

*Der fløi en Fugl over Granehei,
som synger forglemte Sange;
den lokked mig bort fra slagen Vei
og ind paa skyggede Gange.
Jeg kom til skjulte Kilder og Kjern,
hvor Elgene Tørsten slukke;
men Fuglesangen lød endnu fjern
som Nyn mellem Vindens Sukke:
Tirilil Tove,
langt, langt bort i Skove!*

*Jeg stod i Birkenes høie Sal,
mens Midsommerdagen helded;
der tindrede Dug i dyben Dal,
det skinned som Guld af Fjeldet.
Da bæved Lunden, da lød den nær
som af en susende Vinge,
og grant jeg hørte fra Fjeld og Træ'r
de lokkende Toner klinge:
Tirilil Tove,
langt, langt bort i Skove!*

*Der fører en Sti saa langt af Led
til Lien, hvor Fuglen bygger;
der stemmer den op hver Sang, den ved,
i dunkleste Graneskygger.
Men om jeg aldri kan vinde did,
jeg kjender dog Lokkesangen,
hvor sødt den kalder ved Sommertid,
naar Kvelden har dugget Vangen:
Tirilil Tove,
langt, langt bort i Skove!*

Johan Sebastian Welhaven.

Takk.

Protagonisten i *Ikaros* ramser opp «bryggesjauer, sjømann, øltapper, syltetøyrører, vulkanisør, gartnerhåndtlanger og lagermann» som noen av de rollene han har spilt i løpet av sitt unge liv. Selv kan jeg ikke påberope meg noen av disse titlene, men når jeg nå er i ferd med å avslutte arbeidet med masteroppgaven, ser jeg tilbake på året som har gått som et av de mest hektiske årene i min studietid. I løpet av dette året har jeg blant annet vært student, barnehageassistent, læringsassistent, kirkeplanter, alphakursleder, bandleder og kompgitarist. Dette har vært med på å gjøre året hvor masteroppgaven skulle vært hovedbeskjeftigelsen til et år med mange jern i ilden. I forbindelse med dette vil jeg takke noen mennesker som har vært med på å gjøre året uforglemmelig:

Først av alt vil jeg takke Petter Aaslestad for å ha presentert meg for Axel Jensen ved å anbefale meg å lese *Line* som jeg mislikte sterkt, og derfor besluttet å skrive om *Ikaros* og *Joacim* i stedet.

Deretter vil jeg rette en stor takk til min veileder, Lars August Fodstad, som har sett prosjektet og teksten med kritisk blikk og kommet med konstruktive innspill til analysene mine. Takk for et godt samarbeid. Takk også til Eli Wold som sprer godt humør på ISL og som alltid tar seg tid til å svare på spørsmål fra en forvirret student.

En stor takk skal også rettes til min gode venninne og kollega, Siv-Hege. Takk for alle fine stunder hvor vi har hatet og nytt livet i fellesskap (både på og utenfor campus) og for at du har gjort de lange dagene på lesesalen til en fest. Takk dessuten for all hjelp, støtte og techsupport i forbindelse med min tilsynelatende manglende kompetanse i å operere en datamaskin.

Videre vil jeg takke familien min for hjelp og støtte. En spesiell takk til min mor som har hjulpet meg med språkvask av oppgaven. Jeg vil også takke Susanna for godt vennskap og god motivasjon og Joakim for å ha fått meg til å le høyt og lenge. Takk til alle sangere og musikere jeg har hatt gleden av å spille sammen med i løpet av det siste året og tusen takk til alle i Saupstadkirken for fellesskap, vennskap og for å ha bidratt til at jeg har holdt meg opptatt på fritida.

«*Alt makter jeg i ham som gjør meg sterk.*» (Fil.4:13)

Sanna Marie Helgemo. Trondheim 2014.

Innhold

Takk.....	iii
1.0 Problemformulering og bakgrunn for oppgaven.	1
2.0 Outsiderens mange ansikter.	3
2.1 Hvem er outsideren?	3
2.2 «Jeg er visst kommet på en feil klode!» - outsideren og fremmedfølelsen.	3
2.3 Outsideren i skjønnlitteraturen.....	4
2.4 «Never miss a beat» - outsiderposisjonen og beatgenerasjonen.....	5
2.5 «A Man's World?» - outsiderproblematikken - et mannlig fenomen?	7
2.6 Colin Wilsons <i>The Outsider</i>	9
2.7 Det spaltede sinnet – kampen mellom id og super-ego.....	10
2.8 Blikket – nødvendigheten av outsideren som romankarakter.	12
2.9 «Men jeg følte ikke at den eksisterte» - opplevelsen av verditap og uvirkelighet.....	13
2.10 «I want to break free» - outsiderens forsøk på å vinne kontroll.	15
2.11 «En ulidelig ildskjorte» - outsiderens identitetsproblem.	16
2.12 Oppsummering.	17
3.0 Outsidertematikken i resepsjonen av <i>Ikaros</i> og <i>Joacim</i>	19
3.1 Hvorfor resepsjonen? - perspektiver på Jensens outsiderromaner.....	19
3.2 «Men jeg orker ikke fløyelsjakkegjengen» - outsiderposisjonen i resepsjonen av <i>Ikaros</i>	20
3.3 «Flukten til Hellas» - outsiderposisjonen i resepsjonen av <i>Joacim</i>	25
3.4 Oppsummering.	28
4.0 Analyse av outsidertematikken i <i>Ikaros</i>	31
4.1. Handlingsreferat og litterære forlegg.....	31
4.2 «Jeg er ferdig med sivilisasjonen.» - hvorfor outsiderposisjonen?	33
4.3 «Nærmere var jeg aldri kommet det vidunderlige» – protagonisten og eremitten.	38
4.4 Fortellerposisjonen i <i>Ikaros</i>	40
4.5 «Mehermount. California 1957.» – utgangspunktet for fortellerposisjonen.....	44
4.6 «Kiff, kiff» - språk og sjargong i <i>Ikaros</i>	49

