder en tid da opplysning og intellekt var avgjørende for menneskets posisjon i verden. Helten drar ut i verden, vanligvis rundt i Europa, som uvitende. Under turen blir han satt på diverse prøver, og vender tilbake til hjemlandet som en opplyst og dannet person. Slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet var den store opplysningstiden i Europa, og det var nærmest en selvfølge at unge mennesker, og da spesielt menn, måtte ut i verden for å erverve ny viten. Dannelsesromanene tematiserer hovedpersonens utvikling gjennom en hjemme-

---

<sup>10</sup> Homer. 2001. *Odysseen* [*Odyssea*, ca. 720 f.kr.] Gjendiktet av Per Østbye. Den norske bokklubben. Oslo.

<sup>11</sup> Cervantes, Miguel. 1937. *Don Quijote* [*Don Quijote de la Mancha*, 1605] Oversatt av Magnus Grønvold. Gyldendal. Oslo.



ute-hjemme-ferd, noe Goethes *Wilhelm Meisters læreår* fra 1796<sup>12</sup> er blitt stående som det paradigmatiskke eksempelet på.

Reiseskildringene er preget av den tiden de ble skrevet i: Homers heltepos fra ca. 700 før Kristus skildrer heltens prøvelser og kapringer på ukjent territorium, noe som var viktig i den epoken verkene ble skrevet i. Dannelsesromanene som ble skrevet på 17- og 1800-tallet, omhandler menneskets trang til å utvikle seg intellektuelt, og avspeiler dermed opplysningstidens fokus på fornuft og vitenskap. Men hva med den moderne og postmoderne reiseskildringen i litteraturen? I en verden hvor alt er oppdaget, kapret og kolonialisert, hvilke mål har den moderne ”helten” eller ”heltinnen” for reisen sin?

Fram til første verdenskrig var den vestlige verden preget av optimisme; industrialiseringen nådde stadig nye høyder, og menneskets fornuft gjorde Gud overflødig. Det var mennesket og ikke Gud som skapte utvikling og framskritt. I *Da litteraturen blev moderne* skriver Malcolm Bradbury: ”[...] ved inngangen til det 20. århundrede stod menneskene på tærskelen ikke til et univers, men til et multivers, og var ved at lære at bede ikke til den hellige jomfruen, men til dynamoen, den nye mekaniske energi.”<sup>13</sup> Da første verdenskrig brøt ut, oppdaget det moderne mennesket hvilke grufulle konsekvenser og skader teknologien og industrien kunne påføre verden. Etter at opplysningstiden hadde dannet og sivilisert den Europa, viste første verdenskrig hvor barbariske og dyriske menneskene kunne være, og hva framskrittet også kunne føre til. Verdier og moral, som man trodde var fundamentet for den vestlige sivilisasjon, ble manipulert med etter de enkelte lands og sosiale klassers interesser. Optimismen ble

---

<sup>12</sup> Goethe, Johann Wolfgang von. 2008. *Wilhelm Meisters læreår* [*Wilhelm Meisters Lehrjahren*, 1796] Oversatt av Sverre Dahl. Aschehoug. Oslo.

<sup>13</sup> Bradbury, Malcolm. 1989. *Da litteraturen blev moderne* [*The modern world: ten great writers*, 1988] Oversatt til dansk av Lisbeth og Hans Hertel. Gyldendal. København, s. 21.

snudd til pessimisme, og enkeltindividene hadde for lengst mistet det faste holdepunktet i tilværelsen som gudstroen tidligere hadde vært.

I løpet av 1950 og 60-tallet opplevde den vestlige verden en voldsom velstandsøkning, og det fragmenterte og splittede mennesket druknet sine sorger og bekymringer i økt konsum og materielle ervervelser. Den materialistiske utviklingen har fortsatt fram til i dag, og kapitalismen har overtatt som den regjerende ideologien i Vesten. Denne nye postmoderne tiden representerer en slags ”anything goes”-mentalitet. I *Norsk litteraturhistorie* fra 2001 skriver Per Thomas Andersen: ”Det moderne mennesket er en *fremmed* i den nivellerte verden. I den postmoderne forestilling er både fremmedgjøringen og angsten for det fremmede justert. Verditapet kan oppfattes som en frisetting, mangelen er en oppfordring til dans. Nihilismen er blitt til ”den glade nihilisme.”<sup>14</sup> Denne ”glade nihilismen”, som Andersen kaller den, viser seg imidlertid ikke egentlig å så glad, noe som kommer til uttrykk i de postmoderne reiseskildringene jeg tar for meg. Man har kapitulert overfor de kapitalistiske kreftene, og akseptert verditapet. I stedet for å ha en uforanderlig identitet eller kjerne, består det postmoderne mennesket av forskjellig lag eller masker. Virkeligheten framstår som et maskeradeball.

Men oppgaven min omhandler ikke bare *vestlige* problemstillinger: Det siste verket jeg skriver om, *Gullfisken* av J.M.G. Le Clézio, tematiserer en annen side ved den moderne og postmoderne epoken, nemlig den *post-koloniale* virkeligheten. I løpet av 1900-tallet ble de europeiske koloniene over hele verden frigitt, og millioner av tidligere kolonialiserte mennesker, som hadde blitt frarøvet sin kultur og selvstendighet, stod nå på bar bakke. I sin bok *Jordens fordømte* skriver den postkoloniale tenkeren og forfatteren

---

<sup>14</sup> Andersen, Per Thomas. 2003. *Norsk litteraturhistorie* [2001] Universitetsforlaget. Oslo, s. 547.

Franz Fanon: ”Det som skjer når en koloni frigjøres, er i virkeligheten at nye mennesker blir skapt [...] Fra å være en ting blir kolonislaven menneske samtidig som han gjør seg fri.”<sup>15</sup> Det avkolonialiserte mennesket er fritt, men som jeg vil komme tilbake til i kapitlet om *Gullfisken*, har denne friheten visse begrensninger.

## 1.2. Hovedproblemsstilling

Prosjektet mitt går altså ut på å analysere fire moderne og postmoderne romaner hvor reisemotivet er framtreddende. Som nevnt ovenfor, bærer den moderne og postmoderne vestlige sivilisasjonen preg av at religionen ikke lenger spiller en sentral rolle. Individet står selv i sentrum og er nærmest sin egen Gud, på godt og vondt. Mulighetene til selvrealisering er utallige. Likevel kan individets frihet paradoksalt nok virke hemmende og klaustrofobisk. I motsetning til Homers helter og Goethes dannelsesreisende har ikke det moderne og postmoderne individet noe trygt og stabilt å vende tilbake til. Han eller hun reiser fra en oppsplittet, verdirelativ og negativ virkelighet på jakt etter noe rent, virkelig og betydningsfullt, men vender ofte desillusjoner tilbake med halen mellom beina. Noen erfaringer rikere, riktignok, men til en virkelighet som er like nedslående som før.

Hovedhypotesen min er at mennesket alltid er et produkt av sin tid, og at moderne og postmoderne reisende i mangel av et trygt fundament og et felles verdisystem, drar ut i verden for å finne noe autentisk og for å frigjøre seg fra det overflatiske livet i Vesten.<sup>16</sup> Til tross for å ha forskjellige utgangspunkt, reiser alle protagonistene med et mål om å få

---

<sup>15</sup> Fanon, Franz. 2002. *Jordens fordømte* [*Les damnés de la terre*, 1961] Den norske bokklubben. Oslo, s. 33.

<sup>16</sup> Eller for å finne tilhørighet og trygghet i en postkolonial virkelighet som i *Gullfisken*.

en rikere tilværelse. Men det viser seg altså vanskelig å flykte fra problemene sine. I løpet av oppgaven vil jeg diskutere de forskjellige reiseprosjektene, og drøfte hvorfor eller hvorvidt de mislykkes.

De fire verkene som jeg tar for meg, tematiserer på forskjellig vis reiser, frihetslengsel og eksistens. De er svært forskjellige så vel i form som i innhold, men jeg finner likevel en rød tråd og et felles motiv i samtlige verk. Kapitlet om Axel Jensens *Ikaros* er lengst og mest omfattende. Det er fordi jeg oppfatter hovedpersonen i *Ikaros* som den mest typiske representanten for det moderne, rotløse og rastløse mennesket uten forankring i et selvsagt og stabilt verdisystem. Han er en ung og desillusjonert mann som oppfatter seg som noe av en outsider og en intellektuell. Han avskyr den overflatiske vestlige sivilisasjonen, og reiser til Sahara i søken etter seg selv og meningen med livet. Prosjektet hans er metafysisk og abstrakt, og er en reaksjon på tomheten og verdioppløsningen i det moderne samfunnet. Jeg-fortelleren framstår like fullt som et erkeeksempel på det moderne individet: Som et barn av velferdssamfunnet har han både råd og mulighet til å søke etter en alternativ livsstil.

I likhet med jeg-fortelleren i *Ikaros*, er hovedpersonen i *The Beach*, Richard, også en ung mann i tjuårene. Men i motsetning til Jensens forteller, har han mistet troen på en overordnet mening med tilværelsen overhodet. Han representerer det postmoderne mennesket, eller den såkalte "Generasjon X". Richard reiser på jakt etter et siste uoppdaget og uberørt sted i en turistifisert og globalisert verden. Til tross for at han ikke har et så eksistensielt mål med reisen sin som jeg-personen i *Ikaros*, er likevel hans jakt på et uoppdaget paradisi å forstå som et uttrykk for et ønske om en mental og sjelelig rennelse.

I Michel Houellebecqs *Plattform* har den masseturismen som Richard flyktet fra virkelig eksplodert. Hovedpersonen i *Plattform*, Michel, har derfor overhodet ingen illusjoner om å finne seg selv eller meningen med livet ved å reise. Han drar enkelt og greit på ferie for å nyte, noe som for ham hovedsakelig består i å ha sex. Det skal likevel vise seg at reisene hans egentlig er vel så eksistensielt motiverte som de øvrige protagonistenes: Reisene skaper en kjærkommen avkopling fra det nitriste kontorlivet han lever i Paris, og er dermed en grunn til i det hele tatt å leve. Michel utvikler sågar en teori om at sexreiser vil heve den generelle livsgleden hos vestlige mennesker og samtidig heve levestandarden i de fattige landene som er reisens mål.

J.M.G. Le Clézios *Gullfisken* skiller seg ut fra de andre bøkene jeg diskuterer. Mens de øvrige romanene omhandler hvite, vestlige menn, skriver J.M.G. Le Clézio om ei ung afrikansk jente. Hovedpersonen, Laila, har et helt annet utgangspunkt enn de mannlige protagonistene. Mens de vestlige mennene reiser ut i verden av eksistensielle, åndelige, selvrealiserende eller rent nytelsesmessige grunner, reiser Laila av materielle og konkrete årsaker. Hun flykter fra undertrykking og hjemløshet i Afrika, og søker etter tilhørighet, trygghet og en ny begynnelse i Europa. Jeg har valgt å avslutte med nettopp denne romanen fordi den representerer den kanskje mest vanlige reisen eller *motreisen* i vår postmoderne samtid, nemlig flyktningstrømmen fra Afrika til Europa. Lailas reise og prosjekt setter de andre protagonistene og deres mål i et noe grelt kontrasterende lys.

## **Kapittel 2. *Ikaros* av Axel Jensen**

I innledningen skrev jeg at tidligere tiders reiseskildringer ofte er preget av den tiden de ble skrevet i, og at dette også har påvirket de ulike målene for reisene. Odyssevs' overordnede mål var å vende hjem til Penelope, Marco Polo dro på oppdagelsesferd, og Wilhelm Meister søkte kunnskap og dannelse. Skildringene avspeiler en førmoderne tid hvor verden var uoppdaget og utforsket. Den lå som et ubeskrevet blad for de mange eventyrlystne. Reisenes konkrete mål avspeiler også en tid da menneskets identitet og eksistens var forankret i en guddom. Mennesket var skapt av en gud og det bestod av en fast og urokkelig kjerne. Spørsmål om identitet og eksistens er således fraværende i de tidligste reiseskildringene. Denne førmoderne og helhetlige virkelighetsoppfatningen falt sammen gjennom industrialisering, sekularisering og verdenskriger. I det verdimessige tomrommet som oppstod etter andre verdenskrig, var det duket for en ny type reise, nemlig den eksistensielle eller åndelige reisen, hvor målet var metafysisk og abstrakt, men desto mer prekært. Målet var gjerne å finne seg selv, eller finne en mening med å leve i det hele tatt.

Axel Jensens (1932-2003) roman *Ikaros* med undertittelen "Ung mann i Sahara" fra 1957 skildrer nettopp denne eskapistiske og eksistensielle tendensen i etterkrigslitteraturen. Reisen er like fullt motivert som i de førmoderne reiseskildringene. Målet har blitt diffust, men ikke mindre essensielt. I dette kapitlet vil jeg undersøke forskjellige aspekter ved romanen som kan belyse den moderne protagonistens motiver og mål for reisen. I forlengelsen av disse aspektene vil jeg diskutere om prosjektet lykkes, og hvorvidt reisen som metafor for frihet er berettiget, eller om det er en moderne illusjon.

## 2.1. Komposisjon og handlingsgang i *Ikaros*

*Ikaros* er en relativt kort roman på 195 sider. Den består av tre hoveddeler hvor hver del skildrer forskjellige etapper av reisen. Romanen innledes med et brev fra jeg-fortelleren til legen Bobo. Del I består av fem kapitler og omhandler jeg-fortellerens opphold i Alger og reisen videre til Tamanrasset. Del II er delt inn i fire kapitler. Handlingen utspiller seg i Tamanrasset hvor jeg-fortelleren får kjennskap til eremitten Nerval som bor i tuareglandsbyen Thaza. Del III, som også er det lengste kapitlet og består av sju kapitler, omhandler jeg-fortellerens opplevelser i Thaza, hans møte med tuaregene og Nerval, og ender med den dramatiske avslutningen på oppholdet.

I første del møter vi jeg-fortelleren, en ung norsk forfatterspire på jakt etter ”[...]det umulige---det vanvittige---det vidunderlige”.<sup>17</sup> Han er på flukt fra den moderne sivilisasjonen og på søken etter et sannere og mer autentisk ”jeg”. Jeg-fortelleren var i utgangspunktet på vei til Tibet for å leve som munk i et buddhistisk kloster, men fikk avslag på visumsøknaden. Han trøster seg med å gå på horehus i Kasbahen i Alger hvor han oppnår midlertidig sjelefred i møte med den vakre prostituerte Angelina. Oppholdet i Alger blir kortvarig. Jeg-fortelleren vemmes over skitten, bråket og den generelle umoralen blant menneskene han møter. Avskyen når et høydepunkt når han oppdager at en forfyllet, skitten og banal norsk sjømann har hatt seksuell omgang med Angelina like før han selv. Han vil vekk fra den besudlede virkeligheten og de korrumperte menneskene, og bestemmer seg for å reise inn i ørkenen, nærmere bestemt til tuaregenes gamle hovedstad, Tamanrasset. Han sier blant annet: ”Tamanrasset...Navnet gjenslød i hjulenes slag mot skinnegangen. Jeg følte at jeg ville finne noe der inne i tuaregenes land.

---

<sup>17</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 23.

Jeg visste ikke hva, men den udefinierbare dragingen var nok til å gi livet mening og retning igjen.”<sup>18</sup> Jeg-fortelleren drar med tog til Touggourt for siden å få skyss med en smuglerlastebil på vei til Nigeria. Turen blir lang og dramatisk. Han må sove på lastepanet sammen med smuglerspriten, og blir nesten voldtatt av hjelpemannen, Fedallah. Etter å ha slått Fedallah til blods og truet han med pistol, velger jeg-fortelleren å rømme fra smuglerne.

I del to møter vi jeg-fortelleren i utkanten av Tamanrasset. Det er natt til julaften, og han har lagt seg til å sove under åpen himmel. Han våkner hutrende av at en mann står og sparker i ham. Det er en utsending fra de franske myndighetene, og jeg-fortelleren føres til løytnant Vigot på politistasjonen. Vigot tillater ham ikke å sove i ørkenen, og det ender med at han innlosjeres i en celle i klosteret til prioren Claude Mairé. I tillegg til prioren, møter jeg-fortelleren korporalen Hironnelle og legen Bobo, franskmenn utplassert i Algerie på ubestemt tid. Han inviteres til å tilbringe julaften sammen med dem, og under feiringen møter han danserinnen Tiffukata som minner han om Angelina fra horehuset i Alger. For å døyve sine lyster drar han på et bordell hvor han finner tilfredsstillende i den udelikate, men eggende Dailila. Ukene i Tamanrasset tilbringer han med å skrive på den store apokalypsen sin, samtale med Bobo og Claude Mairé samt jevnlig besøk hos Dailila. Tamanrasset svarer likevel ikke til forventningene hans. I tillegg til å være skitten og forfallen, er byen preget av det ulmende hatet mellom de franske okkupantene og de undertrykte araberne. Jeg-fortelleren skjønner etter hvert at han umulig kan finne De Vises Sten i slike omgivelser. Under en samtale med Claude Mairé får han høre om den franske eremitten Maurice Nerval som etter å ha overlevd

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 35.



konsentrasjonsleiren Sachsenhausen, dro ut i Sahara til den lille tuareglandsbyen Thaza. I Thaza bor han i en hule og livnærer seg på en halvliter geitemelk hver dag. Dagene tilbringer han på en steinhelle hvor han stirrer ut over ørkenen. Jeg-fortelleren blir straks fascinert av historien om Nerval, og han bestemmer seg for å oppsøke ham i Thaza.

Del III åpner med at jeg-fortelleren rir inn i Sahara på eselet Tizibunto. Den golde og øde ørkenen virker befriende på ham, og han føler seg mindre ensom der enn han gjorde i folkevrimmelen i kashbaen eller på horehuset i Tamanrasset. Etter tre dager kommer han endelig fram til Thaza hvor han møter tuaregen Tehi og hennes datter Haddah. Tehi er gift med Mukazzem som er nord i landet på handelstokt. Det er den lille tuaregfamilien som forsyner Nerval med geitemelk. Tehi fører jeg-fortelleren til Nervals tilholdssted, og han bestemmer seg for å slå leir i nærheten av eremitten. Han bygger seg et krypinn med en steinmur som vern mot hornslangene. I begynnelsen er Nerval skeptisk til sin nye nabo, men etter hvert begynner han å fortelle om sine opplevelser i Sachsenhausen, og om hvordan han fant ”lyset”. I løpet av samtalene blir jeg-fortelleren mer og mer overbevist om at Nerval er hans Dædalos som skal føre ham ut av den eksistensielle labyrinten.

Dagene går med til å skrive på apokalypsen, pleie kontakt med Tehi som han etter hvert utvikler et forhold til, og å samtale med Nerval. Livet i Thaza forløper harmonisk inntil den tyske skattejegeren Joseph Schlumberlaum dukker opp. Han er på jakt etter sølv og diamanter, og vil ha jeg-fortelleren med på leting. Når han avslår tilbudet, stjeler Schlumberlaum støvlene hans og drar ut i ørkenen alene. Jeg-fortelleren tar opp jakten kun iført tynne sandaler, og ender med å besvime av varme og utmattelse blant gribber og hornslanger. Tehis mann, Mukazzem, finner han og bringer ham tilbake til leiren. Her

blir han pleiet av Nerval, og siden av legen Bobo. Samtidig oppstår det et fryktelig uvær i dalen som ødelegger alt av beitemark og vegetasjon. Tuaregenes livsgrunnlag forsvinner, og de bryter leir. Før de drar videre dreper Mukazzem geitene og yndlingsslangen til Nerval i harme og protest mot eremittens apatiske og snyltende oppførsel. Den tidligere så sinnsrolige Nerval bryter sammen, og når også Schlumberlaum dukker opp mer død enn levende, har ikke Bobo annet å gjøre enn å bringe dem tilbake til Tamanrasset. Romanen ender ambivalent når jeg-fortelleren sier: ”En tvil og et håp, en forvirring og en triumf. Jeg er kommet til veis ende.”<sup>19</sup> Hvorvidt jeg-fortelleren lykkes eller mislykkes med reisen sin forblir dermed uavklart.

## 2.2. Sjangermangfold i *Ikaros*

Siden *Ikaros* første gang kom ut i 1957, har anmeldere og kritikere vært uenige i hvilken sjanger den tilhører. *Ikaros* har blant annet blitt lest som en reiseskildring, en selvbiografi, et idédrama og som en roman. Men kan den sjangerbestemmes i det hele tatt, eller unndrar den seg enhver form for kategorisering? I forbindelse med utgivelsen sa Axel Jensen selv at: ”En bok som *Ikaros* er i grunnen hverken fugl eller fisk. Den setter seg mellom alle mulige stoler, og selv om jeg strever vettet av meg for å finne en brukbar merkelapp på den, kan jeg ikke finne en.”<sup>20</sup>

Det er åpenbart mange aspekter ved verket som peker i retning av at det er en reiseskildring. Handlingen drives fram og motiveres av reisen, og jeg-fortellerens frihetsprosjekt er uløselig forbundet med ørkenvandringen og i møte med det fremmede. Verket er spekket med subjektive skildringer av omgivelser og mennesker, noe som også

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 195.