4.7 «Dans, Khadidja!» - kvinnene i <i>Ikaros</i> .	51
4.8 Turistforakten og umuligheten av Utopias eksistens.	53
4.9 Ikarosmyten.	56
4.10 «Vi nærmer oss menneskene» - slutten i <i>Ikaros</i> .	60
5.0 Analyse av outsiders tematikken i <i>Joacim</i> .	65
5.1 Handlingsreferat og litterære forlegg i <i>Joacim</i> .	65
5.2 «Du vet da at kunstmalere sulter i hjel» - hvorfor outsiderposisjonen?	68
5.3 Hamsun på hasj - diskurs og fortellerposisjon i <i>Joacim</i> .	71
5.4 Sex, drugs and rock'n roll - Archemoros som narsissistisk oase.	77
5.5 «Dans, Cecilie, dans!» - protagonistens forhold til kvinnene.	81
5.6 «Fremtiden er et uklart flimmer» - slutten i <i>Joacim</i> .	84
6.0 «Jeg er kommet til veis ende» - avslutning.	91
Litteraturliste:	93
Sammendrag	97

1.0 Problemformulering og bakgrunn for oppgaven.

I denne masteroppgaven vil jeg utforske outsiderens posisjon i Axel Jensens romaner *Ikaros* (1957) og *Joacim* (1961). Jeg vil undersøke forskjellige aspekter ved outsiderposisjonen med særlig vekt på protagonistenes motivasjon for å flykte fra samfunnet, målet med flukten og i hvilken grad outsiderposisjonen oppnås. En outsider er en som fysisk eller mentalt står på utsiden av et samfunn. Både i *Ikaros* og i *Joacim* blir protagonisten innhentet av samfunnet og sivilisasjonen og protagonistene må forholde seg til dette. Dermed blir spørsmålet om det i det hele tatt er mulig å snu ryggen til samfunnet aktuelt. Dette vil jeg diskutere i forbindelse med tilbakevendelsen til sivilisasjonen i slutten av romanene.

Jeg har brukt Colin Wilsons bok om outsiderens karakter, *The Outsider* (1956) som teoretisk grunnlag for analysene mine. Denne presenterer teorier om outsiderens karaktertrekk, illustrert av litterære eksempler fra tidligere outsiderlitteratur. Wilson skisserer opp en typologi av outsiders og diskuterer hvordan disse karakterene på forskjellig måte har forsøkt å finne løsningen på «outsiderens problem». Jeg kommer ikke til å forsøke å få Jensens romankarakterer til å «passe inn» i Wilsons teorier om outsideren, men bruke teorien til å si noe om hvordan karakterene forsøker å løse sine outsiderproblemer. På den måten lar jeg problemformuleringen være avgjørende for hva jeg trekker inn i analysen, heller enn å la teorien være styrende. Dette betyr at jeg ikke kommer til å benytte meg av mange direkte sitater fra Wilson, men vil referere til teorikapitlet der det er relevant for mine lesninger.

Opgaven består av seks kapitler hvorav kapittel to og tre tar for seg henholdsvis det teoretiske grunnlaget for undersøkelsen og resepsjonen av bøkene. De to påfølgende kapitlene utgjør selve romananalysene. I tillegg til innføringen i Wilsons outsider-teori består teorikapitlet av en kontekstualiserende del, hvor jeg kommenterer hvordan Jensens outsiders kan leses i lys av andre samtidige litterære outsiders, og hvordan tidsperioden bøkene er skrevet i påvirker lesningen av outsidertematikken. Resepsjonskapitlet tar for seg forskjellene i kvalitetsvurderingene av bøkene, og særlig hvordan anmelderne reagerte på outsidertematikken. Etter de to hovedkapitlene samler jeg trådene og reflekterer rundt outsiderposisjonen i *Ikaros* og *Joacim*, særlig med hensyn til hvordan, og i hvilken grad outsiderens problemer løser seg, sett i lys av Wilsons teorier.

2.0 Outsiderens mange ansikter.

2.1 Hvem er outsideren?

Hvem er outsideren? Er det gutten bakerst i bussen med hanekam i fire forskjellige farger? Er det gjengen med middelaldrende menn og kvinner som sitter på en benk utenfor jernbanestasjonen og deler noen flasker vin tidlig en vintermorgen? Er det jenta som kutter seg eller gutten som stjeler penger fra foreldrene for å finansiere stoffmisbruket sitt? Eller er det backpackeren som oppsøker steder hvor masseturismen ennå ikke har invadert naturen? Er en outsider en som bevisst forsøker å skille seg ut fra de han lever sammen med? Eller gjør det at han *føler* seg annerledes at han også *blir* det? Hva ligger i begrepet «outsider»? Hvordan har det blitt brukt i litteraturen? Er det negativt eller positivt ladd, og hvilke andre begrep henger det sammen med?

Begrepet «outsider» er i dag relativt utbredt og har blitt inkorporert i det norske språket som en betegnelse på en «utenforstående, uinnviet» person, altså en som står på utsiden av et «det gode selskap» (*Store norske leksikon*, udatert). Begrepet er vidt og assosieres ofte med mennesker som sees på som «utskudd» og gjerne fører en livsstil som ikke går overens med samfunnets kulturelle, moralske og sosiale normer. Hva som gjør denne livsstilen avvikende varierer, men ofte etablerer den et skille mellom outsideren og det øvrige samfunnet, noe som ofte resulterer i at outsideren melder seg ut av samfunnet for å leve på sine egne premisser. Flukten kan være konkret i form av at outsideren forlater hjemstedet sitt eller mental i form av at han inntar en apatisk og resignert holdning til sin egen tilværelse og eksistens. Dermed blir han også ofte en som lever på utsiden av- eller i et alternativt- samfunn og har et alternativt syn på verden.

2.2 «Jeg er visst kommet på en feil klode!» - outsideren og fremmedfølelsen.

Det å være utenfor et samfunn blir ofte sett i sammenheng med det å føle seg fremmed. Denne fremmedfølelsen har særlig kommet til uttrykk i kunst og litteratur fra slutten av 1800-tallet og frem til i dag. På slutten av 1800-tallet ble skildringen av det fremmedgjorte mennesket blant annet forbundet med industriell revolusjon og tilflytning til byene. Storbyene vokste frem og det å være et individ i massen ble en ny, urban erfaring. Ett av de fremste eksemplene på skildringer av denne erfaringen finner man i Sigbjørn Obsfelders dikt «Jeg ser» fra 1893. Her skildres det lyriske jeg-ets opplevelser av byen. Distansen i jeg-ets blikk gjør at alt han ser fremstår som underlig og fremmed. Ifølge *Norsk litteraturhistorie* (2001) står diktet som

eksempel på en tekst hvor «form og tematikk skaper et felles litterært utsagn, en illevarslende opplevelse av manglende eksistensiell hjemstavnsfølelse for det moderne, urbane subjektet.» (Andersen 2001: s. 301) Den manglende hjemstavnsfølelsen og opplevelsen av å være en fremmed i et samfunn man tross alt er en del av er en typisk «moderne livserfaring.» Moderne i den forstand at den henger sammen med samfunnsutvikling, opplysning og fremskritt, men også fordi menneskets fokus på seg selv og sin eksistens blir mer sentral. Spørsmål om identitet, mening og livsmål blir aktuelle og den økende interessen for subjektet speiler seg i kunsten.

Som man ser av Obsfelders dikt, henger fremmedfølelsen sammen med det å stå på utsiden av noe samtidig som man er en del av det. Det lyriske jeget i «Jeg ser» befinner seg midt i mylderet av mennesker, men betrakter dette fra sidelinjen og føler at han er «kommet på en feil klode». Det å stå på utsiden av noe og se inn, er et sentralt trekk ved outsidersens karakter. Han mangler tilhørighet og blir derfor en betrakter som ser samfunnet og menneskene med et særegent, ofte kritisk blikk. Blikket er nært knyttet til kunstneren og det at han også ser og skildrer verden fra et ståsted utenfor det allmenne. Erfaringene av å være fremmed i verden og i sitt eget hjem, kan også knyttes til opplevelsen av maktesløshet og fravær av meningsbærende verdier. Ofte er disse opplevelsene med på å danne grunnlaget for at outsideren velger sin posisjon i stedet for å involvere seg i samfunnet. Både dette og outsidersens kunstnerblikk vil jeg komme tilbake til senere.

2.3 Outsideren i skjønnlitteraturen.

Outsideren har vært gjenstand for fremstilling og forskning så lenge menneskene har levd i fellesskap med hverandre. Begrepet «anti-helt» har vært brukt i forbindelse med outsiderbegrepet, men da som et begrep som tilfører ytterlige aspekter til dette uten at begrepene overlapper hverandre. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) defineres anti-helten som en «litterær helt, karakterisert ved negative egenskaper og kjennetegn; en hovedperson som er det motsatte av dem vi tradisjonelt forbinder med helten» (Lothe, Refsum og Solberg 2007: s.10). Kanskje kan man si at outsideren blir sett i sammenheng med anti-helten fordi han assosieres med en som tenker og ser annerledes. Som nevnt blir han også uglesett fordi hans tankesett ikke går overens med de sosiale- og kulturelle normene samfunnet er tuftet på. Det er ikke dermed sagt at hans egenskaper kun er negative. Man kan stille spørsmål ved om ikke alle helter har egenskaper til en anti-helt i seg, ettersom de fleste er drevet av et mål og en vilje som ofte innebærer at de må utfordre samfunnets grenser og gå