<sup>20</sup> Eide, *op. cit.*, s. 112.

skaper assosiasjoner til reiseskildringer à la Graham Greene og Paul Theroux. Det er likevel for snevert å karakterisere den som en reiseskildring. Til tross for å motiveres av reisen, er det like mye den indre, mentale reisen som tematiseres. Den ytre reisen er snarere et nødvendig middel for at jeg-fortelleren skal nå sitt overordnede indre mål, som altså er en dypere erkjennelse av seg selv og sin bestemmelse i livet. I motsetning til for eksempel Graham Greene, som reiser ut med reisen som endelig mål, reiser jeg-fortelleren til Axel Jensen ut med eksistensielle og frihetssøkende mål. Forfatteren selv stilte seg kritisk til merkelappen ”reiseskildring” og mente at den ga boken ”et preg av utvendighet som den ærlig talt ikke fortjener.”<sup>21</sup>

Men hva med den selvbiografiske sjangerbetegnelsen? Axel Jensen har aldri lagt skjul på at han som noen-og-tjue-åring foretok en reise i Sahara hvor han blant annet møtte en eremitt med klare likhetstrekk med Nerval. I selvbiografien *Livet sett fra Nimbus* skriver han blant annet: ”Det er klart at *Ikaros* i høyeste grad er en selvbiografisk roman [...] De fleste selvbiografiske elementene er nok til stede, men så har jeg tillatt meg å slippe meg litt løs og dikte. Det er en blanding av facts og fiction.”<sup>22</sup> Denne blandingen av ”facts og fiction” åpner for en mer dramatisk oppbygging med et påfølgende klimaks som ikke fant sted i virkeligheten.

Til tross for at *Ikaros* består av elementer fra så vel selvbiografien som fra reiseskildringen, vil jeg i det følgende omtale verket, enkelt og greit, som en roman. Reisen er åpenbart et viktig motiv, og miljøskildringene opptar en stor del av verket, men den er aldri, som i tradisjonelle reiseskildringer, hovedmålet for protagonisten. Det er også klare selvbiografiske elementer i *Ikaros*, noe forfatteren aldri har forsøkt å skjule.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 111.

<sup>22</sup> Jensen, Axel. Mejlænder, Petter. 2002. *Livet sett fra Nimbus*. Spartacus. Oslo. s. 58-59.

Verket er likevel krydret med fiksjon og fantasi i form av dramatiske hendelser, noe som bryter med en entydig selvbiografisk lesning. Merkelappene selvbiografi og reiseskildring er for snevre til å romme mangfoldet i *Ikaros*. Det virker således mest hensiktsmessig å omtale verket som en roman. Romansjangeren er altomfattende og omfavner så vel reiseaspektet som de mer eksistensielle og selvbiografiske elementene.

### **2.3 Bokas tittel: Hvorfor heter den *Ikaros*?**

Axel Jensen har kalt romanen sin *Ikaros*, en tittel som alluderer til det greske sagnet om den unge gutten Ikaros og hans far Dædalos. Dædalos bygger en labyrint på oppdrag fra kong Minos. Labyrinten er ment å skjule kong Minos' monstrøse sønn, Minotaurus, men Minotaurus dør, og Minos legger all skyld på Dædalos. Som straff stenger han både Dædalos og sønnen Ikaros inne i den ugjennomtrengelige labyrinten. Den eneste veien ut av labyrinten er via luften, og Dædalos lager derfor et par vinger som han fester til sønnen med voks. Før han sender Ikaros av gårde, advarer Dædalos ham mot å fly for nær solen, for da vil voksen smelte og han vil falle til jorden. Ikaros er ivrig etter å prøve vingene og overhører farens formaninger. I sitt verk *Forvandlingene* skriver Ovid: "Den vågsomme ferd fylte gutten med glede, dristig forlot han sin far, og lokket av himmelens hvelving styrte han kursen for høyt, og de brennende stråler av solen smeltet det duftende voks som holdt hans vingefjær sammen [...] Icarus ropte på far da han styrtet i kav og ble slukt av blånende bølger [...]"<sup>23</sup> Ikaros' ungdommelige dumdristighet og eventyrlyst

---

<sup>23</sup> Ovid. 1973. *Forvandlingene* [*Metamorphoses*, 8 e.kr.]. Gjendiktning av Trond Svånå. Aschehoug. Oslo. s. 74.

resulterer i tragedie, og sagnet ender med at Dædalos forbanner seg selv og sin oppfinnelse.

## 2.4. Antihelten og hans prosjekt

Det er ingen tilfeldighet at Axel Jensen valgte å kalle romanen sin for nettopp *Ikaros*; jeg-fortelleren er, i likhet med sagnpersonen Ikaros, på jakt etter frihet og eventyr, og begge er drevet av ungdommelig hybris og dumdristighet. Det er likevel vesentlige forskjeller; Ikaros flykter fra en konkret og ugjennomtrengelig innhegning, og hans frihetsøken er derfor mer håndfast. Jeg-fortelleren er drevet på flukt av det moderne samfunnets overfladiskhet og verdiløshet. Hans ”labyrint” er den materialistiske og konforme vestlige verden. I likhet med Ikaros søker også jeg-fortelleren ”lyset”, men i en annen forstand enn sagnpersonen; mens Ikaros flyr mot den virkelige sola i sin higen etter bedre oversikt og utsyn, søker jeg-fortelleren et indre lys. Han flykter fra den moderen virkeligheten i håp om å finne et sannere og helere jeg. Han sier blant annet: ”Vi andre, vi utstøtte [...] suges opp av det ukjente fordi vi har forkastet alle konvensjoner og godkjente livspremisser som falske og ubrukelige.”<sup>24</sup> Jeg-fortelleren ser med vemmelse på det borgerlige hverdagsmennesket som går gjennom livet uten å fundere over hvorfor det er til og hva som er dets *egentlige* bestemmelse. Han etterlyser en dypere mening med tilværelsen utover de rent tradisjonelle oppgavene og pliktene i det borgerlige samfunnet. Ikaros’ flukt var motivert av et ønske om å overleve. Dersom han hadde forblitt i labyrinten ville han ha omkommet. Jeg-fortelleren i *Ikaros* er ikke i konkret livsfare. Han opplever likevel at det moderne samfunnet suger identiteten og livskraften ut av ham.

---

<sup>24</sup> Jensen. *Ikaros.*, *op. cit.*, s. 30.

Ved å forbli i den moderne virkeligheten risikerer han å bli et robotmenneske som jobber, spiser og sover uten noen form for selvstendig refleksjon og handlekraft. Jeg-fortelleren rømmer fra en skjebne som levende død, og parallellen til Ikaros' flukt fra kong Minos' labyrint er således passende.

## 2.5. Ørkenen som motiv

Jeg-fortelleren i *Ikaros* legger altså ut på en reise i søken etter de noe diffuse og abstrakte målene "identitet" og "mening med tilværelsen", størrelser som vanskelig kan gripes eller oppsøkes på ett konkret sted. Det eneste han vet sikkert er at han ikke vil finne "det umulige---det vanvittige---det vidunderlige"<sup>25</sup> i den moderne vestlige verden. Han ønsker i utgangspunktet å reise til Tibet, men ender i stedet midt i Sahara, et område som viser seg å være midt i blinken for en ung mann med filosofiske ambisjoner. Axel Jensen er ingen foregangsmann i det han lar protagonisten sin vandre ut i ørkenen på leting etter sannhet og mening. Arne Melberg skriver:

I sine refleksjoner over "nihilisme" i *Moralens genealogi* skriver Nietzsche at mennesket ikke synes å kunne klare seg uten et "mål", og dersom det nå når alle guder er døde ikke kan finne noe anvendelig "mål", verken i denne verden eller i noen annen verden, så vil mennesket i det minste Intet [...] Atskillige moderne reiseberettere synes å illustrere Nietzsches resonnement, og selv om de ikke kan besvare det vanskelige spørsmålet : Hva er Intet? så har de i det minste forslag til svar på spørsmålet om hvor Intet befinner seg; de vanligste svarene lyder: Isen og ørkenen.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 23.

<sup>26</sup> Melberg, *op. cit.*, s. 213.

Ørkenen har, som Melberg påpeker, vært skildret av mange forfattere opp igjennom tidene. Ulike verk som T.S. Eliots *The Wasteland*<sup>27</sup> og Paul Bowles *The Sheltering Sky*<sup>28</sup> skildrer begge ørkenen som et symbol på menneskets indre landskap.

Golde og ugjestmilde strøk har altså vært destinasjonen for mennesker på søken etter uhåndgripelige og abstrakte mål. Hva er det ved ørkenlandskapet som fascinerer og tiltrekker disse sjeleransakerne? Hvilke fruktbare svar kan man vente å finne i omgivelser hvor selv ikke planter kan vokse og få næring? Jeg-fortelleren i *Ikaros* rømmer det moderne samfunnet i frykt for å stivne i faste borgerlige former. Det kan virke nærmest paradoksalt at han velger nettopp Sahara som åsted for sin sjeledisseksjon. Ørkenen kjennetegnes jo først og fremst ved goldhet, ensomhet og tomhet, karakteristikker som også kan assosieres med det moderne menneskets indre liv. Vil ikke slike omgivelser bare forsterke følelsen av meningsløshet og apati? Fins det grobunn for nye tanker og idéer i et tidløst og uendelig landskap som ørkenen? Jeg-fortelleren opplever det motsatte i møtet med ørkenen. Han sier blant annet: ” [...] her, ansikt til ansikt med ørkenen, hvor mitt liv ikke hadde noen rett eller hensikt, strømmet livskraften opp i meg med en fylde som om den ville kvele meg. Ved føttene mine gikk grensen mot tomrommet. Og tomrommet voldtok meg og nærmere har jeg aldri vært det vidunderlige.”<sup>29</sup>

Ørkenlandskapet har en vitaliserende virkning på ham, og i stedet for maktesløshet kjenner han livskraft. Den effekten Sahara har på ham, kan kanskje sammenlignes med en kunstner foran et blankt staffeli. I stedet for å oppleve landskapets tørre og ugjestmilde omgivelser som et bilde på det moderne sinnets ørkesløshet, kjenner han på de

---

<sup>27</sup> Eliot, T.S. 1998. *The waste land, Prufrock and other poems* [1922] Dover publications. New York.

<sup>28</sup> Bowles, Paul. 1977. *The Sheltering Sky*. [1949] The ecco press. New Jersey.

<sup>29</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 119.

mulighetene som ligger i det ubesudlede og urørte området. Snarere enn å symbolisere den moderne psyken, representerer ørkenen et bevissthetens tabula rasa.

I motsetning til Kit i *The Sheltering Sky* som i siste kapittel forsvinner inn i ørkenen, vender jeg-fortelleren i *Ikaros* tilbake til sivilisasjonen. En storm kommer til Thaza og raserer all vegetasjon og grobunn. Ørkenen har demonstrert sin villeste og mest ubarmhjertige side, og vist mennesket hvor sårbart og vergeløst det er i møtet med naturkreftene. I likhet med ørkenenes ubeboelige natur, opplever han at eremitten Nervals visdomsord er bygd på ufruktbar og umenneskelig jord. Mot slutten av romanen sier han blant annet: ”Jeg var bare Ikaros som fløy mot det vidunderlige som nattsvermeren flyr mot lyset. Så falt jeg på jorden igjen. Men hvorfor kunne man ikke finne det samme lys nede på jorden? I fellesskap med dyr og mennesker? Ja nettopp med menneskene! For alt som vokser og har liv, vokser i jorden og får sitt liv av jorden.”<sup>30</sup> Jeg-fortelleren søkte etter svar i den øde og ensomme ørkenen, likevel vender han til slutt tilbake til menneskeheten. I motsetning til ørkenen trenger sinnet hans næring og stimuli. Det er likevel med vemod han sier farvel til Sahara: ”Jeg tenkte på hytten, på stenskafttet og muren som stod der, og hadde angst for slangene. Og når jeg tenkte på det, kjente jeg en god sårhet i strupen. Det var som en del av meg ikke ville gi slipp på det. Det ville bli i Thaza for bestandig. Og det var som etter en lang gråt og foran en tung forsoning.”<sup>31</sup> Denne driften etter å leve i ørkenen kan leses som et ønske om å forbli i det virkelighetsfjerne og moderne sinnet. Å forbli der tilsvarer å leve et uproblematisk og fornektende liv hvor man kan degge for eget ego, noe Nerval er selve sinnbildet på. Den virkelige utfordringen ligger i interaksjonen med andre mennesker, og det er blant

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 195.

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 193.



menneskene de fruktbare tankene kan gro og utvikle seg. Jeg-fortelleren faller, i likhet med Ikaros, til jorda, men til forskjell fra sagnhelten slipper han unna med en advarsel, og hans endelikt forblir dermed uavklart.

## **2.6. Eneboeren Nerval**

Som jeg har skissert ovenfor, spiller ørkenen en sentral rolle i jeg-fortellerens prosjekt. Det er likevel den franske eremitten, Maurice Nerval, som påvirker og inspirerer ham, og som var den egentlige årsaken til at han i det hele tatt la ut på reisen i Sahara. Det er Claude Mairé som først forteller han om Nerval, franskmannen som hadde vært fange i Sachsenhausen, hvor han hadde sett Lyset. Etter opplevelsene i konsentrasjonsleiren ga han opp å leve et normalt liv og vendte ut i ørkenen, til Thaza. Hver dag sitter han med vidåpne øyne og stirrer utover ørkenlandskapet i dyp meditasjon. Den eneste næringen han tar til seg er en halv liter geitemelk daglig. Historien om eneboeren i ørkenen tiltrekker jeg-personen umiddelbart: ”Jeg følte en uforklarlig draging. [...] Intuitivt visste jeg at Nerval ville åpne dører inn til fremmede rom. Han ville vite noe som var skjult og uten mening for bymennesket og besteborgeren. [...] Men kanskje han ville dele noe av sin visdom med meg?...”<sup>32</sup> Hva er det med denne eneboeren som utøver en slik tiltrekningskraft på jeg-fortelleren? Er han en opphevet guruskikkelse eller bare en dypt forvirret mann?

Tom Eide forklarer jeg-fortellerens draging mot Nerval på denne måten: ”På den ene siden søker han en som kan innvie ham i tilværelsens mysterier [...] På den andre

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 114.

siden søker han en farsskikkelse som han kan underkaste seg.”<sup>33</sup> I Eides tolkning framstår Nerval bokstavelig talt som en Dædaloskikkelse; han er både en far og en vismann som skal føre sønnen ut av labyrinten. Det bildet jeg-fortelleren tegner av Nerval, er følgelig preget av nesegrus beundring. Men, som Tom Eide påpeker i sin studie av Axel Jensen, *Outsiderens posisjoner*, nyanseres dette bildet av såkalte ”motstemmer” i teksten, kanskje tydeligst presentert gjennom legen Bobos kritiske bemerkninger. En mer subtil ”motstemme” kommer til uttrykk gjennom samtalene mellom jeg-fortelleren og Nerval. Spesielt når samtalene penses over på hans tidligere liv, viser Nerval seg fra en annen side: ”Det var jeg som begynte å snakke om fortiden. Jeg spurte om han ikke lengtet tilbake til Biarritz. Straks fikk han et flakkende og anspent uttrykk. Øynene trakk seg inn i hodet og ble små og spisse. Slik var det hver gang jeg penset samtalen inn på fortiden.”<sup>34</sup> Den ellers så avbalanserte og sinnsrolige gurun blir nervøs og utilpass når fortiden bringes på banen. Også når han først begynner å snakke om opplevelsene i Sachsenhausen, viser han en sårbar og usikker side: ”Han snakket hurtigere nå. Ordene kom i ujevne støy. Han holdt på dem, men de presset seg frem. [...] ’Inn til sadistene på Industrihof. Enkelt det også...Skruestikke...Lenker på hender og føtter...En omdreining på skruestikken hver time.”<sup>35</sup> Snarere enn som en innsiktsfull og vis guru, framstår han i disse sekvensene som en psykisk ubalansert og plaget mann som har rømt inn i ørkenen på flukt fra redselsfulle minner. Den eneste måten han klarer å fungere på, er ved å innbille seg at den materielle verden, sivilisasjonen og menneskene bare er illusjon, og at den virkelige eksistensen er åndelig og forbeholdt dem som har sett Lyset. Det som jeg-

---

<sup>33</sup> Eide, *op. cit.*, s. 116.

<sup>34</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 138.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 141.

fortelleren beundrer Nerval mest for, nemlig hans åndelighet og livsfilosofi, er kanskje heller en subjektiv fortreningsstrategi.

Mot slutten av romanen, når stormen har lagt Thaza øde og Mukazzem har drept kjæleslangen hans, går det også over styr for Nerval. Sinnsroen og fornuften forsvinner og avdekker et fortvilet og sårbart menneske. Men selv ikke når gurun bryter sammen, tar jeg-fortelleren avstand fra Nervals idéverden. Han sier:

På et bestemt tidspunkt i mitt liv, da jeg var tyve, kom jeg til en dal i ørkenen. Thaza het den. Der bodde vismannen Dædalos. Vingemakeren. Han gav meg håp, håpet om et annet og høyere liv vi må fortjene fordi vi er mennesker. Han ble min helt. Han hadde nøkkelen til labyrintens hemmelighet. Han gav livet mening---klarhet, der det i virkeligheten var håpløs floke. Han fikk min lille maursjel til å svulme opp. Han fristet meg til å tro det som var lettest å tro. Og likevel, jeg følte at Nervals verden ikke bare var illusjon, men bitter virkelighet. Nerval hadde sett lyset. Og i konsentrasjonsleiren hadde han også sett inn i det svarteste mørke. Spennvidden i hans sinn var altfor svimlende til at jeg kunne fatte den.<sup>36</sup>

Tom Eide stiller seg kritisk til jeg-fortellerens opprettholdelse og fascinasjon for Nerval. Han skriver blant annet: ”Med denne forsvarsstrategien oppnår helten å bevare idealet uplettet og unngår samtidig å komme i kontakt med de følelser og konflikter som ligger til grunn for idealiseringen.”<sup>37</sup> Jeg deler ikke Eides kritikk av jeg-fortellerens beundring og idealisering av Nerval. I stedet for å forkaste virkelighetsoppfatningen hans som illusorisk og vanvittig, fastholder jeg-fortelleren at Nerval faktisk hadde funnet noen sannheter som ikke var forunt det gjengse mennesket. Til tross for at livet han levde i Thaza var virkelighetsfjernt og eskapistisk, var det kanskje den eneste måten han kunne

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 194.

<sup>37</sup> Eide, *op. cit.*, s. 118.

eksistere på, noe blant annet sammenbruddet hans på vei tilbake til sivilisasjonen tyder på. I likhet med Dædalos, som feilaktig lot sin unge, uerfarne og dumdristige sønn prøve vingene, forsøkte han å dele sin visdom med noen som ikke hadde livserfaring og forutsetninger til å forstå den.

## 2.7. Legen Bobo

Som jeg nevnte i forrige avsnitt, blir framstillingen av Nerval nyansert av såkalte ”motstemmer” i teksten, noe som blant annet kommer til uttrykk i samtalene mellom Nerval og jeg-fortelleren. En mer direkte og kritisk røst finner vi i legen Bobo, en markant og avgjørende figur i romanen. Allerede i åpningssekvensen av romanen presenteres vi for Bobo gjennom et brev jeg-fortelleren skriver til ham, noe som er et tydelig frampek og indikasjon på hans sentrale rolle senere i romanen.

Jeg-fortelleren møter den franske legen Bobo i Tamanrasset hvor han jobber for den franske okkupasjonsmakten i Algerie. Han tar seg straks av jeg-fortelleren og inviterer han hjem til seg på julaften. Til tross for at jeg-fortelleren umiddelbart føler slektskap med Nerval, er det tydelig at det egentlig er Bobo som framstår som mest faderlig. Bobos humane og omsorgsfulle vesen kommer tydeligst til uttrykk når han redder både jeg-personen som Nerval fra en sikker død i Thaza: ”Bobo har vært her med sin vitenskap. Han har vært her med sitt lune, halvt kyniske glimt i øyet og helbredet meg så jeg kan sitte ved skrivebordet og høre hvordan fossen tørker inn fra dag til dag.”<sup>38</sup> Bobo representerer det siviliserte og materielle mennesket hvis verdier dypst sett er

---

<sup>38</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 171.

verdslige, og det er hans kunnskap innen vestlig medisin som redder mystikeren og hans disippel fra døden.

Det er likevel som en skarp kritiker av Nervals livsførsel og ideologi at Bobo markerer seg i romanen: Når jeg-fortelleren hyller og idealiserer den franske eremitten, trekker Bobo ham raskt ned på jorda. Han sier blant annet:

Storslagent! Og til slutt er vi kosmiske som bare faen alle sammen. Akkurat like gjennomsiktede og åndelige som Nerval. Men kom ikke til meg med Nerval! [...] Han liker ikke annet enn seg selv og den lunkne gjetemelken. Nerval er en mann uten natur. Dessuten har han fått all selverkjennelse på bekostning av sin menneskelighet. [...] Den menneskeligheten som gjør det mulig for oss å sitte her og prate sammen. Eller for å si det rett ut: Den menneskelighet som får meg til å reise i flere døgn gjennom ørkenen for å lappe sammen en fyr som vil finne De Visers Sten.<sup>39</sup>

Så vel som å være en spesifikk refs av Nerval, er det også en kritikk av den moderne og narsissistiske selvfølelsen, og er således rettet mot jeg-fortelleren selv. Han har følt seg opphøyet og spesiell i forhold til andre mennesker, og har sett seg nødt til å rømme sivilisasjonen i frykt for å bli et borgerlig hverdagsmenneske. Men kanskje er flukten egentlig et forsøk på å rømme fra de andres blikk? I fravær av andres kritiske vurderinger kan jeg-fortelleren leve i sin selvforherligende boble, og hans verdensbilde forblir det eneste gjeldende og gyldige. I likhet med Narcissus<sup>40</sup> kan han uforstyrret elske seg selv og sin storhet. Men Bobos ord påvirker ham, og jeg-fortelleren innser at livet leves i samspill med andre mennesker. Han sier: ”Jeg hadde ikke noe å sette opp mot det. Jeg

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, s. 186.