utenom dets rammer. Disse egenskapene viser seg i ulike litterære karakterer opp gjennom historien. Outsiderne er menneskene som søker til en hule utenfor byen for å fortelle hverandre fortellinger i *Dekameronen* (1350). Det er Don Quijote som lever i sin ridderverden, det er løytnant Thomas Glahn som skyter sin egen hund påvirket av ambivalent kjærlighet til Edvarda og det er hovedpersonen i *Naiv.Super* (1996), som stenger seg inne med et bankebrett fordi han ikke takler presset fra omgivelsene.

Hva kommer det av at outsideren er fremstilt og beskrevet på så mange ulike måter opp gjennom historien? Hvorfor ligger det en grunnleggende spenning, kanskje også en nødvendighet, i det å skrive og lese litteratur som handler om mennesker på utsiden? Denne spenningen oppstår mellom individuell autonomi og kollektiv integrering. Det kan virke som om det å bryte ut av omgivelser man er født inn i eller de sosiale og kulturelle miljøene man lever i, er et grunnleggende behov i enkelte mennesker og en tendens som speiles i litteraturen nettopp fordi den er gjenkjennelig.

2.4 «Never miss a beat» - outsiderposisjonen og beatgenerasjonen.

I forbindelse med outsideren i litteraturen kan man ikke unngå å nevne beatgenerasjonen som var aktiv i USA på femti- og seksti-tallet. I introduksjonen til boken *Rebeller i paradiset – Den amerikanske beatlitteraturen, 1945 - 1965* (2010) forsøker Sigmund Ro å definere beatgenerasjonen ved å snevre inn betydningen av begrepene «beat» og «beatkultur». Han peker på at det i senere tid har vært en tendens at man vil utvide beatbegrepet til å omfatte flere generasjoner og etnisk mangfold, da det i virkeligheten var snakk om en liten gruppe kunstnere som i hovedsak ble utgjort av Allen Ginsberg og hans venner (Ro 2010: s. 12). Det var Jack Kerouac som annonserte uttrykket «beatgenerasjon» og han gjorde det klart fra første stund at han ikke uttalte seg på vegne av en skole eller en større litterær strømning. I stedet kalte han kretsen av beatforfatterne «a libertine circle» (Ro 2010: s. 11). Videre skriver Ro om denne gruppen:

Som unge voksne levde de gjennom dype endringsprosesser drevet av konsumkapitalisme, atombomben, militarisering og kald krig. Beatrebellene kjente seg fremmedgjort og utstøtt i et samfunn som i løpet av deres oppvekst hadde forandret seg dramatisk. Dette forklarer også en side ved beatkulturen som ofte underkommuniseres – lengselen etter et tapt Amerika som de også så som et friere Amerika. Kjernen i gruppen ble dannet i New York allerede i 1943-1944 i utkanten av den etablerte akademiske kulturen og en allerede eksisterende subkultur av «hipsters» - et opprørsmiljø med røtter i afroamerikanske jazzkretser og en småkriminell underverden. Her fant beatrebellene sin motkulturelle identitet, i all hovedsak formet før midten av 50-tallet. Utgivelsene og berømmelsene kom senere (Ro 2010: s. 13).

Denne definisjonen rommer ikke alle kjennetegnene til beatgenerasjonen, men den sier noe om forutsetningene beatforfatterne hadde for å skrive som de gjorde. Kerouacs roman *On the road* (1957) blir regnet som ett av hovedverkene innenfor den litterære beattradisjonen fordi den fanger opp kjerneproblematikken i mye av beatlitteraturen; nemlig «friheten, kampen om hva den innebærer og hvem som definerer den i det nye Amerika etter krigen.» (Ro 2010: s. 111)

Oppbruddsstemningen og fremmedfølelsen rådet ikke bare i beatmiljøet i USA. Også i Europa oppstod litterære miljøer som var preget av ungdommens trang til å distansere seg fra et samfunn de ikke lenger kjente seg igjen i. I England viste dette seg i en sosialrealistisk tendens blant unge dramatikere. Disse ble kalt de «sinte unge menn» etter John Osbornes stykke, *Look back in anger* (1956). Osborne iscenesetter «en fremmedgjort ung manns opprørstrang midt i den håpefulle sosialdemokratiske velferdsstaten» (Haarberg, Selboe og Aarset 2007: s. 525-526). Med dette stykket berører Osborne den samme tematikken som Kerouac, altså fremmedfølelsen som fører til oppbruddet og søken etter noe som kan gjøre tilværelsen meningsfylt. Liknende tendenser innenfor dramatikken oppstod i USA med dramatikere som Tennessee Williams (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) og Arthur Miller (*Death of a Salesman*, 1949) som foregangsfigurer (Haarberg, Selboe og Aarset 2007: s. 527). Millers stykke, som handler om en manns fall fra drømmer og håp for sin familie til forfall og desillusjon, kan sees som et «oppgjør med det livsfjerne idealet i «'the American dream'» (Ibid.).

Også i Frankrike fantes det grupper av unge mennesker som forsøkte bruke kunsten til å si noe om hvordan de opplevde verden. Eksempel på en slik gruppe var miljøet som oppstod rundt kaféene Les Deux Magots og Flore i Paris. Her satt Jean-Paul Sartre (1905-1980) og Simone de Beauvoir (1908-1986) sammen med sine venner og tilhengere og diskuterte filosofi og eksistensialisme (Haarberg, Selboe og Aarset 2007: s. 489). I likhet med beatforfatterne og dramatikerne i England var kretsen rundt Sartre og Beauvoir preget av følelsen av tomhet og ønsket om å finne et grunnlag for menneskers eksistens og meningen med livet.

Man kan altså fastslå at flere kunstnermiljø rundt om i verden var preget av ødeleggelsene fra hard krig og den påfølgende moderniseringen av samfunnet. Disse miljøene tematiserte det å stå på utsiden på ulike måter, både gjennom agenda og litteratur. På grunn av behovet for å distansere seg fra den overfladiske kulturen som var i ferd med å bli etablert, valgte forfattere og kunstnere å opponere mot samfunnet ved å snu ryggen til. Som følge av dette oppstod også behovet for å definere seg som «noe annet» enn besteborgeren. Dette

«andre» ble outsideren. Som jeg har vært inne på tidligere har outsideren vært skildret i ulike litterære former opp gjennom tidene. Kanskje kan man likevel si at med beatgenerasjonen og de europeiske oppbruddsgruppene ble outsiderposisjonen introdusert på nytt som det eneste alternativet til å la seg suggerere inn i et overfladisk og idealisert samfunn.

Outsidertematikken var altså allerede introdusert og etablert i visse miljøer da Colin Wilson skrev *The Outsider* i 1956. Dette er det eneste verket som utelukkende tar for seg outsiderens karakter og utforsker grunnlaget for outsiderposisjonen. Wilson tar utgangspunkt i det han kaller «outsiderens problem». Gjennom å ta for seg karakterer fra litteraturen og virkeligheten, diskuterer han om det finnes en løsning på dette problemet. Det at en bok som *The Outsider* i det hele tatt ble skrevet vitner om at å leve på utsiden av samfunnet var en tematikk som var oppe i dagen på midten av femti-tallet. Samtidig har outsiderematikken eksistert så lenge det har eksistert fortellinger, og paradoksalt nok kan outsiderposisjonen sies å ha blitt en klisjé. Likevel har det vært tidsperioder hvor tematikken har vært mer aktuell enn ellers, og det er i disse periodene at mye av litteraturen om outsideren har oppstått.

2.5 «A Man's World?» - outsiderproblematikken - et mannlig fenomen?

Verdt å merke seg når det kommer til tematiseringen av outsiderposisjonen i litteraturen, er kjønnsperspektivet. Ser man tilbake i litteraturhistorien viser det seg at det meste av litteraturen man i dag karakteriserer som outsiderlitteratur er skrevet av menn og om menn. Betyr dette at interessen for outsideren er forbeholdt den mannlige delen av befolkningen? Er det mer typisk for menn å velge outsidertilværelsen enn det er for kvinner?

Da Wilson skrev *The Outsider* brukte han stort sett karakterer fra eldre litteratur for å skissere opp de ulike outsidertypene. Alle romanene Wilson nevner er skrevet av menn og har en eller flere mannlige protagonister. De historiske personene han bruker som eksempler (Nijinsky, Van Gogh og Lawrence) er også menn. Fordi Wilson kun refererer til mannlige karakterer i boken, benytter han også kun «han» som personlig pronomen. Dette gjør han med stor selvfølgelighet uten å kommentere at han bare medregner halve befolkningen i sin outsidertypologi. Har dette sammenheng med de tradisjonelle kjønnsrollene eller ligger det mer i mannens natur enn i kvinnens å bryte opp og isolere seg fra samfunnet? Både i *Ikaros* og i *Joacim* er romanuniverset dominert av menn. I den grad kvinnene spiller en viktig rolle er det fordi de har en slags *funksjon* for mennene. Dette skinner gjennom i mennenes holdning til kvinnene. Den samme tendensen kan man se i Kerouacs *On the road*, hvor mennene reker rundt på landeveien mens kjærestene deres sitter i en eller annen delstat langt unna og venter.