<sup>40</sup> Narcissus var en gresk sagnfigur som var så forelsket i seg selv at han ikke klarte å forlate speilbildet sitt da han så det i et vann. Personlighetsforstyrrelsen narsissisme er oppkalt etter Narcissus.

satt bare og tok imot. Det gjorde litt vondt, men innerst inne likte jeg det.”<sup>41</sup> Bobo framstår igjen som den egentlige farsfiguren i romanen, den trygge og myndige veiviseren som rettleder den bortkomne sønnen. Dette inntrykket forsterkes i romanens siste linjer: ”Jeg kjente den søte pirrende likdunsten av den døde eventyreren, og i mørket foran oss skimtet jeg omrisset av Bobo. [...] Bobo går hurtigere, for vi nærmer oss menneskene.”<sup>42</sup> Bobo går foran og viser, bokstavelig talt, veien tilbake til menneskene og samfunnet.

## 2.8. De tre ”skurkene”

Både Nerval og Bobo framstår som inspirasjonskilder og mentorer for jeg-fortelleren. De representerer forskjellige livssyn og verdier, men påvirker og inspirerer ham på hver sin måte. Som jeg har vært inne på tidligere, framstår Nerval som den åndelige veilederen, mens Bobo er den humane og verdslige. I tillegg til disse læremestrene, dukker det opp tre personer som, om enn på negativt vis, påvirker jeg-fortelleren, nemlig den norske sjømannen, den kåte spritsmugleren og den tjuvaktige tyskeren. Disse tre karakterene representerer på forskjellige måter det verste ved den moderne sivilisasjonen, og kan således forstås som beveggrunner for jeg-fortellerens flukt inn i ørkenen.

Han møter den norske sjømannen mens han ennå befinner seg i Alger: ”Noen stod like ved og pustet og stirret [...] Han stod i skyggen av markisen, like ved bordet mitt og så på meg med blasse, vannblå øyne. Fjeset var muntert og rødmusset. Da han fanget øynene mine, brøt et vått, tåpelig smil frem på munnen hans.”<sup>43</sup> Sjømannen framstår som

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 187.

<sup>42</sup> *Ibid.*, s. 195.

<sup>43</sup> *Ibid.*, s. 14,

dum, udannet og vulgær, men samtidig som dypt ensom og kontaktsøkende. Det er han som tar jeg-fortelleren med til bordellet ”Le Sphinx” hvor han møter den vakre, prostituerte Angelina. Etter at han har vært hos henne, møter han sjømannen utenfor bordellet:

Åssen likte du jenta mi, kammerat? Hu va’ med meg hu ser’u [...] Hu pulte med meg føre hu pulte med deg, sa han [...] - Faen knuse meg, gett! Det va’ sprek jente! Jeg trudde faen knuse meg jeg sku’ pule pikken ut av ledd jeg! Tungen hans var stadig i veien. Små, ekle dråper med kaldt spytt traff meg i ansiktet. Jeg vred meg løs. Sjømannen kavet etter meg med sprikende fingre. - Din helvetes snobb! skrek han. – Ska’ du ha deg en på kjeften! din råtne... Han snublet. Han tok seg for i løse luften og falt overende i gaten [...] Og nå ligger jeg her og synes det hele er underlig å tenke på. Kvalmen har sluppet sitt svampegrep om strupen. Det ligger nede i maven og er tung og død. Jeg tenker på at matrosen og jeg lå med samme kvinne. I den samme sengen. Betalte med samme mynt.<sup>44</sup>

Bevisstheten om at hans vakre og dyrebare Angelina har hatt seksuell omgang med den forfyllede og barbariske sjømannen før ham, får det til å svimle for jeg-fortelleren. Han føler seg besudlet og skitten. Ved å ligge med samme kvinne har han falt til samme nivå som ham. Arrogansen og overlegenheten han tidligere kjente overfor den lavmålte sjømannen må vike for erkjennelsen av at de er i samme båt; de er begge ofre for den kalde og fremmedgjorte virkeligheten som fører dem i armene på en kvinne som gir dem nærhet i bytte mot penger. Jeg-fortelleren flykter fra den påtrengende sjømannen grep, men han kan ikke rømme fra bevisstheten om at han har sunket til hans nedrige nivå. Han forsøker å overbevise seg selv om at han er av en annen og opphøyet karakter: ”Men matrosen kjenner ingen ensomhet. Han har ikke ord og tanker for slikt [...] Vi andre, vi

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 29-30.

utstøtte, vi reiser omkring på planeten for å finne et eller annet som kan fylle tomheten og ensomheten vi føler inne i oss.”<sup>45</sup> Til tross for denne peptalken, virker det som han har fått seg en solid støkk, og hendelsen med sjømannen kan ha vært en avgjørende årsak til at han reiser fra Alger til Tamanrasset.

Jeg-fortelleren flykter altså fra sjømannen og det forfallet han representerer, men allerede på veien til Tamanrasset blir han utsatt for nok en besudlet karakter, nemlig hjelpemannen Fedallah. Jeg-fortelleren har ikke råd til å ta bussen som kjører til Tamanrasset, og ser seg derfor nødt til å kjøre med en smuglerlastebil på vei til Nigeria, og det er slik han møter sjåføren Armand og hjelpemannen hans Fedallah som beskrives på følgende måte: ”Ansiktet hans var uhyggelig magert. Ytterst på haken vokste en glissen kvast svart skjegg. Det venstre øyet var angrepet av trakom. Det stod vidåpent, dødt og grumset, med et årenett av blod over øyeeplet.”<sup>46</sup> Skildringen av Fedallah gir et ubehagelig og usympatisk inntrykk, og det er tydelig at jeg-fortelleren allerede fra første møtet finner ham snuskete. I løpet av turen opplever han flere ganger at Fedallah bøyer seg i bønn mot Mekka: ”Hva slags samtaler hjelpemannen førte med Allah, vet jeg ikke [...] kanskje Fedallah var skurk nok til å innbille Allah at det *var* parafin og ikke brennevin på kannene.”<sup>47</sup> Til tross for at jeg-fortelleren ikke er troende, finner han det dobbel moralsk og forkastelig at Fedallah, som en troende muslim, kjører et smuglerlass med sprit, en drikk som Muhammed selv forbød. Men det er først mot slutten av reisen når de nærmer seg Tamanrasset, at Fedallah blir et problem for jeg-fortelleren:

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 30.

<sup>46</sup> *Ibid.*, s. 42.

<sup>47</sup> *Ibid.* s. 45.



Fedallah. Jeg så ham ikke før han var like ved. Han dukket plutselig opp bak lasevognen. Han kom ut av skyggen, sakte mot meg med gandouraen trukket opp til hoften. Kjønnen hans stod truende fra den svarte hårkransen. Han var over meg før jeg fikk tid til å tenke. Han knelte i sanden ved side av meg. Han holdt med en hånd rundt kjønnslemmet. Den andre famlet over ullteppet mitt. I mørket virket hendene hans som to store, motbydelige dyr [...] Tungen hans kom frem mellom tennene, han stønnet høyt og jeg forstod at han ville kysse meg. Da reiste jeg meg. Jeg skallet til ham midt i ansiktet og med all kraft. Han tumlet bakover.<sup>48</sup>

Fedallah skildres som et skittent og lurvete udyr, og til tross for at han forsøker å voldta jeg-fortelleren er det noe langt mer trist enn truende ved framtoningen hans. Når han kommer mot ham med kjønnen i reisning, framstår han mer som en skabbete hund enn som en brutal forbryter: ”Fedallah begynte å krype bakover [...] Han reiste seg. Han ble stående med hendene hengende rett ned langs siden og stirre på meg. Så snudde han seg og gikk sakte bortover mot lastevognen.”<sup>49</sup> Til tross for å vekke avsky er det vanskelig å ikke føle medynk med den ynkelige skikkelsen. Fedallah representerer det jeg-fortelleren finner forkastelig ved det moderne mennesket, nemlig grådighet, dobbelmoral og hykleri. Men snarere enn å være en representant, framstår han mer som et offer for den moderne tida. I likhet med sjømannen virker han som et ensomt og ulykkelig menneske, og den eneste muligheten han har til nærhet, er å tvinge den til seg. Jeg-fortelleren rømmer fra nok et forfallent og påtrengende menneske.

Etter å ha flyktet fra to av sine plageånder, kommer han fram til Thaza hvor han lever en paradisk og åndelig tilværelse sammen med henholdsvis Tehi og Nerval. Men idyllen kan ikke vare evig, og det er selvfølgelig en vestlig materialist som er slangen i paradiset, nemlig tyskeren Schlumberlaum: ”Han dukket plutselig og uventet opp en

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, s. 62.

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 63.

morgen. En undersetsig tysker med ville øyne [...] Han trengte en følgesvenn, sa han. Han hadde tenkt seg langt inn i fjellene [...] – Det er smaragder der, sa han. – Great big emeralds, like dat. Nicht?”<sup>50</sup> Jeg-fortelleren dro til Sahara for å finne ”De Vises Stein”, mens Schlumberlaum er på jakt etter enn langt mer håndfast en, nemlig smaragden. Mens sjømannen og Fedallah representerte det dumme, fremmedgjorte og hyklerske ved det moderne mennesket, representerer Schlumberlaum det kapitalistiske, grådige og sleipe. Jeg-fortelleren ønsker ikke å være med på skattejakten hans, men lar ham likevel sove innenfor steingjerdet hans for å beskytte ham mot hornslangene. Som takk for hjelpen stjeler Schlumberlaum gerbaen og støvlene hans. Kun iført sandaler tar jeg-fortelleren opp jakten, en jakt som nesten ender i døden. I siste liten blir han funnet bevisstløs av Mukazzem som tar han med tilbake til leiren hvor han siden blir stelt av Bobo. Mens jeg-fortelleren ligger syk i steinhytten sin, kommer stormen til Thaza, og med den en døende Schlumberlaum: ”Schlumberlaum hadde fått det hele over seg nord i landet. Tre døgn etter stormen kom han krypende tilbake til kløften. Han var mer død enn levende. Bobo måtte skjære av ham buksene [...] buksen var grodd inn i såret [...] Vi så hvordan det levde og pulserte i såret [...] Blodårene sprenge på de gule øyeeplene og pupillene var små og uttrykksløse som knappenålshoder.”<sup>51</sup> Det er først og fremst Schlumberlaums tilstand som forårsaker oppbruddet fra Thaza, og dermed den åndelige utopien. Den materielle og verdslige slangen snek seg inn i edens hage. Schlumberlaums skjebne ender likevel i fordervelse, og han omkommer på vei tilbake til Tamanrasset.

De tre ”skurkene” jeg-fortelleren møter representerer på forskjellig vis det forkastelige og fremmedgjorte ved det moderne samfunnet, og kan leses som symboler på

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, s. 155.

<sup>51</sup> *Ibid.*, s. 180.

hva jeg-fortelleren rømmer fra: Den dumme og ensomme sjømannen, den blasfemiske og kåte Fedallah og sist men ikke minst, den kapitalistiske og utspekulerte Schlumberlaum. Han klarer å flykte fra de to andre, men Schlumberlaums inntreden i Thaza viser likevel at han ikke kan rømme fra virkeligheten, verken mentalt eller fysisk. Schlumberlaums død kan likevel tolkes som et angrep på den moderne vulgærkapitalismen og dens konsekvenser. Det er Bobos moderne humanisme som står seirende igjen.

## 2.9. Kvinnene i romanen

I de foregående underkapitlene har jeg skissert opp hvilke mål og beveggrunner som motiverer jeg-fortelleren til å legge ut på sin ørkenodyssé. Det overordnede og høytsvevende prosjektet er å finne seg selv og å finne en mening med tilværelsen. Med blant andre Nietzsche og Ouspensky som inspirasjonskilder, drar han ut på jakt etter en ”rikere virkelighet”.<sup>52</sup> Jeg-fortelleren er åpenbart en frustrert mann med åndelige og eksistensielle spørsmål. Det er likevel deler ved teksten som avdekker et mer nyansert og kanskje ikke like høyverdig mål med reisen.

Allerede i åpningen av romanen presenteres vi for dette andre, uutalte målet: ”En stund fulgte jeg etter en kvinne. Hun var slank med runde vuggende hofter. Hun omgav seg med en aura av duft, og jeg gikk uforskammet tett i hælene hennes og drakk henne med grådige nesebor.”<sup>53</sup> Denne åpningssekvensen kan leses som et frampek på det videre handlingsforløpet; jeg-fortelleren forfølger sine eksistensielle mål, men parallelt med det overordnede prosjektet har han hele tiden en skjult, kanskje ubevisst agenda, nemlig kvinner. I løpet av romanen møter han flere kvinner og han innleder et slags forhold til én

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 9.

av dem. Det er ikke noe overraskende eller sjokkerende i at en ung mann i begynnelsen av tjuårene skulle føle seksuell lyst ved synet av en attraktiv kvinne. Det er likevel tegn som tyder på at det ikke bare dreier seg om ungdommelig begjær og kåtskap. Tom Eide eksemplifiserer dette blant annet med jeg-fortellerens møte med den prostituerte Angelina. Han møter henne på et bordell i Alger, og blir umiddelbart tiltrukket av henne. Men, som Eide skriver, er det mer enn det rent kroppslige som pirrer og fascinerer ham. Mens han står og beundrer Angelina tenker han blant annet: ”Jeg så på brystene hennes. Lenge. Stirret. [...] Jeg fikk plutselig en svimlende trang til å ha henne naken hos meg og legge kinnet mot de nakne brystene.”<sup>54</sup> Det er ikke først og fremst samleiet han fantaserer om i denne sekvensen, men snarere ønsket om å ligge som et barn ved brystet hennes. Eide skriver: ”I resten av boken fremstiller heltten seg som en mann (erobrer, eventyrer, kunstner) som søker etter meningen med livet [...] Det synes ikke urimelig at ønsket om å være barn i mors favn spontant og ubevisst oppleves som truende.”<sup>55</sup> Dragningen mot Angelina symboliserer kanskje heller et morssavn enn erotisk lyst, men et slikt nærhetsbehov harmonerer dårlig med posisjonen som selvstendig eksistensialist. Når han senere ligger alene på hotellrommet sitt fantaserer han igjen om morskroppen: ”Man skulle sove nå. Man skulle krøke seg sammen, trekke knærne mot haken som fosteret i morslivet og synke inn i søvnens bløte bomull. Men dette rommet er fullt av tanker. Underlige tanker som kommer støtvis til hjernen og flimrer bak øynene.”<sup>56</sup> Snarere enn å være en følelseskald og beregnende forfører, framstår han som en redd og usikker guttunge. Han plages av kaotiske og frustrerende tanker og lengter tilbake til livmoren, et

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 20.

<sup>55</sup> Eide, *op. cit.*, s. 120.

<sup>56</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 27.

sted han forbinder med trygghet og orden. Angelina tilfredsstillter ikke jeg-fortellerens egentlige behov. Hun tar ikke en gang av seg bh'en for ham, så ønsket om å ligge ved hennes varme bryst går ikke i oppfyllelse.

I møtet med tuaregkvinnen Tehi derimot opplever han varmen og nærheten han har søkt i de andre kvinnene. Tehi og datteren Haddah er de første personene jeg-fortelleren møter i Thaza. Hun er gift med tuareghøvdingen Mukkazzem, som lempelig nok, er ute på handelstokt. Det er den lille tuaregfamilien som melker og steller geitene til Nerval og som således livnærer ham. Allerede fra første øyeblikk blir han tiltrukket av Tehi, og i likhet med Angelina er det brystene som interesserer ham mest: ”Brystene er også det deiligste på henne. Når hun beveger seg, duver brystene efter, og de er frodige og spenstige, og jeg skimter den frekke myke harde spisse rundingen der brystknoppene spenner mot kjolen [...] Jeg tenkte det måtte være himmelen å gjøre det med Tehi.”<sup>57</sup> Han forsøker å leve opp til den hardbarkede og rå helterollen ved å vurdere henne som et erotisk objekt, men når hun først kommer til ham om kvelden er det ikke selve akten han finner deiligst. ”Den kvelden satt Tehi utenfor hytten og ventet. Jeg tok hånden hennes og hun ble med inn og vi var nakne sammen på ullteppet og stråmattene [...] Jeg kunne bare være øm og legge kinnet mot brystene hennes og stryke tilbedende over de nakne hoftene.”<sup>58</sup> Endelig får han ligge ved brystet til en naken kvinne og føle den ømheten han så sårt har savnet. Tehis omsorg overfor jeg-fortelleren kan ses i sammenheng med at hun allerede er mor. Hennes naturlige morsinstinkt omfavner ikke bare datteren Haddah, men også den ensomme eventyreren. Forholdet deres er likevel ikke basert på kjærlighet eller kommunikasjon: ”[...] ingen av oss snakket om nettene. Vi følte ingen skyld. Det var jo

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, s. 125.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 143.

ikke engang kjærlighet. Vi lå hos hverandre. Det var det hele. Om dagen kunne vi le som barn. Om kvelden kjente vi det i kroppen begge to.”<sup>59</sup> Snarere enn å være bygget på kjærlighet eller erotikk framstår forholdet deres som noe dypest sett kroppslig og intuitivt. Eide skriver: ”I dette forholdet opplever helten også en tilstand av naiv uskyld og harmoni som minner om den preødipale fantasi om ordløs sammensmeltning mellom selv og objekt.”<sup>60</sup> Jeg-fortellerens lyst minner mer om det instinktive begjæret man finner hos små barn enn det man finner hos en voksen mann. I Tehi finner han varmen, ømheten og brystet, attributter som symboliserer morskroppen.

I likhet med forbindelsen mellom mor og barn, må forholdet mellom Tehi og jeg-fortelleren ta slutt, og det er selvfølgelig farsfiguren,<sup>61</sup> nærmere bestemt Mukkazem, som trenger inn og avbryter idyllen: ”Så en dag dukket Mukazzem opp, og det går trommehvirvler i luften [...] Over gandouraen har han ringbrynje. Jernet føyer seg smidig til det veldige brystet hans. Fra salknappen dingler et mektig bredegget sverd [...] Et menneske på utstilling. To meter høy.”<sup>62</sup> Farsfiguren er tilbake, og det er ikke en hvem som helst. Med brynje, sverd og en voldsom brystkasse skildres han som selveste urmannen, og jeg-fortelleren innser at slaget om Tehi er tapt før det en gang har begynt. Han må pent gi slipp på morskroppen og innfinne seg med at faren inntar sin rettmessige plass hos sin kone: ”Jeg går alltid bort fra leiren med et stikk av vemod nå. Jeg vet at når bålet slukner, vil han føle over henne med store knudrete hender. Han vil ta henne med samme dyriske råhet som når han utstøter hankamelens skrik.”<sup>63</sup> Alfahannen er tilbake,

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 145.

<sup>60</sup> Eide, *op. cit.*, s. 122.

<sup>61</sup> Jeg refererer her til Freuds tese om guttebarnets sterke forbindelse til moren, og den frykten og rivaliseringen han føler overfor faren.

<sup>62</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 146.

<sup>63</sup> *Ibid.*, s. 150.

og jeg-fortelleren er brutalt forskjøvet fra brystet. Når stormen har rasert Thaza og lagt dalen øde drar tuaregfamilien videre til nye beiteområder: ”Hun sa ikke adjø. Hun ble borte for meg like plutselig som hun kom til meg i hytten. Ikke en eneste gang snudde hun seg for å vinke.”<sup>64</sup> Tehis usentimentale avskjed og jeg-fortellerens relativt kortvarige savn etter henne indikerer, som jeg har hevdet, at forholdet først og fremst var av en sanselig og instinktiv art. Nærheten og ømheten han fant i henne kan likevel forstås som et hovedmotiv for hele reisen, og da morsskikkelsen Tehi forsvinner fra Thaza, skjønner jeg-fortelleren at han ikke vil finne det han søker ute i ørkenen.