Selv Marylou som er med Dean og Sal ut på landeveien, blir fremstilt som passiv. Man må ta i betraktning at også beatmiljøet var dominert av menn og at det var en allmenn oppfatning at de fleste av bohemene og kunstnerne som ble forbundet med de nye kulturelle strømningene var menn. Sigmund Ro forklarer mannssjåvinismen i beatkulturen med at den var tilknyttet hipsterkulturen, som også var svært mannsdominert:

Man kan gjerne – og med rette – påpeke beatmiljøets relative åpenhet, de var positive alternativer i et storsamfunn som i femtiårene dyrket tradisjonelle kjønnsroller og praktiserte lovfestet raseskille. Like fullt, i dette miljøet var kvinnene først og fremst til stede som seksualobjekter, i musiske støtteroller og i omsorgsfunksjoner [...] Allen Ginsburg [sic] innrømmer det selv: «Den sosiale sammenhengen som er mest tro mot kunstneren, er guttegjengene. Ikke samfunnets parfymerte ekteskap». (Ro 2010: s. 98)

Ettersom beatmiljøet var såpass mannsdominert er det heller ikke rart at bøkene som ble skrevet handlet om menn. Det finnes eksempler på kvinnelige beatniks, også kalt «beatchicks», men de levde ofte i skyggen av sine mannlige kunstnerkolleger. Da Kerouacs venninne Joyce Glassman skulle skrive sin selvbiografi om livet i beatmiljøet kalte hun boken *Minor Characters* (Ibid). Med denne boken viser hun at kvinnene selv var klare over sine posisjoner i beatmiljøet, men at mange av dem likevel valgte en tilværelse som beatkunstnere.

Betyr dette at kvinner ikke engasjerte seg i outsiderproblematikken og at romanene som ble skrevet heller ikke fenget og inspirerte kvinnelige lesere? Om man ser nærmere på litteraturhistorien finner man eksempler på kvinnelige forfattere som har skrevet om kvinnelige outsiders. Blant disse kan blant annet Jean Ryhs og Sylvia Plath nevnes. De tematiserer outsiderposisjonen i henholdsvis *Good Moring, Midnight* (1939) og *The Bell Jar* (1963). Disse romanene skildrer kvinner som er avskåret fra, eller fremmed for, samfunnet de lever i. Det samme gjør Simone de Beauvoir noen år tidligere, da hun tar opp kvinners stilling i samfunnet gjennom romaner, selvbiografi og essays (*Store norske leksikon*, udatert). I Norge kan man blant andre regne Torborg Nedreaas, Bjørg Vik og Tove Nilsen som forfattere som er innom outsidertematikken i sine forfatterskap.

Det finnes altså eksempler på kvinnelige forfattere som skildrer en form for outsiderlivstilværelse gjennom en kvinnelig hovedperson. Forskjellen mellom mannlige og kvinnelige outsiderkarakterer kan være at kvinnene ikke i like stor grad velger flukt eller omstreifertilværelse som løsning på outsiderproblemet. Når kvinnelige outsiders skildres er det oftere samfunnet som holder dem utenfor enn at de selv velger en outsiderposisjon. Dette har mest sannsynlig sammenheng med de sosiale normene rundt kjønnsroller og at kvinner ikke hadde den samme politiske og økonomiske friheten som menn. Det kan virke som om opprøret og flukten fra samfunnets tvangstrøye var noe mannen hadde lettere for å

gjennomføre enn kvinnen. Derfor blir løsningen på problemet for den kvinnelige outsideren oftere selvmord enn flukt. Videre i denne oppgaven kommer jeg til å omtale outsideren som «han», ettersom både Wilsons eksempler og hovedkarakterene i Jensens romaner er menn. Forholdet mellom de mannlige og de kvinnelige karakterene vil jeg komme nærmere inn på i romananalysene. I det følgende skal jeg ta for meg noen av outsidertypene Wilson skisserer i sin bok og bruke dette for å si noe om Jensens outsider typer i *Ikaros* og *Joacim*.

2.6 Colin Wilsons *The Outsider*.

Den første påstanden som møter leseren i Wilsons bok er denne: «Ved første øyeblikk er outsideren et sosialt problem.» (Wilson 1957: s. 11) Wilson diskuterer outsiderbegrepet ved å analysere hovedkarakterene i utvalgte romaner og peke på hvordan disse har ulike karaktertrekk som sees på som typiske for outsideren. Han presiserer at karakterene han trekker frem representerer outsiderkarakterer som skiller seg fra hverandre på flere plan. Det han presenterer er altså en slags typologi av outsiderer. Dette gjør at definisjonen hans ikke blir entydig, men sammensatt, og at grensene mellom disse outsider typene blir flytende. Som nevnt ovenfor var outsider tematikken allerede aktuell da *The Outsider* ble skrevet og strømmingene fra beatgenerasjonen hadde nådd ut til litterære miljøer flere steder i verden. Også i Norge lot forfattere seg inspirere av Kerouac og resten av beatforfatterne. Av Jensens forfatterkolleger her i landet kan man blant annet trekke frem Agnar Mykle (1915-1994), Jens Bjørneboe (1920-1976) og Finn Carling (1925-2004). Jensen har ved flere anledninger uttalt at Wilson har vært en direkte inspirasjonskilde for ham. Han leste boken da den først ble utgitt i 1956, og lot denne inspirere ham til å skrive om ørkenvandringen i *Ikaros* (Mollestad 1993: s. 57).