Mot slutten av romanen kommer det også fram at jeg-fortelleren har reist fra en kvinne i Norge:

Og når du satt ved stenskaftotet og skrev brev til en pike i et land langt, langt borte, et land du nesten har glemt navnet på, et land hvor det er lang høst og kort sommer og hvor kvinnene har lyst hår og sterke blå øyne og norske fjes og spinkle fugleaktige stemmer, da lengtet du tilbake til noe du ikke kunne forklare, og det var akkurat som om det vokste røtter gjennom deg. Finne deg selv!<sup>65</sup>

Denne informasjonen, som bare nevnes i en bisetning, kan kanskje tolkes som selve beveggrunnen for jeg-fortellerens flukt. Snarere enn å være en sannhetssøker på jakt etter seg selv, kan det virke som han flykter fra kjærligheten og de fallgruver og forpliktelser den medfører. Ved å flykte ut i ødemarken forsøker han kanskje å overbevise seg selv om at han er en fri og selvstendig eventyrer. Han klarer likevel ikke å glemme henne, og det er tydelig at hun betyr mye for ham. Når jeg-fortelleren i nest siste avsnitt stiller spørsmålet: ”Men hvorfor kunne man ikke finne det samme lys nede på jorden? I

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, s. 182.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 184.

felleskap med dyr og mennesker? Ja nettopp med menneskene!”<sup>66</sup> kan det tolkes som en endelig anerkjennelse av kjærlighetens grunnleggende betydning.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, s. 195.



### **Kapittel 3. *The Beach* av Alex Garland**

I forrige kapittel skrev jeg om en reise som var motivert av et ønske om autentisitet og frihet. Jeg-fortelleren i *Ikaros* flykter fra en moderne og overflatisk sivilisasjon på jakt etter en høyere mening med tilværelsen. Han reiser rundt med kofferten full av bøker av henholdsvis Nietzsche, T. S. Eliot, James G. Frazer og Ouspensky, og han oppfatter seg selv som en intellektuell outsider. Som jeg påpekte tidligere, kan det likevel virke som det egentlige motivet for reisen er nærhet og kjærlighet.

*Ikaros* kom første gang ut i 1957, i en tid da den masseturismen som vi kjenner i dag var i sin spede begynnelse. 40 år senere, i 1997, ga den da 27 år gamle briten Alex Garland (f. 1970) ut sin debutroman *The Beach*. *The Beach* har blitt beskrevet som både en ”backpacker-bibel” og en kultroman.<sup>67</sup> I likhet med *Ikaros* tematiserer den flukten fra det siviliserte samfunnet og jakten på et uberørt og jomfruelig paradys. Men mens jeg-fortelleren i *Ikaros* har et definert og eksistensielt mål med reisen sin, virker det tilsynelatende som om protagonisten i *The Beach*, Richard, reiser på lykke og fromme uten andre mål enn å flykte fra turiststrømmen. I det følgende vil jeg likevel argumentere for at Richards reise er minst like psykologisk motivert som jeg-fortellerens i *Ikaros*. *Ikaros* og *The Beach* skildrer den eksistensielle reisen i et henholdsvis moderne og postmoderne perspektiv. I dette kapitlet vil jeg drøfte hvordan den postmoderne reisen arter seg, og i hvilken grad prosjektet lykkes, eller om det i likhet med i *Ikaros* ender i desillusjon.

---

<sup>67</sup> <http://www.spikemagazine.com/0599alexgarland.php>.

### 3.1. Komposisjon og handlingsgang i *The Beach*

Romanen *The Beach* består av 11 hovedkapitler, henholdsvis ”Bangkok”, ”Koh Samui”, ”Getting there”, ”Beach life”, ”The rice run”, ”Prisoners of the sun”, ”In country”, ”Incoming”, ”Fng, kia”, ”Beacoup bad shit” og ”Game over”. Hvert hovedkapittel omhandler forskjellige etapper av reisen og avgjørende faser i løpet av oppholdet på stranda. Hovedkapitlene er igjen delt inn i underkapitler av varierende lengde. Serena Allott i *The Telegraph* beskriver *The Beach* på følgende måte: ”A story, told in brief cinematic scenes [...]”.<sup>68</sup> Allott beskriver altså *The Beach* som en roman som er fortalt i korte og filmaktige scener. Denne komposisjonsformen kan forstås som et uttrykk for den postmoderne tiden verket er skrevet i, noe jeg vil komme tilbake til i underkapittelet ”Generasjon X”.

I første hovedkapittel møter vi Richard, en ung backpacker i tjuårene. Richard foretar en reise i Thailand, hvor han opplever det forfallet og den menneskelige nedverdighelsen som den vestlige turismen forårsaker. Han ønsker å finne noe uberørt, naturlig og rent hvor han kan unnsnippe den stadig økende masseturismen og globaliseringen han overalt er vitne til. På et ungdomsherberge i Bangkok får Richard kartet til et slikt utopisk sted, nærmere bestemt en bortgjemt øy utenfor turistbøkernes permer. Det er en underlig skotte med kallenavnet Daffy Duck som gir ham kartet. Deretter begår Daffy selvmord ved å snitte pulsårene sine på ungdomsherberget. Han skal imidlertid komme til å besøke Richard i løpet av reisen, for han blir værende som en indre stemme i Richard.

---

<sup>68</sup> <http://telegraph.co.uk/et?ac=002549632124328&rfimo=qxXXMuq.../boalex05htm>

Sammen med et fransk par han møter på ungdomsherberget, Françoise og Etienne, begir Richard seg ut på den farefulle ferden mot paradisoya. Før han reiser, legger han igjen en kopi av kartet til to amerikanske gutter han møter på Koh Samui, Zeph og Sammy. Det skal han komme til å angre på siden.

Øya ligger i et naturreservat og er derfor utilgjengelig for turister. Richard, Etienne og Françoise må derfor reise til en naboøy for så å svømme den siste etappen til stranda. De kommer til slutt fram og finner et strandsamfunn bestående av unge, vestlige backpackere som ikke har noen kontakt med verden utenfor. De lever av fisk, frukt og hasj, noe som dyrkes av thailandske hasjbønder på den andre siden av øya. Livet på stranda er tilsynelatende fullkomment; stranda er akkurat like idyllisk og utopisk som Richard hadde forestilt seg den, og strandsamfunnet bestående av 30 personer utgjør en velfungerende organisme hvor alle har faste plikter og gjøremål. Hverdagen består i å arbeide, bade, spise og røyke hasj, en tilværelse diametralt motsatt den moderne og stressende vestlige. Etter hvert som tiden går, glemmer sågar strandbeboerne sine tidligere liv. De er mennesker med en felles lidenskap for reising, og foruten utveksling av reiseerfaringer, vet de svært lite om hverandres bakgrunn. Tilværelsen på stranda utgjør en parallell virkelighet, og hverdagen utenfor øya er bare diffuse minner.

Richard har funnet det ultimate paradiset. Likevel plages han av rastløshet. Han savner action og spenning, noe han får utløp for gjennom et medbrakt videospill. Til tross for å føle avsky og vemmelse for den moderne sivilisasjonen, fortsetter han altså å være en vestlig mann av sin tid. Han tilhører en mediegenerasjon som ikke bare er åpne for, men ønsker inntrykk og opplevelser på løpende bånd, og han klarer ikke å slå seg fullstendig til ro i den fredfylte og idylliske tilværelsen som regjerer på stranda. I tillegg

er han ulykkelig forelsket i den vakre Françoise, som dessverre er kjæreste med den tilsvarende vakre Etienne, noe som bli et irritasjonsmoment for Richard.<sup>69</sup> Men det er ikke bare Richard som sliter; den uoffisielle sjefen på stranda, Sal, viser etter hvert despotiske trekk. Hun nekter blant annet to svensker som er blitt angrepet av hai å forlate stranda, fordi hun frykter utenforstående da skal få vite om samfunnet. Menneskelige hensyn må vike til fordel for det større gode, og det utvikler seg til et samfunn som mest av alt ligner et totalitært regime. Svenskene dør uten at noen tar til motmæle i frykt for represalier.

Strandtilværelsen ender til slutt i et surrealistisk blodbad. Zeph og Sammy, amerikanerne Richard ga kartet til, har altså funnet fram til øya. Ved ankomsten blir de oppdaget og likvidert av de thailandske hasjbøndene som ikke liker nye inntrengere. Hasjbøndene dumper de døde kroppene deres blant strandbeboerne til skrekk og advarsel. Romanen eskalerer i en blodorgie hvor de sjokkskadede backpackerne maltrakterer og kutter opp de sønderskutte likene i et forsøk på å fjerne dem. Den opprinnelige utopien utvikler seg slik til en dystopi hvor menneskenes rå og brutale natur kommer til syne. Richard klarer å rømme fra øya i siste liten, desillusjonert og ødelagt. Romanen ender i en epilog hvor Richard gjør opp status: "I'm fine. I have bad dreams [...] I play video games. I smoke a little dope. I got my thousand-yard stare. I carry a lot of scars. I like the way that sounds. I carry a *lot* of scars."<sup>70</sup> I likhet med *Ikaros*, er avslutningen noe ambivalent. Til tross for de marerittaktige opplevelsene på stranda, vender Richard tilsynelatende uanfektet tilbake til England. Han gjenopptar ufortrødent sitt tidligere liv og de sysler han var opptatt av før, noe som kan indikere at hendelsene på øya bare var en

---

<sup>69</sup> Garland, *op. cit.*, s. 118.

<sup>70</sup> *Ibid.*, s. 371.

parentes for ham. Han avslutter likevel med å si at han bærer på mange arr, noe som tyder på at opplevelsene har satt sine spor, så vel psykisk som fysisk. Richard vender tilbake til sivilisasjonen med en negativ bevissthet om at han verken kan flykte fra seg selv eller fra den menneskelige råskapen.

### 3.2. Sjanger og sjangertrekk i *The Beach*

I likhet med *Ikaros* har *The Beach* så vel reiselitterære som selvbiografiske sjangertrekk. Verket omhandler en ung mann tidlig i tjueårene på reise i Thailand. Alex Garland var selv 27 år da han ga ut *The Beach*, og han hadde da en lengre karriere som backpacker bak seg, noe skildringene fra Thailand og thaikulturen indikerer. I et intervju med nett-tidsskriftet *Salon* har Garland uttalt at han, i likhet med Richard, drømte om å finne et skjult paradys uberørt av masseturismen.<sup>71</sup> Reisen er et hovedmotiv i verket, og skildringen av natur og kultur opptar en vesentlig del av innholdet. Til tross for de selvbiografiske og reiselitterære trekkene, er det aldri tvil om at *The Beach* er et skjønnlitterært verk. Allerede i andre underkapittel, hvor den absurde figuren Daffy Duck begår selvmord og etterlater seg kartet til stranda, antydes verkets fiksjonslitterære karakter. Etter hvert som romanen utvikler seg, blir handlingen mer og mer surrealistisk. Den når et klimaks under den makabre blodorgien mot slutten av romanen.

Det er således ingen tvil om at *The Beach* er et skjønnlitterært verk. Det kan likevel diskuteres hva slags romantype(r) den tilhører. Den kan kategoriseres som blant annet en actionroman, en utopi, en dystopi og en psykologisk roman. *The Beach* er utvilsomt en spennende roman, ikke minst på grunn av haiangrepet og henrettelsen av

---

<sup>71</sup> [www.salon.com/books/int/1997/02/11/Alex/index.html](http://www.salon.com/books/int/1997/02/11/Alex/index.html).

amerikanerne. Handlingen beveger seg i en spenningskurve som kulminerer med den bestialske og groteske avslutningen.

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* skildres utopien på følgende måte: ”utopi (nyd. av gr. *outopia*, ’ikke-sted’ og *eutopia*, ’bra sted’), fiksjonslitteratur som skildrer et idealsamfunn.”<sup>72</sup> Til å begynne med framstår stranda i *The Beach* virkelig som et idealsamfunn der menneskene lever i skjønn harmoni med hverandre og med naturen. De er selvforsynte med mat, og alle har sine faste plikter og oppgaver som bidrar til fellesskapets beste. Øya er skjermet fra forfallet og degenereringen i den moderne og vestlige sivilisasjonen hvor menneskene er underlagt markedskreftenes vold, og har dermed utviklet seg til egosentriske og usolidariske individer. Strandsamfunnet kan best sammenlignes med en kommunistisk idealstat: Enhver yter etter evne, og får etter behov. Men, i likhet med det kommunistiske prosjektet, fungerer det ikke i lengden, og det er først og fremst menneskene selv som ødelegger idyllen.

Snarere enn å være en utopi, kan *The Beach* derfor beskrives som en *dystopi*. I *Store norske leksikon* skildres dystopien på følgende måte: ”Dystopi [...] skildring av et samfunn hvor dårlige krefter har fått overtaket, f.eks. i form av diktatur, kriminalitet eller miljøsammenbrudd.”<sup>73</sup> I et desperat forsøk på å holde stranda skjult for omverdenen, utvikler den uoffisielle lederen, Sal, seg til en nådeløs despot. Den enkeltes behov må vike for samfunnets beste. Harmonien brytes til fordel for et skrekkregime hvor beboerne angir hverandre av frykt for avstraffelser. Den avsluttende horrorscenen hvor beboerne maltrakterer de avdøde amerikanerne, underbygger romanens dystopiske karakter.

---

<sup>72</sup> Lothe, Jakob. Refsum, Christian. Solberg, Unni. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [1997] Kunnskapsforlaget. Oslo, s. 260.

<sup>73</sup> <http://www.snl.no/dystopi>.

*The Beach* har altså trekk fra så vel actionromanen som fra utopien og dystopien. Mest av alt oppfatter jeg den likevel som en psykologisk roman, hvor reisen til øya og hendelsene på stranda ikke kan ses uavhengig av Richards indre landskap. Som jeg kommer tilbake til i kapittelet om intertekstuelle referanser, er *The Beach* inspirert av Joseph Conrads roman *Heart of Darkness* fra 1899,<sup>74</sup> en kortroman hvor hovedpersonen, kaptein Marlow, reiser til Kongos indre på jakt etter den desillusjonerte og bestialske Mr. Kurtz. Oppdraget blir til en eksistensiell reise i kaptein Marlows psyke. I likhet med *Heart of Darkness*, framstår de groteske scenene mot slutten av *The Beach* mest som et uttrykk for Richards mentale tilstand. Mens Conrad skildrer det moderne og imperialistiske sinnet, skriver Garland om det postmoderne.

### 3.3. Protagonisten og hans prosjekt

Richards overordnede prosjekt med å reise til stranda, er å slippe unna masseturismen som oversvømmer Sørøst-Asia. I likhet med jeg-fortelleren i *Ikaros* flykter han fra det moderne og kapitalistiske samfunnet på jakt etter et uberørt og autentisk sted. Romanen åpner med en beskrivelse av den omfattende globaliseringen av Thailand:

The Ko Sanh Road was backpacker land. Almost all the buildings had been converted to guest houses, there were long-distance telephone booths with air-con, the cafés showed brand-new Hollywood films on video [...] The main function of the street was a decompression chamber for those about to leave or enter Thailand.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Conrad, Joseph. 2002. *Heart of darkness and other tales*. [1899] Oxford university press. Oxford.

<sup>75</sup> Garland, *op. cit.*, s. 5.

Richard opplever hvordan det unike og egenartede ved den thailandske kulturen har måtte vike for markedskreftene og turistifiseringen. Snarere enn å representere noe fremmed og eksotisk, har Thailand innpasset seg etter de vestlige turistenes preferanser og krav.

Globaliseringen har gjort avstandene kortere, og landene likere.

I motsetning til jeg-fortelleren i *Ikaros*, har ikke Richard et uttalt eksistensielt mål med reisen sin. Etter hvert blir det likevel tydelig at prosjektet hans er vel så avgjørende og viktig som jeg-fortellerens. Richard tilhører en postmoderne generasjon hvor ”alt” er oppdaget, utforsket og homogenisert. Han er vokst opp i en medievirkelighet hvor raske og hyppige inntrykk er en del av hverdagen, men hvor virkelige opplevelser er desto vanskeligere å finne. Richard reiser i et forsøk på å danne seg egne og autentiske erfaringer. Han sier blant annet: ”Collecting memories, or experiences, was my primary goal when I first started traveling. I went about it in the same way as stamp collectors goes about collecting stamps, carrying around with me a mental list of all the things I had yet to see or do.”<sup>76</sup> Richard er drevet av en eksistensiell kjedsomhet, og etter hvert som han opplever nye steder og kulturer, må han finne stadig mer intense inntrykk og stimuli for å føle at han virkelig lever. I løpet av oppholdet på stranda opplever Richard en eksistensiell tomhet som reisene tidligere hadde fylt.

### **3.4. Generasjon X**

Richards virkelighetshunger kan leses som et kjennetegn på den såkalte ”Generasjon X”. Uttrykket er hentet fra Douglas Couplands roman *Generation X: Tales for an accelerated*

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, s. 138.



*culture* fra 1991.<sup>77</sup> I dette verket gir han en rekke karakteristikk av hva Generasjon X er. Han skriver blant annet:

Historical underdosing: To live in a period of time when nothing seems to happen. Major symptoms include addiction to newspapers, magazines, and TV news broadcasts.<sup>78</sup>

Richard framstår selv som en typisk representant for Generasjon X. I mangel av virkelige hendelser og erfaringer søker han spenning og drama i en fiktiv virkelighet. Denne virkelighetsflukten kan samtidig være uttrykk for apati og hjelpeløshet i møte med livets alvor og harde realiteter. I løpet av reisen til øya og oppholdet på stranda identifiserer Richard seg med spillfigurer og actionhelter fra henholdsvis videospill, tv-serier og filmer:

I played a private game as we crept through the DMZ.<sup>79</sup> If I snapped a twig, then I'd triggered a land mine, and if I rustled a leaf above a particular volume [...] then I'd be shot by a sniper [...] In deference to video games I gave myself three lives.<sup>80</sup>

Inspirert av videospill og krigsfilmer, kryper Richard rundt i jungelen på flukt fra fiktive fiender. Ved å flykte inn i fiksjonen får han tilfredsstilt behovet for spenning og action samtidig som han slipper å forholde seg til den problemfylte virkeligheten.

Et annet kjennetegn ved Generasjon X er ifølge Coupland ønsket om å reise til øde og uoppdagede steder, såkalt "virgin runway".<sup>81</sup> Dersom det likevel skulle vise seg å

---

<sup>77</sup> Coupland, Douglas. 1991. *Generation X. Tales for an accelerated culture*. St. Martins Press. New York.

<sup>78</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>79</sup> DMZ er en forkortelse for "demilitarized zone", et begrep som ble brukt om grenselinjen mellom Nord- og Sør-Vietnam under Vietnam-krigen.

<sup>80</sup> Garland, *op. cit.*, s. 215.

være andre turister på stedet, vil representanter for Generasjon X nekte å ha noe med dem å gjøre fordi de har ødelagt den elitistiske reisefantasien deres. Richard oppfatter seg selv som en backpacker eller reisende, og distanserer seg fra den gjengse turisten. Han sier blant annet:

I had ambiguous feelings about the difference between tourists and travelers – the problem being that the more I traveled, the smaller the differences became. But the one difference I could still latch onto was that tourists went on holidays while travelers did something else. They *traveled*.<sup>82</sup>

Distinksjonen mellom turist og reisende er ifølge Richard at turisten reiser i fornøylesøyemed, mens backpackeren reiser for å oppleve. Øyas leder, Sal, beskriver strandsamfunnet på følgende måte:

We come here to relax by a beautiful beach, but it isn't a beach resort because we're trying to get away from beach resorts. Or we're trying to make a place that won't turn into a beach resort. (s. 84)

Til tross for intensjonen om å holde stranda hemmelig, dukker det opp stadig nye tilreisende, en tendens som er tydelig også i det virkelige livet. Ved å reise til disse bortgjemte destinasjonene bereder backpackerne, paradoksalt nok, grunnen for vulgærturismens innmarsj. Backpackerne må gå stadig lenger i jakten på uberørte steder. I *The Beach* kulminerer denne jakten når de reisende trenger inn i et naturreservat, en siste skanse i flukten fra masseturismen.

---

<sup>81</sup> Coupland, *op. cit.*, 172.

<sup>82</sup> Garland, *op. cit.*, s. 84.

### 3.5. Populærkulturelle og intertekstuelle referanser

Som jeg nettopp skrev, identifiserer Richard seg med karakterer fra videospill, tv-serier og filmer. Han refererer blant annet til *M\*A\*S\*H*, *The A-team* og *Platoon*, tv-serier og filmer som alle tematiserer Vietnam-krigen. Richard projiserer den fiktive krigsvirkeligheten over på strandtilværelsen, og innbiller seg etter hvert at han befinner seg i Vietnam, og at de thailandske hasjbøndene er fiendtlige Vietcong-soldater:<sup>83</sup>

”Through the cracks between my fingers, I stole a glance down to the DMZ. My shoulders slumped as I got the gist. ’Vietnam’.”<sup>84</sup> Den mest gjennomgående referansen er til *Apocalypse Now*, en Vietnam-film fra 1979 regissert av Francis Ford Coppola. Filmen bygger på Joseph Conrads roman *Heart of Darkness*, som jeg nevnte i underkapittel 3.2. Hovedpersonen i *Apocalypse Now*, kaptein Willard, er i likhet med kaptein Marlow i *Heart of Darkness*, på jakt etter den forsvunne Mr. Kurtz. I *Apocalypse Now* er handlingen flyttet til Vietnam-krigen, og Mr. Kurtz er en desertert oberst fra den amerikanske hæren som har flyktet inn i Kambodsjas jungel. I jungelen har han forskanset seg blant de innfødte og skapt et alternativt og bestialsk samfunn. Kaptein Willard er sendt opp Nung-elva for å finne og likvidere ham. I likhet med *Heart of Darkness*, tematiserer *Apocalypse Now* menneskepsykens betingelser i den moderne sivilisasjonen, og det stilles spørsmål ved hvorvidt oberst Kurtz egentlig er gal, eller om han rett og slett har gjennomskuet og forkastet det vestlige samfunnet som hyklersk og amoralsk.

I motsetning til de øvrige referansene som *M\*A\*S\*H* og *The A-team*, nevnes aldri *Apocalypse Now* ved navn. *The Beach* er likevel spekket med sitater og åpenbare

---

<sup>83</sup> Vietcong var den militære fraksjonen til det sør-vietnamesiske kommunistpartiet.

<sup>84</sup> *Ibid.*, s. 274.

allusjoner til filmen. Richard forteller blant annet: "Jed and I were on a covert mission. We had binoculars, jungle, a quarry, a threat, the hidden presence of AK-47s and slanted eyes. The only missing element was a Doors sound track."<sup>85</sup> Sammen med en annen strandbeboer, Jed, er Richard plassert ute i jungelen for å forhindre at de amerikanske guttene, Zeph og Sammy, finner fram til stranda. Mens han kryper rundt i jungelen, identifiserer han seg med kaptein Willards ferd oppover Nung-elva på jakt etter Mr. Kurtz. Han har nesten alle komponentene for å gjøre fantasien komplett, nemlig jungelen, en kikkert, en trussel og voktere med gevær. Det eneste elementet han mangler, er å være akkompagnert av *The Doors*.<sup>86</sup>

Den kanskje mest påfallende referansen til *Apocalypse Now* og *Heart of Darkness* kommer likevel mot slutten av romanen, der det heter om gjenferdet til Daffy Duck:<sup>87</sup>

'The horror,' he said. 'What?' 'The horror.' 'What horror?' 'The horror?' 'What horror?' He sighed [...] 'The horror,' he said a final time [...] and was gone.<sup>88</sup>

Dette utdraget alluderer til nevnte film og roman. I *Heart of Darkness* forteller kaptein Marlow følgende:

He cried in a whisper at some image, at some vision, - he cried out twice, a cry that was no more than a breath - 'The horror!' 'The horror!'<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 200.

<sup>86</sup> Kjenningsmelodien i *Apocalypse Now* er "The End" av nettopp *The Doors*.

<sup>87</sup> Daffy Duck, mannen som ga kartet til Richard før han begikk selvmord, hjemsøker Richard gjennom hele romanen. Daffy Ducks gjenferd kan leses som et uttrykk for Richards samvittighet.

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 354.

<sup>89</sup> Conrad, *op. cit.*, s. 177-178.

Utdraget er hentet fra slutten av romanen, og det er Mr. Kurtz som uttaler ordene idet han dør. Også i *Apocalypse Now*, hvor Marlon Brando briljerer i rollen som oberst Kurtz, utgjør horrorscenen en sentral og vesentlig del av filmen. Mens horrorren i *Heart of Darkness* og *Apocalypse Now* har blitt tolket som henholdsvis den vestlige imperialismens bestialske framferd i Afrika,<sup>90</sup> og amerikanernes hodeløse krigføring i Vietnam,<sup>91</sup> er det mer uklart hva det refereres til i *The Beach*. Utbruddet skjer like før de thailandske hasjbøndene dumper de maltrakterte likene i leiren. Horrorren kan således tolkes som et forvarsel om den makabre og groteske slutten. I likhet med i *Heart of Darkness* og *Apocalypse Now*, kan horrorren også forstås som en sivilisasjonskritikk. *The Beach* tematiserer en ny og postmoderne form for undertrykking og imperialisme, nemlig gjennom masseturismen. Strandbeboerne tror de har funnet et fristed fra turistbølgen, men da amerikanerne ankommer, skjønner de at paradiset er oppdaget, og at det bare er et tidsspørsmål før øya dukker opp i guidebøkene og dermed blir kommersialisert og vandalisert. Horrorren kan således leses som et uttrykk for den progressive og ustoppelige globaliseringen som sprer seg over hele verden. Det makabre opprøret blant strandbeboerne kan også leses som en reaksjon på at de, i kraft av å oppdage øya, har bidratt til dens destruksjon. Backpackerne baner selv veien for masseturismen, og er dermed en del av horrorrens utbredelse.

En annen intertekstuell referanse i *The Beach*, er til William Goldings roman *Lord of the Flies*<sup>92</sup> fra 1954. Den britiske forfatteren Nick Hornby har blant annet beskrevet

---

<sup>90</sup> I kapittelet "Afrikanske reiser" i *Å reise og skrive* skriver Arne Melberg om *Heart of Darkness* og sivilisasjonskritikken.

<sup>91</sup> Schneider, Steven Jay. Tucker, Oliver. 2004. *1001 filmer du må se før du dør* [1001 movies you must see before you die, 2003] Oversatt av Finn B. Larsen. Orion Forlag. Oslo.

<sup>92</sup> Golding, William. 1966. *Lord of the flies*. Verlag Moritz Dieseterweg. Frankfurt.

*The Beach* som: ”*Lord of the Flies* for the generation X.”<sup>93</sup> I likhet med *The Beach* utspiller handlingen i *Lord of the Flies* seg på en øde øy. En gruppe britiske skolegutter har overlevd en flystyrt og forsøker å danne et velfungerende samfunn etter modell fra den vestlige sivilisasjonen. Gjennom et demokratisk valg blir en av guttene, Ralph, valgt til leder for øysamfunnet. Til å begynne med fungerer livet på øya eksemplarisk, og i likhet med backpackerne i *The Beach*, har guttene faste gjøremål og plikter. Guttene deler seg i to grupperinger hvorav den ene gruppa står for jakt, og den andre for å holde liv i bålet og ellers opprettholde samfunnsstrukturen. Etter hvert brytes likevel idyllen, og det oppstår splittelse på øya. Jaktgruppa, under ledelse av Jack, utfordrer makten til den folkevalgte lederen Ralph, og det utvikler seg en paranoid og krigersk stemning på øya. Det hele ender i et morbid og vanvittig opprør hvor to av guttene, Simon og Piggy, blir brutalt myrdet.

Den makabre og blodige avslutningsscenen i *The Beach*, hvor strandbeboerne går løs på de avdøde amerikanerne, kan leses som en direkte allusjon til drapene i *Lord of the Flies*. Drapet på Simon skildres på følgende måte:

’*Kill the beast! Cut his throat! Spill his blood! Do him in!*’ [...] The beast struggled forward, broke the ring, and fell over the steep edge of the rock to the sand by the water. At once the crowd surged after it, poured down the rock, leapt on to the beast, screamed, struck, bit tore. There were no words, and no movements but the tearing of teeth and claws [...]<sup>94</sup>

De andre guttene går løs på Simon, fordi de innbiller seg at han er et monster. Drevet av massesuggesjon og galskap, går de blodtørstig løs på ham til han ligger livløs igjen. I

---

<sup>93</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Beach](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Beach).

<sup>94</sup> Golding, *op. cit.*, s. 79.

likhet med strandbeboerne i *The Beach*, oppfører guttene seg snarere som rovdyr enn som mennesker i det de river, biter og klorer i den forsvarsløse kroppen. Så vel *The Beach* som *Lord of the Flies* tematiserer de mørke og dyriske sidene ved menneskepsyken. Mest av alt kan romanene likevel leses som allegorier på den vestlige sivilisasjonen og dets sårbare fundament. I introduksjonen til *Lord of the Flies* skriver William Golding blant annet: ”The theme is an attempt to trace the defects of society back to the defects of human nature.”<sup>95</sup> Verken skoleguttenes forsøk på å danne et demokratisk samfunn, eller backpackernes strandutopi viser seg å fungere. Årsaken til at prosjektene mislykkes synes å være menneskenaturens råskap.

### **3.6. Fra utopi til dystopi – hvorfor mislykkes prosjektet?**

Som jeg skrev innledningsvis, utvikler *The Beach* seg fra utopi til dystopi. Richard og hans medreisende har funnet alle backpackeres høyeste drøm, nemlig et uopdaget sted hvor menneskene lever i harmoni med hverandre og med naturen. Oppholdet utvikler seg likevel til det stikk motsatte, nemlig til et inferno. Hva er det som går galt? Til tross for å ha funnet utopien sin, er Richard fanget i sitt gamle mønster. I likhet med jeg-fortelleren i *Ikaros*, reiser han egentlig med et eksistensielt mål for øye: Han vil kjenne at han virkelig lever. Det er først når han reiser og opplever nye steder at Richard føler at han eksisterer. Når han endelig har nådd målet sitt og ikke behøver å reise lenger, avdekkes et indre tomrom. Han har ingen virkelig identitet. Identiteten hans lå i reisingen, og når reisingen har opphørt, kjenner han en eksistensiell kjedsomhet. Hans franske reisepartner, Françoise, merker Richards rastløshet og sier: ”It would be sad to be bored of Eden, no?”

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, s. 6.

If you are bored of Eden, what is left?”<sup>96</sup> I et forsøk på å dekke over dette tomrommet, må han skape fiktive og dramatiske hendelser for å kjenne seg levende igjen. Richard klarer ikke å løsrive seg fra sin postmoderne bakgrunn, noe de stadige populærkulturelle referansene indikerer, og prosjektet om å leve autentisk og sant har spilt fallitt.

*The Beach* problematiserer også framveksten av masseturismen. Mens jeg-fortelleren i *Ikaros* anno 1957 kunne vandre inn i Sahara uten å risikere å møte på turistbuss og luksushoteller, er virkeligheten en ganske annen i *The Beach* anno 1997. I løpet av 80- og 90-årene fikk vestlige mennesker stadig bedre råd, og masseturismen eksploderte. Stadig nye områder ble ”okkupert” av den ekspanderende turistbusinessen. Backpackerne i *The Beach* opplever denne charterturismen som motbydelig, og de hever seg over den gjengse turisten. Backpackerne reiser for å oppleve, mens turisten reiser for å nyte. I *The Beach* problematiserer Alex Garland denne distinksjonen mellom turist og reisende, for er det ikke nettopp backpackerne som baner vei for vulgærturismen? I sin egoistiske higen etter nye områder og opplevelser, utleverer de, enten de vil eller ikke, disse uberørte stedene til turistnæringen. Backpackerne er, ironisk nok, selv delaktig i den utviklingen de forakter så inderlig. Daffy Duck sier blant annet til Richard:

You have to see, with these places, with all these places, you can't protect them. We thought you could, but we were wrong [...] The word was out, somehow out, and after that it was just a matter of time [...] Cancer back, no cure, malignant as fuck...<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Garland, *op. cit.*, s. 121.

<sup>97</sup> *Ibid.*, s. 320.



Turistifiseringen sammenlignes med en ondartet kreftsvulst som stadig sprer seg.

Strandsamfunnet blir til slutt innhentet av masseturismen, og *The Beach* kan leses som en kapitulasjonen overfor globaliseringen og markedskreftene.

## Kapittel 4. *Plattform* av Michel Houellebecq

I kapitlet om *The Beach* skrev jeg om en reise som var motivert av ønsket om å finne et siste autentisk og uberørt sted. Richard og hans medreisende flykter fra den postmoderne sivilisasjonen og den stadig økende masseturismen. Backpackerne finner til slutt paradiset sitt, i form av en øde strand i et naturreservat. Til tross for iherdige forsøk på å holde stranda skjult kommer det stadig nye tilreisende til øya. Oppholdet ender i blod og fordervelse, et symbol på den irreversible globaliseringen. *The Beach* kom ut i 1997, en tid da masseturismen hadde eksplodert i den vestlige verden, og Alex Garland skildrer en siste krampetrekning i letingen etter uoppdagede steder og autentiske opplevelser.

Mens hovedpersonen i *The Beach* reiser i håpet om å finne et jomfruelig paradis, har protagonisten i Michel Houellebecqs (f. 1958) roman *Plattform* avfunnet seg med å leve i en globalisert og turistifisert verden. *Plattform* kom første gang ut i 2001, altså fire år etter *The Beach*.<sup>98</sup> I likhet med jeg-fortelleren i *Ikaros* og Richard i *The Beach*, flykter også hovedpersonen i *Plattform*, Michel, fra den vestlige sivilisasjonen, som han finner forkastelig og destruktiv. Men i motsetning til de øvrige protagonistene, reiser han tilsynelatende uten eksistensielle pretensjoner om å finne seg selv eller autentiske opplevelser. Som den masseturisten han er, reiser Michel først og fremst på ferie for nytelsens skyld, en nytelse som i hovedsak dreier seg om sex. I løpet av romanen skal det imidlertid vise seg at reisene hans er minst like eksistensielt som rent kroppslig motivert.

---

<sup>98</sup> Hovedpersonen i *Plattform*, Michel, referer også til *The Beach*. Han sier blant annet: "Bokens [*The Beachs*] innledende kapitler ga en glimrende beskrivelse av turistens evige forbannelse, på evig, frenetisk jakt etter "uturistifiserte" områder som i sin tid ble diskreditert ved hans blotte tilstedeværelse, og derfor ble drevet til å gå stadig lenger med et prosjekt hvis realisering etter hvert gjør det meningsløst." Houellebecq, *op. cit.*, s. 273.

I det følgende kapitlet vil jeg diskutere hva prosjektet hans består i. I forlengelsen av dette spørsmålet vil jeg drøfte hvordan det skiller seg fra de individualistiske og åndelige målene til de andre litterære hovedpersonene jeg har tatt for meg. Til slutt kommer jeg til å spørre hvorfor eller om prosjektet mislykkes.

#### **4.1. Komposisjon og handlingsgang i *Plattform***

*Plattform* består av tre hovedkapitler, henholdsvis ”Tropic Thai”, ”Konkurransforsprang” og ”Pattaya Beach”. Første del, ”Tropic Thai”, er delt inn i tolv underkapitler og omhandler Michels reise til Thailand, og møtet med hans store kjærlighet Valérie. Andre del, ”Konkurransforsprang”, består av seksten underkapitler. Handlingen i denne delen utspiller seg henholdsvis i Paris, på Cuba og i Thailand. I løpet av dette hovedkapittelet utvikler Michel og Valérie et forhold, og sammen med Valéries kollega Jean-Yves, realiserer de visjonen om organisert sexturisme. Det tredje hovedkapittelet, ”Pattaya Beach”, er delt inn i fem underkapitler, og omhandler Michels liv etter at han har mistet Valérie i et terroristangrep i Thailand.

I første kapittel møter vi Michel, en førti år gammel franskmann som jobber i Kulturdepartementet. Romanen åpner med at faren til Michel har blitt brutalt myrdet. Det kommer etter hvert fram at gjerningsmannen er broren til farens muslimske vaskehjelp, Aïcha, som også har vært hans elskerinne.<sup>99</sup> Michel sørger ikke nevneverdig over farens bortgang, noe som gir et inntrykk av at han er en kjølig og misantropisk person.

Til tross for å virke likeglad og blasert i forhold til farens død, framstår Michel mest av alt som en selvforaktende og generelt ulykkelig mann: Han mistrives i jobben sin og lever

---

<sup>99</sup> Det at faren blir myrdet av en muslim, kan leses som et frampek til det avsluttende terrorangrepet begått av nettopp muslimer.

et kjærlighetsløst liv. I et forsøk på å heve livskvaliteten sin noen hakk, reiser han på charterferie til Thailand, hvor han i det minste får tilfredsstilt sine seksuelle behov. Nettopp denne reisen skal likevel kommet til endre livet hans radikalt. I reisegruppen møter han nemlig den 28-år gamle kvinnen Valérie. Valérie er kontaktsøkende overfor Michel, og snarere enn å fordømme hans omgang med de thailandske prostituerte, viser hun interesse og nysgjerrighet. Til tross for Valéries initiativ tør ikke Michel å ta neste skritt. I stedet for å forfølge den gryende interessen for Valérie, oppsøker han thajentene som gir han ukomplisert og lettvinntilfredsstillelse. De vender tilbake til Frankrike uten at det skjer noe mellom dem. Før de skilles, tar Michel likevel mot til seg og spør om de kan møtes i Paris.

I andre kapittel tar Michel kontakt med Valérie, og de innleder raskt et forhold. Valérie viser seg å være alt det Michel har ønsket seg i en kvinne: Hun er lidenskapelig, varm og kjærlig, egenskaper som han trodde hadde forsvunnet hos vestlige kvinner. Valérie har en krevende og altoppslukende jobb i et reiseselskap, men hun er likevel en hengiven og oppofrende elskerinne når hun kommer hjem til Michel. Sammen med en kollega, Jean-Yves, overtar Valérie ansvaret og utviklingen av Eldorado-klubbene, et prosjekt drevet av verdens ledende hotellkjede, Aurora-gruppen. I forbindelse med jobben hennes, reiser de til Cuba, og det er i løpet av denne turen at Michel foreslår å skape et reisekonsept basert på sexturisme. Han sier blant annet: ”Er det virkelig slik at du ønsker å finne fram til en ny modell som kan redde klubbhotellene? [...] Så foreslå en klubb der folk kan knulle. Det er det de først og fremst savner. Hvis de ikke har hatt et lite ferieeventyr, kommer de utilfredsstilte hjem igjen.”<sup>100</sup> I samarbeid med Jean-Yves,

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, s. 212.

utarbeider de ”Afrodite-klubbene”, en klubbkjede som spesialiserer seg på såkalte nytelsesreiser. Afrodite-klubbene blir en umiddelbar suksess. Men gleden skal vise seg å bli kortvarig. Under åpningen av et hotell i Krabi i Thailand, blir Michel og Valérie, samt de øvrige sex-turistene, utsatt for et terroristattentat. De muslimske fundamentalistene angriper gjestene med maskinpistoler og bomber. Mens Michel slipper unna angrepet uten fysiske skader, blir Valérie truffet av en skuddsalve og dør av skadene.

I siste kapittel av *Plattform*, drar Michel tilbake til Frankrike hvor han forsøker å gjenoppta livet etter å ha mistet Valérie. Til å begynne med fortrenger han ulykken, og han lever i den villfarelse at Valérie snart skal komme tilbake til ham. Han legger seg etter hvert inn på et psykiatrisk sykehus i et forsøk på å forstå og avfinne seg med tragedien som har skjedd. Etter å ha blitt utskrevet fra sykehuset, vender Michel tilbake til Thailand. Han vil realisere planen som han hadde laget med Valérie om å bosette seg der på fast basis. Etter en stund begynner han å oppsøke de prostituerte igjen, men uten å oppleve den samme tilfredsstillelsen som tidligere. Han sier blant annet: ”I utgangspunktet var jeg ikke særlig begeistret for tanken, og jeg var redd for å oppleve den totale fiasko. Likevel klarte jeg å få ereksjon, ja til og med orgasme, men jeg opplevde aldri mer noen nytelse ved det. [...] det var som om jeg hadde mistet evnen til å føle noe.”<sup>101</sup> Etter å ha opplevd den store kjærligheten, for så å miste den igjen, har Michels liv mistet all mening. Han avfinner seg med livet, men venter bare på døden. Romanen ender med følgende ord: ”Jeg kommer til å bli glemt. Jeg kommer fort til å bli glemt.”<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, s. 313.

<sup>102</sup> *Ibid.*, s. 317.

## 4.2. Sjanger og sjangertrekk i *Plattform*

Protagonisten og jeg-fortelleren i *Plattform* er en 40 år gammel franskmann ved navn Michel. Han jobber i Kulturdepartementet og er ugift. Bortsett fra at Michel Houellebecq er utdannet ingeniør og ikke byråkrat, er det påfallende mange likhetstrekk mellom forfatter og jeg-forteller. Det kan således virke som om Michel Houellebecq har skrevet en roman som ligger tett opp til selvbiografien. I en artikkel i *Klassekampen* den 25. oktober 2002 skrev Guri Kulås: ”Media har gått langt i å brennmerka forfatteren med ein lapskaus av Houellebecqs person og litteratur, jamvel om det knapt var overraskande. Houellebecq er ein lite tiltalende mann som anten er full eller taus i møte med journalistar.”<sup>103</sup> Denne sammenblanding, eller ”lapskausen”, som Kulås kaller det, av Houellebecq som person og av romanene hans, fremmer en historisk-biografisk tilnærming til verkene, og reduserer litteraturen til ideologi. I artikkelen ”Copulo, ergo sum. Tematisk spenning i Michel Houellebecqs *Plateform*”, skriver Per Buvik: ”alle hans tre romaner til nå er blitt mottatt mer som pamfletter og skandaløse meningsytringer enn som litterære tekster [...] Jeg ønsker derimot å understreke at det er litteratur Houellebecq skriver, og at det er som litteratur hans bøker må leses. Med det mener jeg at det er tekstens helhet vi må forholde oss til, ikke isolerte enkeltpåstander.”<sup>104</sup> Til tross for likhetstrekkene mellom protagonisten og forfatteren, er *Plattform* uten tvil et skjønnlitterært verk, og i det følgende kommer jeg til å behandle romanen deretter, nemlig som fiksjon.