Det interessante med *The Outsider* i forhold til Jensens forfatterskap, er at den kan brukes som et teoriverk om outsideren samtidig som den må sees som en del av konteksten Jensens romaner har oppstått i. Om man bruker Wilsons bok som bakgrunn for å si noe om Jensens karakterer, finner man at protagonistene i *Ikaros* og *Joacim* innehar karaktertrekkene til flere av outsider typene Wilson beskriver. Altså kan man bruke *The Outsider* som verktøy i en analyse av Jensens karakterer og for å definere og forstå outsiderernes prosjekter. Men man må også ta i betraktning at Wilsons bok kom ut året før *On the Road* og *Ikaros*. Dermed føyer den seg inn i rekken av bøker som tar opp outsider tematikken. Man kan si at Wilson kommenterer de skjønnlitterære forfatternes hypoteser om outsideren og med dette skriver seg

inn i de litterære strømningene i tiden. Wilsons bok kan derfor brukes som et slags teoretisk grunnlag for lesningen av mye av litteraturen som ble skrevet på femti- og seksti-tallet.

2.7 Det spaltede sinnet – kampen mellom id og super-ego.

Den første outsideren Wilson presenterer er hovedpersonen i Henri Barbusses roman *L'Enfer* (1908). Dette er en anonym outsider som ifølge Wilson innehar mange av karaktertrekkene som kjennetegner de fleste outsider typer. I løpet av romanen vandrer protagonisten rundt i Paris' gater uten talent, livsoppgave eller følelser av noe særlig slag, men tilbringer kveldene hjemme med å snik-kikke på kvinnen i naborommet når hun kler av seg (Wilson 1957: s. 12). «Barbusses outsider har alle trekk som hører typen til. Er han outsider fordi han er ubrukelig og nevrotisk? Eller er han nevrotisk fordi et eller annet instinkt tvinger ham inn i ensomheten?» (Wilson 1957: s. 13) Dette er viktige spørsmål vedrørende outsiderens problemer og Wilson belyser dem fra flere sider. I forbindelse med Barbusses roman trekker Wilson frem hvordan protagonisten representerer et menneske som, enten han ønsker det eller ikke, havner på utsiden av samfunnet:

Outsiderens konflikt med samfunnet er helt klart. Alle kvinner og menn har disse farlige, unevnelige impulsene, men de later – både overfor seg selv og andre – som om de ikke har dem; deres respektable fasade, livssyn og religion er alt sammen kamuflasje for å få noe rått og utemmet og irrasjonelt til å se sivilisert og rasjonelt ut. Han er en outsider fordi han hevder sannheten. Det er hans anklage mot samfunnet. Men det svekkes på grunn av hans åpenbare abnormitet, hans introversjon. Det ser ut som han vil rettferdiggjøre seg selv fordi han vet han er degenerert, sykkelig og spaltet (Wilson 1957: s.14).

Wilson hevder her at outsideren er «degenerert, sykkelig og spaltet» og fordi han selv vet han er det, er han også «klarsynt» på den måten at han ser seg selv skille seg ut. På samme tid hevder han selv at han er den eneste som virkelig ser det syke og spaltede ved samfunnet. Dette er kjernen i outsiderens problem og dette problemet kan komme til uttrykk på ulike plan, for eksempel i det metafysiske, det religiøse og i det kriminelle. «I hovedsaken er problemet hele tiden det samme, det er bare spørsmål om hvor meget man skal trekke fram som utenforliggende.» (Wilson 1957: s. 14-15) For å illustrere problemet bruker Wilson eksempelet fra Barbusses roman. Det at protagonisten i *L'Enfer* i ett øyeblikk spionerer uhemmet på kvinnen i naborommet og i neste øyeblikk tar seg selv i denne ugjerningen, ser Wilson som et tegn på splittelse i outsiderens personlighet. Splittelsen er som om en mann og et dyr, eksempelvis en ape, skulle være fanget i samme kropp og dyrets lyster av og til får overstyre mannens fornuft. Men «når apens attrå er nær ved å bli oppfylt forsvinner den og blir fulgt av mannen som nærer avsky for apens griskhet.» (Ibid.) Apens primitive og dyriske

lyster driver mannen til spionasjen. Men den menneskelige delen av mannen tar over, fornuften og den moralske sansen trer i kraft og han trekker seg unna i skam.

Det er mulig å koble forholdet mellom den dyriske, primitive lysten og den menneskelige fornuft til Sigmund Freuds personlighetsteori. Freud opererer med tre ulike versjoner av menneskets personlighet: id, ego og super-ego. Disse er delt inn i seksjoner av menneskelig bevissthet. I denne teorien er id den uorganiserte delen av personligheten. Denne ligger på det underbevisste planet og har som mål å oppnå komplett tilfredsstillelse for menneskers lyster og behov. Id har ingen forestilling om hva som er fornuftig eller moralsk riktig, men søker umiddelbar tilfredsstillelse. Ifølge Freud kommer id oftest til uttrykk gjennom aggresjon eller seksualdrift. Ego ligger i den bevisste delen av menneskesinnet. Denne delen farges av menneskers erfaringer av at man ikke alltid kan innfri umiddelbare behov. Likevel vil ego prøve å imøtekommen ids behov, men innenfor fornuften og rimelighetens grenser (Freud 1950: s.30). Den siste delen, super-ego, strekker seg både over den ubevisste og den bevisste delen av menneskesinnet. Super-ego er koblet sammen med menneskets moralske sans. Akkurat som id har super-ego ingen idé om hva som er realistisk, men streber etter moralsk perfektjon (Freud 1950: s. 44-45). Id og super-ego kommer ofte i konflikt med hverandre i menneskets sinn. Når slike konflikter oppstår, er det Egos oppgave å «mekle» mellom disse to og kontrollere hvilken av dem som skal få komme sterkest til uttrykk. Man kan si at super-ego kontrollerer id ved å straffe det med dårlig samvittighet når det tar overhånd, og belønne det med stolthet når det oppfører seg bra. Kampen mellom id og super-ego reguleres da ofte av ego og ifølge Freud er det nettopp denne balansen som skal til for at en person skal ha god mental helse.