*Plattform* er altså en roman. Men i hvilken romankategori hører den hjemme? I likhet med *The Beach* utvikler *Plattform* seg fra å være en utopi til å bli en dystopi. Det

---

<sup>103</sup> <http://www.klassekampen.no/29671/article/item/null>

<sup>104</sup> Mo og Holm, *op. cit.*, s. 32.

utopiske elementet i romanen kan knyttes til Afrodite-prosjektet. Michel og Valérie skaper et paradys hvor vestlige mennesker kan oppleve den nytelsen og livsgleden de mener er gått tapt i den postmoderne og vestlige verden. Utopien skildres blant annet slik: ”Stranden var enorm og skinnende hvit, og sanden var som det fineste pudder. Ti, tjue meter lenger borte lå havet som spilte i farger fra asurblått til turkis, fra turkis til smaragdgrønt [...] De fleste av kvinnene hadde silikonpupper, og mange av dem gikk med en gullenke om midjen eller vristen. Dessuten la jeg merke til at nesten alle badet nakne.”<sup>105</sup> Beskrivelsen kan minne om Edens hage: Omgivelsene er vakre, og menneskene går rundt nakne. Men den paradisiske tilstanden skal snart brytes: Under et terrorattentat, går muslimske fundamentalister til angrep på sexturistene. I grell kontrast til den tidligere idyllen, beskrives terrorattentat slik: ”Ytterst på terrassen var det en stor, blond kvinne som reiste seg og utstøtte et skrik. Da kom den første skuddsalven, en kort knatring. Kvinnen vendte seg mot oss med hendene foran ansiktet: en kule hadde gått inn i øyet hennes, og øyehulen var et stort, blodig hull.”<sup>106</sup> I likhet med *The Beach* ender *Plattform* i et makabert blodbad, og den opprinnelige utopien utvikler seg til det motsatte, nemlig til en dystopi.

### **4.3. Masseturismen i *Plattform***

Mens hovedpersonen i *The Beach* forsøker å flykte fra masseturismen, har Michel omfavnet denne reiseformen. Gjennom store deler av romanen befinner han seg sågar på slike charterturer.<sup>107</sup> I første kapittel drar han for eksempel til Thailand med

---

<sup>105</sup> Houellebecq, *op. cit.*, 271, 274.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 290.

<sup>107</sup> I det følgende kommer jeg til å bruke begrepene masseturisme og charterturisme som synonymer.

reiseselskapet *Nouvelles Frontières*. Reisepakken han har valgt heter ”Tropic Thai”, og innebærer en rundreise i landet. Reisegruppa består av en broket forsamling franskmenn som Michel stort sett finner stakkarslige eller usympatiske.<sup>108</sup> Han forsøker likevel å finne sin plass i gruppa, og er takknemmelig når de andre reisedeltakerne tar kontakt med ham. I løpet av oppholdet blir reisegruppa loset fra den ene fantastiske severdigheten til den andre. Reiselederen, Sôn, tar dem med til Thailands hovedattraksjoner, og gir dem samtidig en innføring i landets historie.<sup>109</sup> Inntrykkene kommer som på løpende bånd, og opplegget er tilrettelagt slik at de vestlige turistene skal anstrenge seg minst mulig. Reisen varer bare i 15 dager, men i løpet av denne tiden opplever reisefølget blant annet historiske minnesmerker,<sup>110</sup> thailandsk kultur,<sup>111</sup> skjulte naturperler (s. 66)<sup>112</sup> og strandliv på Koh Samui.<sup>113</sup>

Masseturismen, slik den framstilles i *Plattform*, kan sies å gjenspeile den postmoderne og vestlige mentaliteten. Vestlige mennesker er vant til hyppige og sterke inntrykk, noe som de også krever og forventer når de reiser. Masseturismen tilfredsstiller et behov for opplevelser, eksotisme og nytelse, nettopp det Michel ønsker seg når han skal på ferie. Han sier blant annet: ”Som alle vesteuropeere ønsker jeg å *reise*. Men det er ikke problemfritt: Språkbarrierer, generelt dårlig organisering av transport, faren for tyveri eller bedrageri – for å si det rett ut: det jeg innerst inne ønsker meg, er å være *turist*.”<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 40-41.

<sup>109</sup> *Ibid.*, s. 62.

<sup>110</sup> *Ibid.*, s. 75.

<sup>111</sup> *Ibid.*, s. 42.

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 66.

<sup>113</sup> *Ibid.*, s. 79.

<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 29.



I motsetning til Richard i *The Beach*, reiser ikke Michel i håp om å finne autentiske opplevelser. Han har forsont seg med å leve i en gjennomkommersialisert og globalisert verden. I løpet av rundreisen med ”Tropic Thai”, blir reisefølget presentert for såkalt thailands kultur. De blir blant annet tilbudt et middagsshow med thailandsk folkedans som underholdning. I en samtale med en av kvinnene i gruppa, Josiane, spør Michel hvorfor hun ikke deltok på arrangementet: ””Nei, jeg setter ikke særlig pris på den slags...” fortsatte hun med en armbevegelse i stor, tragisk stil. ’Det er en meg en smule for turistaktig...’ Hva mente hun nå med det? Alt er turistaktig.”<sup>115</sup> I motsetning til Josiane, er Michel klar over at *alle* opplevelsene og inntrykkene i løpet av reisen er fabrikerte og idealiserte for å tilfredsstille turistenes forventninger. Reiseselskapet serverer en illusjon, og Michel lar seg gladelig og bevisst desillusjoneres.

#### **4.4. Protagonisten og hans prosjekt**

Som jeg nevnte innledningsvis, har ikke Michel et eksistensielt eller overordnet mål med reisene sine, slik som protagonistene i *Ikaros* og *The Beach*. Michel har tilsynelatende avfunnet seg med å leve i en postmoderne og meningsløs virkelighet, hvor idéen om å finne seg selv eller ha autentiske opplevelser, virker absurd og umulig. I stedet for å rømme fra masseturismen, slik Richard gjør i *The Beach*, har Michel innordnet seg og funnet seg til rette med denne reiseformen. Snarere enn å søke en høyere mening med tilværelsen, reiser han på charterferie i et forsøk på å bedre sin egen livskvalitet. Han sier blant annet:

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, s 47.

Jeg likte godt feriekatalogene med deres abstraksjoner og deres evne til å redusere verdens forskjelligste steder til en rekke mulige lykketreff og priser. Framfor alt satte jeg pris på kvalitetsmerkingen, med stjerner som lot en fornemme intensiteten av den lykkefølelsen man hadde rett til å forvente seg. Jeg var ikke lykkelig, men jeg verdsatte lykke og jeg forsøkte å etterstrebe den.<sup>116</sup>

Michel lever et intetsigende og gledeløst liv. Den eneste formen for lykke og nytelse han finner, er gjennom sex. Problemet er at vestlige kvinner, i likhet med samfunnet generelt, har blitt kalde og utilnærmelige.<sup>117</sup> De har, ifølge Michel, mistet evnen til uselvvisk å gi andre nytelse og tilfredsstillelse.<sup>118</sup> Heller ikke blant de prostituerte i Frankrike finner Michel den gleden og lysten han søker. Han sier blant annet: ”Så snart de [mennene] er blitt litt eldre og klokere, foretrekker de å unngå dette med kjærlighet og synes det er enklere å gå til horene. Men ikke til horene i Vesten – det er ikke bryderiet verdt, for de er virkelig bare et slags menneskelig avfall.”<sup>119</sup> Løsningen på problemet er altså å reise som sexturist til u-land, hvor kvinnene fremdeles kan kunsten å tilfredsstillere og behage mennene (og kvinnene). Før han møter Valérie, er det bare sexreisene til blant annet Thailand, som gjør ham lykkelig. Basert på samfunnsobservasjoner og sine egne erfaringer, kommer Michel fram til at seksualiteten er et siste felles multiplum for vestlige mennesker. I et forsøk på å øke den generelle lykkefølelsen og livslysten i Vesten, iverksetter han, sammen med Valérie og Jean-Yves, planen om organisert sexturisme. Michels motiv for å reise, viser seg altså å være vel så eksistensielt som jeg-fortellerens i *Ikaros* og Richards i *The Beach*: Han drar på sexreiser for i det hele tatt å ha en grunn til å leve.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, s. 18.

<sup>117</sup> Jean-Yves kone Audrey kan leses som et eksempel på den vestlige og kalde kvinnen.

<sup>118</sup> *Ibid.*, s. 131.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 132.

## 4.5. Valérie og kjærligheten

Til tross for å propagandere for sexturisme som løsningen på vestens problemer, er det først når han møter Valérie, at Michel føler seg virkelig lykkelig. ”Da hun trykket leppene sine mot mine, følte det merkelig; som om jorden skulle bevege seg i motsatt retning. Så merkelig det enn var, og uten å ha gjort det minste for å fortjene det, hadde jeg fått en ny sjanse – det er på tvers av alle regler. Jeg omfavnet henne voldsomt, grepet av en plutselig trang til å gråte.”<sup>120</sup> Den Michel vi møter her, står i skarp kontrast til den kyniske og misantropiske mannen vi møtte i begynnelsen av romanen.

Valérie skildres så idealisert at hun framstår som en mannlig fantasifigur. Hun er en suksessrik og hardtarbeidende karrierekvinne, men hun finner alltid tid og energi til å tilfredsstille Michel. Hun er varm og sensuell, egenskaper som ifølge Michel er stadig sjeldnere å finne blant vestlige kvinner. Hun deler hans pasjon for sex, og sammen eksperimenterer de med forskjellige seksuelle varianter. Når de en dag ender opp på en SM-bar,<sup>121</sup> setter likevel Valérie foten ned. Hun sier blant annet: ”Jeg kan forstå at det fins bødler. Jeg synes det er avskyelig, men jeg vet at det finnes folk som har glede av å torturere andre. Det jeg ikke kan begripe, det er at det finnes slike ofre. Jeg kan ikke fatte at et menneske kan foretrekke lidelse framfor nytelse. Man burde gi dem terapi, elske dem, lære dem å nyte.”<sup>122</sup> Valéries avstandstaken fra SM-miljøet, kan leses som en avsky for den kyniske og upersonlige seksualiteten, som ifølge Michel kjennetegner vestlige mennesker. Hun representerer det motsatte, nemlig den ektefulte og kjærlige seksualiteten.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, s. 278.

<sup>121</sup> Sadomasochistisk bar.

<sup>122</sup> *Ibid.*, s. 171.

Mot slutten av romanen framstår Valérie nærmest som en martyr eller en Kristus-figur: Hun blir drept på grunn av sin overbevisning, nemlig den at alle mennesker fortjener nytelse og glede. I tillegg frelser hun Michel fra en tom og deprimerende tilværelse uten at han har gjort noe for å fortjene det,<sup>123</sup> noe som kan alludere til Jesu gjerninger. Men i motsetning til den positive kristendommen, hvor Jesus ofret seg selv for menneskenes synder og ga dem evig liv, er Valéries død langt mer meningsløs. Etter at hun er død, mister Michel livslysten. Han har opplevd den store kjærligheten, og etter at den er tatt ifra ham, venter han bare på å få dø. Ingenting betyr noe for ham lenger, ikke engang den seksuelle nytelsen gir ham lengre glede. Det viser seg at kjærligheten overvinner den rent fysiske og kroppslige tilfredsstillelsen.

#### **4.6. Sivilisasjonskritikk i *Plattform***

Da *Plattform* kom ut i 2001, ble den kritisert fra flere hold. Den ble blant annet anklaget for å fremme rasistiske og anti-islamske holdninger.<sup>124</sup> Det er ikke vanskelig å avdekke islamkritikk i *Plattform*. Allerede i åpningen, når det kommer fram at en muslimsk mann har drept faren hans,<sup>125</sup> impliseres det en negativ innstilling til muslimer. I løpet av romanen kommer det flere hatske angrep på islam. Michel møter blant annet en egypter, som uttrykker seg på følgende måte om den islamske religionen:

Islam kunne bare oppstå i en tanketom ørken blant spyttende beduiner som ikke hadde annet å foreta seg enn [...] å pule kamelene sine i ræva. Jo nærmere en

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 278.

<sup>124</sup> I forbindelse med utgivelsen, beskyldte blant annet "Human Rights League" Houellebecq for å være islamfiendtlig, og muslimske organisasjoner, som "Verdens Islamske Liga" og "Paris-moskéen", anklaget ham for å spre rasisme.

<sup>125</sup> *Ibid.*, s. 23.

religion kommer monoteisme, jo mer inhuman og grusom blir den. Og ingen religion representerer en så rabiat monoteisme som islam.<sup>126</sup>

Utfallene mot islam er mange og ytterliggående, men det er først etter terrorattentatet at Michel selv uttrykker seg negativt og hatefult om religionen. Han sier blant annet: ”Hver gang jeg fikk vite at en palestinsk terrorist, eller et palestinsk barn eller en gravid palestinsk kvinne var blitt drept av en kule på Gazastripen, opplevde jeg en sitrende fryd ved tanken på at nå fantes det én muslim mindre.”<sup>127</sup> Dette ondskapsfulle angrepet må ses i sammenheng med Michels situasjon. Han har mistet sin store kjærlighet, og han må finne noen å rette hatet sitt mot, noe han også uttrykker: ”Hevnlyst kan absolutt holde en i live – mange mennesker har fristet livet på denne måten. Islam hadde knust livet mitt, og islam var absolutt noe jeg kunne hate [...]”<sup>128</sup> Men i likhet med alle andre følelser han har, orker han etter hvert ikke å opprettholde hatet til islam.<sup>129</sup>

Den mest gjennomgående kritikken i *Plattform* retter seg likevel ikke mot islam, men snarere mot den vestlige sivilisasjonen. Mens muslimene tross alt har en overbevisning og et formål, har vestlige mennesker mistet en felles plattform, og lever uten å ha noen virkelige verdier eller kurs i livet. Det vestlige mennesket har blitt ekstremt egoistisk og individorientert. Man handler ikke lenger for et felles gode, men snarere for personlig vinnings skyld. Denne utviklingen har, i følge Michel, ført til at vestlige mennesker har mindre sex med hverandre. Han sier blant annet: ”Noe må det være som gjør at mennesker fra Vesten ikke lenger ligger med hverandre [...] Kanskje har det med narsissismen deres å gjøre, eller med prestasjonskulturen [...] Men det er alltid

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, s. 222.

<sup>127</sup> *Ibid.*, s. 306.

<sup>128</sup> *Ibid.*, s. 306.

<sup>129</sup> *Ibid.*, s. 307.

slik at folk har problemer med å innlede nye seksuelle forhold etter at de er blitt tjuefem, tretti år.”<sup>130</sup> Det er nettopp denne mangelen på sex og glede som frembringer idéen om Afrodite-prosjektet. Michel vil bringe nytelsen tilbake til den vestlige befolkningen. Det er likevel foruroligende at vestlige mennesker må dra som sexturister til Østen for å oppleve glede. Den seksuelle tilfredsstillelsen kan ikke dekke over det faktum at Vesten er i krise. Avslutningsvis sier Michel:

Til mine dagers ende kommer jeg til å forbli et barn av Europa, av engstelsen og skammen – jeg har intet budskap om håp å gi fra meg. Jeg føler ikke noe hat til Vesten, men derimot en enorm forakt. Jeg vet bare at vi alle sammen stinker av egoisme, masochisme og død. Vi har skapt et system som det simpelthen ikke går an å leve i, og til alt overmål fortsetter vi å eksportere det.<sup>131</sup>

Romanen ender i pessimisme og resignasjon. Michel innser at den vestlige livsstilen vil spre seg til resten av verden, og at forsøk på å gjøre noe med situasjonen er til ingen nytte.

#### **4.7. Bokas tittel: Hvorfor heter den *Plattform*?**

Houellebecq har kalt romanen sin for *Plattform*, men hvorfor har han valgt nettopp denne tittelen? Tittelen kan tolkes på flere måter: I overført betydning kan blant annet ordet ”plattform” bety et felles verdigrunnlag. Som jeg har nevnt tidligere, opplever Michel at det vestlige mennesket er blitt ekstremt selvsentrert og egoistisk. Man har ikke lenger en felles verdimesig plattform som forener den vestlige befolkningen. Michel kommer fram til at den siste fellesverdien i Vesten, er sex. Basert på denne erkjennelsen, bestemmer

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, s. 213.

<sup>131</sup> *Ibid.*, s. 315.

han seg, sammen med Valérie og Jean-Yves, for å skape en ny felles plattform for vestlige mennesker, noe som bli realisert gjennom sexturisme.

Selve tittelordet, ”plattform”, forekommer i romanen bare ved et par anledninger.

Mot slutten av romanen tenker Michel tilbake på barndommen sin. Han sier blant annet:

En dag da jeg var tolv år gammel, hadde jeg klatret opp i en strømmast, høyt oppe i fjellet. Hele tiden mens jeg klatret oppover hadde jeg unngått å se ned. Men da jeg var kommet helt opp på plattformen, syntes jeg det virket vanskelig og farlig å klatre ned igjen. Rundt meg strakte fjellkjedene seg i alle retninger, med evig snø på toppene. Det ville være mye lettere å bli hvor jeg var, eller å hoppe, men i siste øyeblikk var det tanken på å bli knust som holdt meg tilbake. Men jeg tror at jeg ville ha opplevd det å fly som noe ganske fantastisk.<sup>132</sup>

Passasjen kan leses som et frampek eller et varsel om den tragiske slutten. Den unge Michel har klatret opp i en strømmast, og fra plattformen har han full utsikt over de vakre omgivelsene. Han har kommet så høyt opp som han kan, men vel oppe på plattformen frykter han nedstigningen. Snarere enn å klatre ned igjen, får han lyst til enten å bli hvor han er, eller å hoppe ned igjen. Hendelsen er en erkjennelse av at lykken er forgjengelig, og at det før eller siden vil komme en nedtur.

I likhet med den unge Michel, har den voksne Michel nådd toppen: Sammen med Valérie opplever han å være fullstendig lykkelig, og i motsetning til den unge Michel, velger han denne gangen å hoppe.<sup>133</sup> Per Buvik skriver: ”Sammen med henne vil han ikke klatre ned; han vil hoppe – og blir innhentet av døden: hennes fysiske og sin egen

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, s. 282.

<sup>133</sup> Michel bestemmer seg for å bosette seg i Thailand sammen med Valérie, og velger dermed den ukonvensjonelle veien ned: Han tar en sjanse, og satser på kjærligheten.

sjelelige, som er en ventestasjon før den definitive utåndingen.”<sup>134</sup> Han prøver å holde på lykken, men forsøket mislykkes. I likhet med Ikaros, som fløy for nært solen,<sup>135</sup> faller han til marken. Til tross for det tragiske utfallet, må vi likevel spørre han ville vært kjærligheten til Valérie foruten. Dersom han ikke hadde tatt sjansen og hoppet, ville han fortsatt å leve et intetsigende og kjedelig liv. Ved å hoppe, opplevde han å være lykkelig, men han må leve resten av livet vel vitende om hva han har tapt.

#### 4.8. Hvorfor mislykkes prosjektet?

Michel har funnet at løsningen på Vestens problemer, er sexturisme. Sammen med Valérie og Jean-Yves utvikler han derfor Afrodite-klubbene, som tilbyr vestlige mennesker sårt tiltrengt nytelse. Prosjektet blir en umiddelbar suksess: Sexturistene strømmer til, og det ser ut til at Afrodite-klubbene skal bli ”tidenes hit”.<sup>136</sup> Men slik skal det altså ikke gå. Idet Michel er som lykkeligst og prosjektet er en kassasuksess, brytes idyllen. Hva ønsker Houellebecq å formidle med den makabre og tragiske avslutningen? Umiddelbart kan det selvsagt virke som om han angriper islam: Det er jo nettopp *muslimske terrorister* som helt konkret destruerer utopien.<sup>137</sup> Plattform inneholder uten tvil islamkritikk. Men, som jeg har nevnt tidligere, opplever jeg likevel at den egentlige kritikken er rettet mot Vesten. Muslimene framstår mer som et redskap, eller et nødvendig onde, for å avdekke den råtne og degenererte vestlige sivilisasjonen, hvor befolkningen må flykte for i det hele tatt å oppleve livslyst og glede.

---

<sup>134</sup> Mo og Holm, *op. cit.*, s. 42.

<sup>135</sup> Se kapittel 2.3.

<sup>136</sup> Houellebecq, *op. cit.*, s. 269.

<sup>137</sup> *Ibid.*, s. 290.



Terrorangrepet kan symbolisere at organisert sexturisme likevel ikke kan være løsningen på Vestens problemer. Interessant nok er det Michel selv, han som i utgangspunktet kom på idéen om Afrodite-klubbene, som implisitt viser at sexturisme er et feilslått botemiddel. I Valérie finner han den store kjærligheten, og når hun dør blir livet hans tomt og meningsløst. Han forstår at den rent kroppslige tilfredsstillelsen og nytelsen ikke kan dekke over, eller helbrede, mangelen på nærhet og kjærlighet.<sup>138</sup>

En annen årsak til at prosjektet mislykkes, kan være at Michel overfører den vestlige modellen, nemlig det kapitalistiske systemet, på seksualiteten. Han inngår nærmest en pakt med djevelen. Til tross for sin intensjon om å redde den vestlige befolkningen, er han med på å videreføre et system som reduserer mennesker til ting og varer. Per Buvik skriver: "Houellebecq viser at det ikke lar seg gjøre å dele livet i en kapitalistisk del og en ikke-kapitalistisk del. For kapitalismen er like altomfattende som den er global."<sup>139</sup> Michel og Valérie ønske profitterer på et system som de egentlig forakter, noe som skal koste dem begge dyrt.

I likhet med *Ikaros* og *The Beach*, ender Houellebecqs romanen med en erkjennelse av at flukt er umulig. Man kan forsøke å rømme fra problemene sine, men virkeligheten vil alltid innhente en. *Plattform* slutter sågar med den pessimistiske og apokalyptiske spådommen at den vestlige sivilisasjonen vil spre seg til resten av verden. Han sier blant annet: "Vi har skapt et system som det simpelthen ikke går an å leve i, og til alt overmål fortsetter vi å eksportere det."<sup>140</sup> Avslutningen viser at sexturisme utgjør et altfor lite plaster på et altfor stort sår.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, s. 313.

<sup>139</sup> Mo og Holm, *op. cit.*, s. 41.

<sup>140</sup> Houellebecq, *op. cit.*, s. 315.

## Kapittel 5. *Gullfisken* av Jean-Marie Gustave Le Clézio

I det forrige kapitlet om *Plattform* skrev jeg om reiser som var motivert av ønsket om sex og nytelse. Michel mente å ha funnet løsningen på Vestens problemer, i sexturisme. Sex gjenstår ifølge ham som den siste fellesnevneren for vestlige mennesker. I en sivilisasjon hvor menneskene har mistet evnen til uselvisk å tilfredsstille hverandre, har kjærlig og varm sex blitt en sjeldenhet. Løsningen på problemet er dermed å reise som sexturist til fattige u-land, hvor kvinnene fremdeles kan kunsten å glede andre mennesker. Gjennom turismen vil de også tjene penger på denne kunsten.<sup>141</sup>

Michel Houellebecq tematiserer Vestens traumer, men han tar ikke synderlig hensyn til dem som blir utnyttet i prosessen, nemlig den ikke-vestlige befolkningen. En roman som skildrer nettopp noen av de skyggesidene Houellebecq ignorerer, er Jean-Marie Gustave Le Clézios (f. 1940) roman *Gullfisken* fra 1997. *Gullfisken* handler om den afrikanske jenta Laila, og hennes flukt fra undertrykkelse. Mens protagonistene i henholdsvis *Ikaros*, *The Beach* og *Plattform* flykter fra Europa og ut i verden, flykter Laila fra Afrika og til Europa. *Gullfisken* skildrer en ganske annen reise enn de øvrige romanene jeg har tatt for meg. Mens de hvite, mannlige protagonistene ufortrødent kan søke sine individuelle, selvsentrerte og eksistensielle mål, er Lailas prosjekt av en mer materiell, konkret og nødvendig art. Hun er hjemløs og fattig, og motivasjonen hennes for å reise er å finne et hjem og en framtid i Europa.

---

<sup>141</sup> Michel fremstiller sexturismen som en byttehandel av henholdsvis økonomisk og seksuell kapital. Han sier blant annet: ”Altså [...] har du på den ene siden mange hundre millioner mennesker i Vesten som har alt de kan ønske seg, bortsett fra at de ikke finner seksuell tilfredsstillelse. [...] På den andre siden har du mange milliarder mennesker som ikke har noenting, [...] og som ikke har noe annet å selge enn kroppene sine. Det er da enkelt, det er virkelig barnslig enkelt: Her har man et ideelt utgangspunkt for en byttehandel.” (Houellebecq, *op. cit.*, 214) Han tar ikke menneskelige hensyn, men framstiller prosjektet som et kurant regnestykke. Det må også påpekes, at de ikke-vestlige prostituerte framstilles som fornøyde og nytende kvinner, som uten problemer får orgasme under samleiet.

I dette kapitlet vil jeg blant annet drøfte beveggrunnene for Lailas reise. Hvordan skiller for eksempel identitetsprosjektet hennes seg fra jeg-fortellerens i *Ikaros*, Richards i *The Beach* og Michels i *Plattform*? I forlengelsen av dette spørsmålet vil jeg problematisere hvordan den vestlige mannens reise er forskjellig fra den ikke-vestlige kvinnens. Avslutningsvis vil jeg diskutere hvorvidt Laila oppnår det hun søker.

### **5.1. Komposisjon og handlingsgang i *Gullfisken***

*Gullfisken* er en roman på 216 sider. Den er delt inn i 18 kapitler uten titler av varierende lengde. Kapitlene 1-6 foregår i Afrika, kapitlene 7-13 omhandler Lailas reise til Frankrike og oppholdet i Paris, og kapitlene 14-18 forteller om hennes reise til Nice og siden videre til USA. Historien er fortalt i jeg-form, og perspektivet ligger hele tiden hos hovedpersonen Laila. Så vel språk- som stilmessig skiller *Gullfisken* seg fra de tidligere verkene hans. Sammenlignet med blant annet *Syndfloden* fra 1966<sup>142</sup> og *Den materielle ekstase* fra 1967,<sup>143</sup> er *Gullfisken* langt mer naivistisk og leken i stilen. Språket er muntlig og enkelt, noe som harmonerer med at fortelleren er ei tenåringsjente. Også innholdsmessig er verkene svært forskjellige: Mens handlingen i *Syndfloden* er stillestående og surrealistisk, rommer *Gullfisken* et mangfold av hendelser, karakterer og bevegelser. Den er dramatisk, men samtidig underfundig og tankevekkende.

---

<sup>142</sup> Le Clézio, J.M.G. 2008. *Syndfloden* [*Le déluge*, 1966]. Oversatt av Carl Hambro. Cappelen Damm. Oslo.

<sup>143</sup> Le Clézio, J.M.G. 2008. *Den materielle ekstase* [*L'Extase matérielle*, 1968]. Oversatt av Leif Tufte. Cappelen. Oslo.

I *Gullfisken* møter vi den 12 år gamle jenta Laila. Som 6-åring ble hun kidnappet fra familien og stammen sin et sted i Afrika.<sup>144</sup> Under kidnappingen mister hun hørselen på ett øre, og dette handikaket kommer til å prege hennes virkelighetsoppfatning. Hun blir solgt som slave til en eldre kvinne, Lalla Asma, i Marokko. Det er Lalla Asma som gir henne navnet ”Laila”, som betyr ”natt” på arabisk. Da Lalla Asma dør, flykter Laila fra de nye eierne sine og legger ut på en lang reise. Hun drar blant annet til Paris, Nice, Boston og Chicago før hun til slutt vender tilbake til det afrikanske kontinentet. I løpet av reisen møter hun mennesker som på forskjellig vis forsøker å utnytte, undertrykke og fange henne. Som farget og papirløs kvinne har hun ikke mye hun skulle ha sagt, og i Paris blir hun stadig antastet av menn som tror hun er prostituert. Til og med mennesker som virker snille og hjelpsomme, viser seg å ha skjulte agendaer; Laila blir blant annet ansatt som hushjelp hos en kvinnelig lege som tilsynelatende vil hjelpe henne, men som ender opp med å dope henne ned og forgripe seg på henne. Det er først og fremst i det afrikanske miljøet hun finner tilhørighet og omsorg. Men de afrikanske innvandrerne lever på samfunnets skyggeside, og etter hvert blir hun lei av å leve et underjordisk liv på stadig flukt fra myndighetene. Hun bestemmer seg for å reise videre. Ved hjelp av et pass hun har arvet fra en avdød afrikansk jente, reiser hun til USA.

Hun reiser på kryss og tvers av USA bare for å oppdage at hun er like ufri og fremmed der som hun var i Frankrike. Menneskene hun møter, forsøker å utnytte henne på en eller annen måte, enten det gjelder kroppen, arbeidskraften eller evnene hennes. Hun blir blant annet oppdaget av en talentspeider mens hun synger på et hotell. Han lar henne spille inn en plate med sangene sine. Til tross for at platen blir en salgsuksess, ser

---

<sup>144</sup> Vi får aldri vite nøyaktig *hvor* i Afrika hun kommer fra. Det eneste som blir sagt, er at hun kommer fra Sør, noe som tyder på at hun kommer fra et land sør for Sahara.

hun aldri noe til profitten. I løpet av USA-oppholdet blir hun gravid, men på vei fra Chicago til California blir hun alvorlig syk og mister barnet. Mannen hun reiser sammen med dumper henne utenfor et sykehus. Da hun kommer til hektene igjen, har hun mistet hørselen på det andre øret også, og er mer sårbar og hjelpeløs enn noen gang. Hun bestemmer seg for å vende tilbake til Afrika.

Etter en lang reise finner hun til slutt tilbake til utgangspunktet, nemlig til den hvite gata hvor hun ble kidnappet som 6-åring: ”Det er her, ingen annen stad. Gata kvit som salt, dei urørlege veggene, skriket frå ramnen. Det var her eg blei røva, for femten år sidan [...] på grunn av ein krangel om vatn, ein krangel om brunnar, ein hemn.”<sup>145</sup> Etter en langvarig og håpløs reise i vesten, finner hun endelig tilbake til røttene sine, som vel å merke ikke er det samme som en harmonisk tilværelse uten konflikter, noe kidnappingen viser med all tydelighet.

## 5.2. Sjanger og sjangertrekk i *Gullfisken*

I motsetning til blant annet *Ikaros*, som kan klassifiseres som både roman, selvbiografi og reiseskildring, er *Gullfisken* uten tvil en roman. Jeg-fortelleren er ei ung, afrikansk jente, en karakter svært ulik den middelaldrende, hvite mannlige forfatteren Le Clézio. Det er dermed usannsynlig at det er et selvbiografisk verk. I likhet med de andre romanene jeg har skrevet om, drives handlingen fram av reisemotivet. Det er likevel ikke reisen i seg selv som er målet. Reisen er bare et middel for å nå det egentlige målet, nemlig frihet, tilhørighet og identitet. Der er derfor ikke en reiseskildring som Graham Greenes og Paul Theroux’ verk, hvor reisen er selve hovedmålet.

---

<sup>145</sup> Le Clézio, *op. cit.*, s. 216.

*Gullfisken* er en roman, men i hvilken romankategori skal den plasseres? Til tross for at handlingen i *Gullfisken* foregår på autentiske steder og omhandler reelle problemer, er det likevel noe urealistisk ved romanen. Karakteren til Laila framstår som noe mer enn ei ung, afrikansk jente. Det er ikke individet Lailas historie det fortelles om; det kan virke som hun snarere er et bilde på et helt folks eller til og med på hele Afrikas historie.<sup>146</sup> Mer enn å være en realistisk skildring av en postkolonial virkelighet, opplever jeg samtidig romanen som en fabel eller et eventyr. Laila møter skurker, men også gode hjelpere. Hun utsettes for farer og hindringer som må overvinnes før hun kan vende tilbake til hjemmet sitt. Denne hjemme-ute-hjemme-bevegelsen, kan også forbindes med den tradisjonelle dannelsesromanen.<sup>147</sup> Her kan det innvendes at Lailas prosjekt med reisen mislykkes. Utgangspunktet hennes var å befri seg fra bånd og tvang, noe som viser seg å være umulig også ute i den store verden. Erfaringene og opplevelsene hennes er stort sett av den ubehagelige sorten, og romanen kan kanskje snarere beskrives som en dystopi eller negativ dannelsesroman.

### **5.3. Bokas tittel: Hvorfor heter den *Gullfisken*?**

*Gullfisken* åpner med følgende innledning: ”*Quem vel ximimati in ti teucucuitla michin.* Å, fisk, vesle gullfisk, pass godt på! / For det er så mange lassoar og garn ute etter deg i denne / verda.”<sup>148</sup> Som åpningen indikerer, er gullfisken et gjennomgående og sentralt symbol i romanen. Parallellen mellom Laila og gullfisken etableres allerede tidlig i romanen: ”Det er ei gate kvit av sol, støvete og tom, blå himmel, det gjennomtrengande

---

<sup>146</sup> Dette vil jeg utdype senere i kapitlet.

<sup>147</sup> Lothe et al, *op cit.*, s. 40

<sup>148</sup> Le Clézio, *op. cit.*, s. 5.

skriket frå ein svart fugl, og brått hendene til en mann som slenger meg ned i ein stor sekk, og eg held på å kvelast. Det var Lalla Asma som kjøpte meg.”<sup>149</sup> Fortellingen om hvordan Laila ble kidnappet fra hjemmet sitt, skaper assosiasjoner til hvordan man fanger fisk. Hun blir grepet av et par hender som kaster henne i en sekk, og i likhet med en fisk på land, holder hun på å kveles av surstoffmangel. Laila blir kjøpt og plassert hos Lalla Asma hvor hun lever et trygt liv i fangenskap, nærmest som i en gullfiskbolle. Når matmoren dør, flykter hun fra fangenskapet og ut i den store verden, eller ut i åpent farvann. Hun er endelig fri, men friheten har sin pris. I likhet med gullfisken, er Laila liten og utsatt, og det legges stadig ut agn som forsøker å fange henne inn. Når hun likevel stadig klarer å unnsnippe rovfiskene og nettene som legges ut for henne, kan det kanskje også forstås i sammenheng med gullfiskmetaforen. I østlige religioner som buddhisme og hinduisme, symboliserer gullfisken hell og lykke. ”Gullfisken har kome til å bety hell og lykke for både hinduar, jainar og buddhistar. I buddhismen står den for at levande vesen som lever rett, ikkje treng ottast for å gå under i lidingshavet.”<sup>150</sup> Til tross for at Laila ikke tilhører noen av de ovennevnte religionene kan overlevelsessevnen og flaksen hennes leses som nok en parallell til gullfisksymbolikken.

Mot slutten av romanen forsterkes gullfiskmetaforen. Laila blir døv også på det andre øret, noe som kan assosieres med gullfiskens lydløse liv i vannet. Etter at hun har mistet hørselen, må hun orientere seg med synssansen alene, og hun utvikler etter hvert et falkeblikk:

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>150</sup> <http://oaks.nvg.org/bufest.html>.

Eg blir følgt, det er skuggar bak meg, på sporet av meg, som ulvane i dei kanadiske skogane, som haiane i Copacabana-bukta. Eg drar dei etter meg, eg veit nøyaktig kor eg er, kva dei gjer. Eg kan riste dei av meg når eg vil, men det morer meg å vite at dei er der [...] Etter at eg har mista bruken av det andre øyret, kan eg sjå alt på fleire kilometers avstand, eg kan skimte rørsla til ei vakt som klør seg på innsida av foten på den andre sida av hallen.<sup>151</sup>

I dette sitatet virker det som om gullfiskmetaforen ikke lenger bare er metaforisk, men som om Laila virkelig er transformert til en gullfisk. Hun smyger seg rundt og lokker fiendene sine etter seg for så å smette unna når de forsøker å fange henne i nettene sine. Hun beveger seg i et lydløst univers hvor synet er hennes eneste redskap mot farene som truer: ”Slik er det, eg tenkjer ikkje på noko, eg eksisterer berre gjennom augene [...] Eg søv ikkje. Eller eg søv med opne auge.”<sup>152</sup> I likhet med gullfiskens er livet hennes redusert til pur eksistens, og til en evig kamp for å overleve.

Etter å ha reist rundt i verden i flere år, vender Laila tilbake til utgangspunktet sitt, nemlig til Afrika. Hun finner igjen gata hvor hun en gang ble fanget og solgt som slave til Lalla Asma: ”Så, no er eg her. Eg kan ikkje dra lenger. Eg er som ved kanten av havet, eller på breidda av ein endelaus elvemunning.”<sup>153</sup> Parallelt med hjemkomsten får hun hørselen tilbake, noe som kan indikere at hun ikke lenger er en retningsløs gullfisk, men et helt menneske. *Gullfisken* tematiserer forholdet mellom frihet og fengsel, men også mellom fare og trygghet. Det kan diskuteres hvorvidt gullfisken har det best i den trygge gullfiskbollen, eller om dens rette element er ute i ukjent farvann.

---

<sup>151</sup> Le Clézio, *op. cit.*, s. 204.

<sup>152</sup> *Ibid.*, s. 206.

<sup>153</sup> *Ibid.*, s. 214.



#### 5.4. Protagonisten og hennes prosjekt

Som nevnt innledningsvis er Lailas identitetsprosjekt av en mer materiell og konkret karakter enn prosjektene til de øvrige protagonistene jeg har skrevet om. Hun er blitt frarøvet barndommen sin og har vokst opp som andre menneskers eiendom. Lailas flukt fra den symbolske gullfiskbollen er mest av alt en frihetssøken, og i videre forstand en søken etter å danne seg en identitet og et hjem på egne premisser. Gjennom hele romanen er det likevel et distinkt motsetningsforhold mellom frihetsprosjektet hennes og ønsket om tilhørighet. Reisen tematiserer det problematiske forholdet mellom ønsket om å høre til, og frykten for å holdes fast. Laila knytter seg raskt og hengivent til menneskene hun møter, men flykter med en gang hun opplever ufrihet og tvang. Hun reiser i håp om å finne ubetinget kjærlighet, men opplever gang på gang at den alltid har en pris om det så gjelder kroppen, arbeidskraften eller kjønnet hennes. I likhet med jeg-fortelleren i *Ikaros* og Michel i *Plattform*, søker hun nærhet og varme, men forholdene hun innleder, kan ikke dekke over det egentlige og vitale ønsket om den uselviske og uegennyttige kjærligheten. Laila er et stebarn i verden, og i mangel av en egen familie må hun danne seg en selv. Etter å ha vandret hvileløst gjennom Europa og USA på jakt etter et holdepunkt vender hun til slutt tilbake til det afrikanske kontinentet. Parallelt med hjemkomsten til gata hvor hun en gang ble kidnappet, får vi vite at hun venter barn: ”I magen min verkar det som eg alt kan kjenne dei lette slaga frå barnet eg skal ha, som skal leve. Det er også for barnet eg er komen hit, til verdas ende.”<sup>154</sup> Friheten og tilhørigheten hun har søkt ute i den store verden, finner hun i barnet hun skal ha. Barnet representerer den uegoistiske kjærligheten, men også uendelige muligheter. Reisen er over, og endelig

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, s. 215.

kan hun starte et liv på egne premisser. Til tross for reisens negative utfall, kan det likevel diskuteres hvorvidt Lailas frigjøringsprosjekt ville vært mulig uten den.<sup>155</sup> I likhet med *Ikaros* og *The Beach*, er slutten tvetydig. Det er blant annet avgjørende at Laila blir gravid ute i verden, noe som kan symbolisere at minnene og erfaringene fra reisen alltid vil følge henne.

## 5.5. Laila og Afrika

*Gullfisken* forteller altså historien til en ung kvinne på jakt etter frihet og identitet i en postkolonial tid. Men Lailas reise kan også leses som en allegori for en større historie, nemlig Afrikas. Parallellen mellom Laila og Afrika kommer implisitt til uttrykk ved at hun leser og stadig referer til Frantz Fanons *Jordens fordømte* fra 1961, et verk som tematiserer den tredje verdens utfordringer og problemer i en avkolonialisert verden. Likhetstrekkene mellom Laila og kontinentet Afrika er mange og påfallende. Som jeg nevnte tidligere, er det Lalla Asma, den første eieren, som gir henne navnet Laila, og det betyr altså ”natt” på arabisk. Lalla Asma kaller henne Laila fordi hun kom til henne om natta. Men natt og mørke skaper også andre assosiasjoner. I boka *Å reise og skrive* påpeker Arne Melberg at Afrika har blitt forbundet med nettopp natta og det svarte. Han skriver blant annet: ”Å møte Afrika er å møte det veldige og ubegripelige. Det er også å møte mørkets grusomme hemmeligheter.”<sup>156</sup> I litteraturen fins det flere eksempler på at Afrika sammenlignes med mørke og natt. Det kanskje mest åpenbare eksemplet er Joseph Conrads *Heart of Darkness*, hvor kaptein Marlow trenger inn i det mørke Kongo på jakt

---

<sup>155</sup> Dette vil jeg komme tilbake til i underkapittelet ”Verdenshavet eller gullfiskbollen”.

<sup>156</sup> Melberg, *op. cit.*, s. 193.

etter Mr. Kurtz som har ”gone native”<sup>157</sup> og blitt sugd opp av mørke krefter.<sup>158</sup> Til tross for at *Heart of Darkness* åpner for et kritisk syn på Europa og imperialismen generelt, er det likevel påfallende at han omtaler Afrika som mørk, mystisk og skremmende. Han opprettholder stereotypien om Afrika og afrikanere som ”de andre”, en dikotomi som skiller ”oss” fra ”dem”. I likhet med Laila ble kontinentet Afrika definert og navngitt som noe det egentlig ikke er. Det er blitt det signifikante ”andre”, selve motsetningen til det kjente og opplyste. Da Laila og venninnen Houriya<sup>159</sup> ankommer togstasjonen i Paris, opplever de hvordan franskmennene både skremmes og tiltrekkes av dem: ”Same kva vi gjorde for ikkje å tiltrekke oss merksemd, så såg folk på oss. Eg kan vel seie at vi ikkje såg ut som folk flest, Houriya med den lange blå kjolen sin og den kvite *fonara*-en, og eg med den svarte huda mi og håret som var busta til av søvnen. To skikkelege villdyr.”<sup>160</sup> Laila og Houriya utstråler noe skremmende, men samtidig eksotisk og fascinerende, en fascinasjon som kan sammenlignes med europeernes forhold til Afrika.

Laila og kontinentet hun kommer fra assosieres begge med det mørke og ukjente som må tas i besittelse og temmes. Både Lailas og Afrikas historie er fortellinger om okkupasjon, utarming og misbruk. I en forsvarsløs og uskyldig tilstand blir både Laila og Afrika kapret og solgt på grunn av sine egenskaper og verdier; Lailas verdi ligger først og fremst i hennes arbeidskraft, utseende og kjønn, mens Afrikas rikdom ligger i råvarer, jord og mennesker. I den første slaveperioden hos Lalla Asma, gjør Laila nytte for seg som arbeider. Hun gjør husarbeid, lager mat og rydder for den gamle kvinnen. Men allerede i 12-årsalderen oppdager hun den verdien som er knyttet til kroppen hennes, idet

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, s. 193.

<sup>158</sup> Eller blitt vanvittig, om man vil.

<sup>159</sup> Houriya er Lailas venninne fra Marokko som hun flyktet sammen med.

<sup>160</sup> Le Clézio, *op. cit.*, s. 74.

Lalla Asmas sønn, Abel, forsøker å antaste henne. I løpet av reisen sin må hun stadig verge og forsvare seg mot menn som forsøker å erobre og penetrere kroppen hennes. Lailas kropp kan tolkes som et symbol på Afrikas jord, som gjennom århundrer har blitt trengt inn i og okkupert av imperialister og oppdagere.

Lailas reise i søken etter frihet kan også leses som et bilde på det postkoloniale Afrika og de utfordringene som ligger i å reise seg etter å ha vært undertrykt, og danne seg en identitet på egne premisser. I likhet med Laila ble det kolonialiserte Afrika definert, objektivert og stigmatisert av utenforstående makter. Som Frantz Fanon påpeker i *Jordens fordømte*: ”En av de ting dette bursjoasiet var kommet fram til i sin narsistiske selvtilbedelse [...] var at de evige og vesentlige ideer består [...] Det er selvsagt Vestens ideer det er tale om. Den innfødte intellektuelle godtok påstanden, og dypt inne i hjernen hans sto alltid en årvåken vaktpost klar til å forsvare det gresk-latinske kulturgrunnlaget.”<sup>161</sup> Det kolonialiserte folket er blitt innprentet sin egen underlegenhet både når det gjelder kultur og menneskeverd, og det er således en skadeskutt mentalitet som må gjenbygges. Det er blant annet illustrerende at Laila reiser til nettopp Europa, kolonimaktens arnested, for å utvikle og frigjøre seg. Dette kan indikere det verdi- og kulturmessige vakuemet kolonialiseringen etterlater seg. Etter å ha blitt indoktrinert og påtvunget kolonistenes kultur og normer, er det mer naturlig å vende seg mot Europa enn mot den prekoloniale afrikanske kulturarven. Laila kjenner seg likevel fremmed i møte med den europeiske kulturen. Det er først når hun møter andre afrikanske flyktninger og innvandrere som spiller og synger musikk på t-banestasjonene i Paris, at hun føler seg hjemme. Hun finner en identitet og tilhørighet i den afrikanske musikken og dens rytmer.

---

<sup>161</sup> Fanon, *op. cit.*, s. 42.

Lailas reise reflekterer Afrikas brokete vei mot selvstendighet og frihet, og den utfordringen det er å bygge en identitet på egne premisser.

## 5.6. Le Clézio og postkolonialismen

I underkapitlet ovenfor har jeg argumentert for at *Gullfisken* uttrykker en postkolonial kritikk; Lailas reise til Europa og USA hvor hun blir utsatt for rasisme og undertrykking, symboliserer de utfordringene og problemene de tidligere koloniserte landene står overfor. Le Clézio har følgelig skrevet en høyst aktuell og viktig roman. Det kan likevel stilles spørsmål ved hvorvidt han, som en hvit og vestlig mann, kan unngå å tale *for* den undertrykte, og dermed føye seg inn i rekken av hvite forfattere som representerer Afrika og den kolonialiserte fra et vestlig synspunkt. Le Clézio er sågar etterkommer av de første kolonistene på Mauritius, og han framstår dermed som den diametrale motsetningen til den svarte og kolonialiserte kvinnelige jeg-fortelleren han skriver om. Til tross for å skrive fra et fullstendig ulikt utgangspunkt enn protagonisten sin, mener jeg likevel at Le Clézio unngår den imperialistiske representasjonsfellen. Dette kan dels forklares ved at han, i motsetning til Joseph Conrad, går inn i rollen som den kolonialiserte, noe som skaper en illusjon av å være i den undertryktes situasjon, og dermed identifisering med snarere enn avstandstaken fra ”den andre”. Dersom *Gullfisken* hadde pretendert å være en realistisk og naturtro skildring av historien til ei ung, afrikansk slavejente, ville framstillingsformen vært mer problematisk. Men som nevnt tidligere er romanen snarere surrealistisk og fabelliknende, og Lailas fortelling framstår mer som en allegori enn som et realistisk vitnemål. Som jeg har argumentert for tidligere, leser jeg romanen som et bilde på Afrikas historie, og den problematiske etableringen av

en ny postkolonial identitet. Også en slik analyse av et helt kontinents historie kan anklages for å være vestlig og orientalistisk. Jeg opplever likevel at Le Clézio, med sin erfaring og oppvekst i flere kolonialiserte land,<sup>162</sup> gir en treffende og overbevisende karakteristikk.

Avslutningsvis må det tilføyes at også undertegnedes tolkning kan kritiseres for å være endimensjonal og eurosentrisk. Jeg tar det for gitt at det ligger en postkolonial kritikk i verket, og leser Laila som symbol på et helt kontinent, en tolkning som kan beskyldes for å være snever og hemmende. Hovedmålet med denne analysen har likevel ikke vært å skrive en postkolonial tolkning, men å anskueliggjøre en annen type reise, nemlig flukten fra trelldom og undertrykking og søken etter frihet og tilhørighet.

## **5.7. Verdenshavet eller gullfiskbollen?**

Lailas reise er altså motivert av et ønske om å være fri og å finne sin plass i verden. Men i likhet med de øvrige protagonistene jeg har skrevet om, vender hun skuffet og desillusjonert tilbake. Reisen ut i verden har ikke gitt henne den åpenbaringen hun hadde forventet, og menneskene hun møter viser seg å være like maktsyke og farlige som dem hun rømte fra. Som jeg nevnte i kapitlet om gullfiskmetaforen, problematiseres forholdet mellom tilværelsen i den beskyttede gullfiskbollen, og det utrygge livet på åpent farvann. Til tross for å oppleve skuffelser og den generelle ufriheten ute i verden, vil jeg likevel påstå at reisen er en nødvendig, om enn negativ, erfaring. Laila må forlate Afrika og reise til Europa for å gjenfinne sin afrikanske identitet. Hun identifiserer seg ikke med den europeiske kulturen, men føler en intuitiv tiltrekning til den afrikanske musikken på t-

---

<sup>162</sup> Le Clézio bodde lengre perioder på Mauritius og Nigeria under oppveksten.

banestasjonene: ”Når eg kom gjennom tunnelkorridoren og eg høyrde slaga på trommene, begynte eg å fryse på ryggen. Det var magisk. Eg kunne ikkje stå imot. Eg kunne ha reist over havet og gjennom ørkenen, dregen av denne musikken.”<sup>163</sup> I møtet med det afrikanske samfunnet i Paris finner hun den tilhørigheten og anerkjennelsen hun aldri får av franskmennene.

Til tross for å få illusjonene sine knust, er reisen ut i verden av avgjørende betydning for Lailas identitetsdannelse. Reisen gjør henne stolt over og bevisst sine afrikanske røtter, noe hun ikke kunne oppdage fra gullfiskbollen. Men da blir spørsmålet: Når både gullfiskbolletilværelsen og havlivet har vist seg å være ulevelige, hvilken livsform skal hun velge da? Laila vender, som nevnt, tilbake til utgangspunktet sitt, nemlig gata hvor hun først ble kidnappet. For å spille videre på gullfiskmetaforen, kan det virke som om hun har funnet tilbake til gullfiskdammen, et sted hvor hun endelig finner både tilhørighet og frihet. Slutten er likevel ambivalent; hun vender tross alt tilbake til et Afrika hvor hun ble kidnappet, ikke av imperialistiske europeere, men av en rivaliserende *afrikansk* stamme: ”Det var her eg blei røva, for femten år siden, ei heil æve, av nokon frå Khriouiga-klanen, fienden til Hilal-klanen min, på grunn av ein krangel om vatn, ein krangel om brunnar, ein hemn.”<sup>164</sup> I stedet for å glorifisere og idealisere Afrika, tegner Le Clézio et nyansert bilde. Det er ikke kolonialistene som står bak kidnappingen av Laila, men andre afrikanere, og årsaken er en simpel krangel om vannressurser. *Gullfisken* ender således med den noe misantropiske konklusjonen om at der det er mennesker, er det nødvendigvis konflikter og undertrykking. I likhet med de øvrige protagonistene jeg har tatt for meg, vender hun desillusjonert tilbake til utgangspunktet sitt med en erkjennelse

---

<sup>163</sup> Le Clézio, *op. cit.*, s. 121.

<sup>164</sup> *Ibid.*, s. 216.

av at frihet gjennom å reise er en illusjon. Det er likevel noe håpefullt ved slutten: Som nevnt tidligere, vender hun tilbake til Afrika med en baby i magen, noe som kan symbolisere en ny start så vel for Laila som for det ufødte barnet. Avslutningen bærer bud om at der det er liv, er det håp.



## Kapittel 6. Avslutning

### 6.1. Ved veis ende

Reiser har vært et yndet tema i litteraturen gjennom tidene. Som jeg skrev innledningsvis har målene og motivene for reisene som oftest avspeilet den tidsepoken de ble skrevet i. Hovedproblemstillingen i oppgaven min har vært å undersøke hvilke beveggrunner og mål som driver den moderne og postmoderne reisende til å dra av sted. Med utgangspunkt i fire romaner, henholdsvis *Ikaros* av Axel Jensen, *The Beach* av Alex Garland, *Plattform* av Michel Houellebecq og *Gullfisken* av J.M.G. Le Clézio, har jeg undersøkt protagonistenes reiseprosjekter og diskutert hvorfor eller om de mislykkes med sine ulike forsett. Til tross for at hovedpersonene har vidt forskjellige utgangspunkt og visjoner for reisene sine, mener jeg likevel å ha avdekket en fellesnevner, eller et felles mål, i samtlige romaner.

Jeg-fortelleren i *Ikaros* reiser inn i Sahara med et eksistensielt mål: Han vil finne seg selv og en høyere mening med tilværelsen. Richard i *The Beach* flykter fra den stadig ekspanderende masseturismen, og leter etter et siste uberørt og autentisk sted. Michel i *Plattform* reiser hovedsakelig for nytelsens skyld, mens Laila i *Gullfisken* reiser av materielle og nødvendige årsaker. Jeg har imidlertid funnet et underliggende motiv i alle romanene, nemlig en søken etter nærhet, kjærlighet og tilhørighet. Jeg-fortelleren i *Ikaros* sier blant annet: ”Den kvelden satt Tehi utenfor hytten og ventet. Jeg tok hånden hennes og hun ble med inn og vi var nakne sammen. [...] Jeg kunne bare være øm og legge kinnet mot brystene hennes og stryke tilbedende over de nakne hoftene.”<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Jensen, *op. cit.*, s. 143.

Alle reiseprosjektene jeg har analysert bunner i en kritikk av det moderne og postmoderne samfunnet. Protagonistene flykter alle fra en sivilisasjon som de finner ulevelig, og reiser i håp om å få et bedre, lykkeligere og rikere liv. Men som jeg har påvist, mislykkes prosjektene, og de reisende vender desillusjonerte og mistroiske tilbake. Jeg har pekt på ulike årsaker til at idéen om frihet gjennom reiser viser seg å feile. En av grunnene er umuligheten av å rømme fra seg selv og sin egen fortid, noe som blant annet er tilfellet i *Ikaros* og *The Beach*. Uansett hvor langt de reiser, klarer ikke hovedpersonene å flykte fra problemene sine, og de blir stadig hjemsoekt av sine moderne og postmoderne sinn. Et annet prekært problem viser seg å være menneskenes generelle råskap, noe som tematiseres i *Plattform* og *Gullfisken*. Michel og Laila flykter fra hver sin verdensdel, bare for å oppleve at den menneskelige grusomheten er universell og altomfattende.

Protagonistene opplever altså at reisene deres mislykkes. Den virkelige reisen lever ikke opp til de forventningene og visjonene de hadde for den. Avslutningsvis vil jeg derfor trekke fram en litterær reise som utmerker seg ved å finne sted i hovedpersonenes sinn: I Joris-Karl Huysmans roman *Mot strømmen* fra 1884<sup>166</sup> møter vi den dekadente og misantropiske aristokraten Jean Floressas des Esseintes. Under en reise til Holland opplever des Esseintes at det virkelige reisemålet ikke lever opp til de framstillingene han finner i kunsten og i litteraturen. Når han ved en senere anledning vurderer å dra til London, erindrer han den nedslående og desillusjonerende erfaringen i Holland, og

---

<sup>166</sup> Huysman, Joris-Karl. 1998. *Mot strømmen* [*A rebours*, 1884] Oversatt av Jan Olav Gatland. Bokvennen. Oslo.

stanser på en britisk tavern i Paris, som er mer enn nok for ham. I *Kunsten å reise* fra 2002<sup>167</sup> skriver Alain de Botton om des Esseintes' avbrutte Londonreise:

Han tenkte på hvor slitsomt det ville bli hvis han faktisk reiste til London, hvordan han ville måtte løpe til stasjonen, kjempe for å skaffe seg en bærer, stige på toget, lide seg gjennom en uvant seng, stå i køer, fryse og bevege sitt skrøpelige legeme rundt omkring på de forskjellige severdighetene som Baedker så konsist hadde beskrevet – og dermed besudle sine drømmer.<sup>168</sup>

En reise til det virkelige London ville nødvendigvis innebære prosaiske gjøremål og opplevelser som ikke er beskrevet i guider og litterære skildringer. Des Esseintes bestemmer seg derfor for å bevare illusjonen og fantasien om London, som han blant annet finner i Charles Dickens beskrivelser, og velger å *ikke* reise dit. Han sier blant annet: ”Hva er vitsen med å flytte på seg når man kan reise så storslått på en stol? Var han ikke allerede i London, omgitt av alle dens lukter, dens atmosfære, innbyggere, mat og redskaper? Hva mer kunne han håpe på om ikke nye skuffelser...?”<sup>169</sup> Des Esseintes, som den dekadenten han er, foretrekker å leve i fantasien og illusjonen om London, noe som verken utvider sinnet hans eller gir ham nye opplevelser. Til tross for at reiseprosjektene i henholdsvis *Ikaros*, *The Beach*, *Plattform* og *Gullfisken* mislykkes, vender likevel protagonistene tilbake med autentiske inntrykk og virkelige erfaringer. I løpet av reisene får de en ny forståelse av både seg selv og den verden de lever i, noe des Esseintes ikke oppnår fra kaféstolen sin i Paris.

---

<sup>167</sup> de Botton, Alain. 2008. *Kunsten å reise*. [The Art of Travel, 2002] Oversatt av Erik Ringen. Cappelen Damm AS. Oslo.

<sup>168</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>169</sup> Huysman, *op. cit.*, s. 141.

# Bibliografi

## Primærlitteratur

- Garland, Alex. 1997. *The Beach* [1997]. Riverhead books. New York.
- Houellebecq, Michel. 2004. *Plattform* [*Plateforme*, 2001]. Oversatt av Per E. Fosser. Cappelen. Oslo.
- Jensen, Aksel. 1971. *Ikaros* [1957]. Den Norske Bokklubben. Oslo.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2002. *Gullfisken* [1997]. Oversatt av Ragnar Hovland. Eide forlag. Bergen.

## Sekundærlitteratur

- Berman, Marshall. 1990. *Allt som är fast förflyktigas* [*All that is solid melts into air*, 1982]. Oversatt til svensk av Gunnar Sandin. Arkiv. Lund.
- Bradbury, Malcolm. 1989. *Da litteraturen blev moderne* [*The modern world: ten great writers*, 1988]. Oversatt til dansk av Lisbeth og Hans Hertel. Gyldendal. København.
- Bowles, Paul. 1977. *The Sheltering Sky* [1949]. The ecco press. New Jersey.
- Calinescu, Matei. 2003. *Five faces of modernity* [1987]. Duke University Press. Durham.
- Cervantes, Miguel. 1937. *Don Quijote* [*Don Quijote de la Mancha*, 1605]. Oversatt av Magnus Grønvold. Gyldendal. Oslo.
- Conrad, Joseph. 1990. *Heart of darkness and other tales* [1899]. Oxford university press. Oxford.

- Coupland, Douglas. 1991. *Generation X: Tales for an accelerated culture* [1991]. St. Martin's Press. New York.
- De Botton, Alain. 2008. *Kunsten å reise* [*The Art of Travel*, 2002]. Oversatt av Erik Ringen. Damm. Oslo.
- Eide, Tom. 1991. *Outsiderens posisjoner. Axel Jensens tidlige forfatterskap*. Universitetsforlaget. Drammen.
- Eliot, T.S. 1998. *The waste land, Prufrock and other poems* [1922]. Dover publications. New York.
- Fanon, Frantz. 2002. *Jordens fordømte* [*Les Damnés de la Terre*, 1961]. Oversatt av Axel Amlie. De norske bokklubbene. Oslo.
- Golding, William. 1966. *Lord of the Flies* [1954]. Verlag Moritz Diesterweg. Frankfurt am Main.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2008. *Wilhelm Meisters læreår* [*Wilhelm Meisters Lehrjahren*, 1796]. Oversatt til norsk av Sverre Dahl. Aschehoug. Oslo.
- Homer. 2001. *Odysséen* [*Odyssea*, ca. 720 f.kr.]. Gjendiktet av Per Østbye. Den norske bokklubben. Oslo.
- Holm, Jon. Mo, Gro Bjørnerud. (Red.) 2004. *Figura. Festskrift for Karin Gundersen*. Unipub forlag. Oslo.
- Huysman, Joris-Karl. 1998. *Mot strømmen* [*A rebours*, 1884]. Oversatt av Jan Olav Gatland. Bokvennen. Oslo.
- Jensen, Aksel. Mejlænder, Petter. 2002. *Livet sett fra Nimbus* [2002]. Spartacus. Oslo.
- Klinge, Gunnar Furseth. 2006. *Belsebub leser ikke romaner. Georgiades Ivanovitsj Gurdjieffs innflytelse på Axel Jensens skjønnlitterære forfatterskap*. Hovedoppgave i

idéhistorie, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK)  
Universitetet i Oslo.

- Le Clézio, J.M.G. 2008. *Syndfloden* [*Le déluge*, 1966]. Oversatt av Carl Hambro. Cappelen Damm. Oslo.
- Le Clézio, J.M.G. 2008. *Den materielle ekstase* [*L'Extase matérielle*, 1968]. Oversatt av Leif Tufte. Cappelen. Oslo.
- Melberg, Arne. 2005. *Å reise og skrive* [2005]. Oversatt av Trond Haugen. Spartacus. Oslo.
- Mollestad, Jan Christian. 1993. *Trollmannen i Ålefjær* [1993]. J.W. Cappelen Forlag a.s. Oslo.
- Ovid. 1973. *Forvandlingene* [*Metamorphoses*, 8 e.kr.]. Gjendiktning av Trond Svånå. Aschehoug. Oslo.
- Russell, Alison. 2000. *Crossing Boundaries. Postmoderen travel literature* [2000]. Palgrave. New York.
- Schneider, Steven Jay. Tucker, Oliver. 2004. *1001 filmer du må se før du dør* [*1001 films you must see before you die*. 2003]. Oversatt av Finn B. Larsen. Orion Forlag. Oslo

## **Artikler**

- Allott, Serena. "Starlife: Alex Garland". Artikkelen er publisert i *Daily Telegraph*, 05/10/1996.
- Buvik, Per. 2004. "Copulo ergo sum". Artikkelen er publisert i *Figura: Festskrift for Karin Gundersen*, redigert av Gro Bjørnerud Mo og Jon Holm, Unipub forlag, Oslo, 2004.

- Garner, Dwight. "Beach Boy." Artikkelen er publisert i *The Salon*, 11/2/1997.
- Kulås, Guri. "Tanlaus satire." Artikkelen er publisert i *Klassekampen*, 25/10/2002.

## Oppslagsverk

- Andersen, Per Thomas. 2003. *Norsk litteraturhistorie* [2001]. Universitetsforlaget. Oslo.
- Lothe, Jakob. Refsum, Christian. Solberg, Unni. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [1997]. Kunnskapsforlaget. Oslo.

## Internettadresser

- <http://www.klassekampen.no/artikler/kommentarer/29671/article/item/null>
- <http://telegraph.co.uk/et?ac=002549632124328&rtmo=qxXXMuq.../boalex05.htm>
- <http://www.spikemagazine.com/0599alexgarland.php>.
- [www.salon.com/books/int/1997/02/11/Alex/index.html](http://www.salon.com/books/int/1997/02/11/Alex/index.html).
- <http://www.sn1.no/dystopi>.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Beach](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Beach).
- <http://oaks.nvg.org/bufest.html>

## Forsidebilde

- [jse.blogg.no/images/globalization\\_1157136018.jpg](http://jse.blogg.no/images/globalization_1157136018.jpg)