I lys av dette kan man se det Wilson fremstiller som kampen mellom det dyriske og det menneskelige som en kamp mellom id og super-ego. «Apens lyster» er det man vil se på som menneskets trang til umiddelbar selvtilfredsstillelse mens det at mannen avbryter den sosialt uakseptable handlingen, er et uttrykk for at fornuft, samvittighet og sosial intelligens overtar for lystene. Slik blir det dyriske et uttrykk for id og det menneskelige et uttrykk for super-ego.

Selv om Wilson kommer inn på psykoanalytiske trekk ved menneskets sinn, er ikke dette hans hovedfokus. Det spaltede sinnet er et sentralt trekk ved outsideren, men dette alene gjør ham ikke til outsider. Ifølge Wilson er det at han ikke bryr seg om å undertrykke disse sidene ved sin personlighet som avgjør om han klarer å identifisere seg med samfunnet forøvrig. Som det også går frem av Freuds teorier, har menneskesinnet både menneskelige og «dyriske» kvaliteter. Hadde id fått råde alene hadde mennesket vært som dyrene, styrt av

behov og instinkt. Ved hjelp av super-egos dominans og egos regulering fremstår mennesker som kultiverte og sosialt oppegående vesener. For outsideren ser man at fasade er mindre viktig enn hos besteborgeren. På grunnlag av dette kan man påstå at enkelte mennesker lettere lar seg styre av id og at disse menneskene lettere blir outsiders. Dette karaktertrekket kan kobles sammen med outsiderens blikk og hans oppfatning av seg selv som den eneste klarsynte.

2.8 Blikket – nødvendigheten av outsideren som romankarakter.

Hva vil det si å se verden annerledes enn «de andre»? I mange romaner vil disse «andre» bli fremstilt som eliten, overklassen eller de etablerte. Dette ser man spesielt i tekster hvor protagonisten selv ikke tilhører disse samfunnsklassene. Som det også går frem av de litterære eksemplene Wilson bruker i sin bok, er det vanlig å fremstille outsideren som en som isolerer seg fra miljøet han kommer fra. På grunn av dette blir han betraktet som et utskudd av de som tilhører miljøet han har forlatt. For outsideren oppleves ikke dette som negativt, men befriende. Wilson viser dette ved å peke på Barbusse's outsider:

Barbusse har lært oss at outsideren er en mann som ikke kan leve i borgerskapets koselige, trange verden og akseptere det han tar og føler på som virkelighet. Han «ser for dypt og for meget», og det han ser, er kaos. [...] *for outsideren er verden hverken rasjonell eller velordnet. Når han viser borgerskapet sin anarkistiske innstilling, er det ikke bare trangen til å peke nese av de prektige som driver ham, han gjør det av den enkle oppfatning at sannheten skal sies for enhver pris.* Ellers kan det ikke være håp om at ordenen en gang skal bli gjenopprettet. (Wilson 1957: s.16)

Det ligger altså mer enn en protest bak trangen til å vende samfunnet ryggen: «Outsideren er en mann som har våknet opp til kaos, og skal orden gjenopprettets må kaos erkjennes (Wilson 1957: s.18). Opplevelsen av kaos henger sammen med fremmedfølelsen. Ved å erkjenne kaoset setter outsideren seg selv i en posisjon som den eneste som «ser klart» og flukten, enten den er mental eller konkret, blir et forsøk på å gjenopprette orden (Wilson 1957: s.22). Det at samfunnet oppleves som kaotisk og uten mening for outsideren rettferdiggjør trangen til å flykte. Likevel er det ikke det kaotiske samfunnet han reagerer sterkest på, men det faktum at han er den eneste som ser kaoset i stor nok grad til å reagere på det. Ved å melde seg ut av fellesskapet degraderer outsideren seg selv og sin sosiale rang. Som klarsynt gjennomskuer han ikke bare tilværelsen som kaotisk, men også menneskene som lever i kaoset. Disse menneskene identifiserer han seg ikke med, og har dermed ingen interesse av å leve sammen med dem. Uavhengig av sosial rang eller tilhørighet vil «de andre» alltid vise til

mennesker som ikke deler outsiderens tankesett og oppfatning av verden og som han derfor velger å ta avstand fra.

Den litterære outsideren er ofte forfatter, kunstner eller har fremtredende kunstneriske egenskaper. Derfor ser han verden med et blikk som er beskuende og kritisk samtidig som det er undrende og observerende. Ettersom outsideren også ofte er fokaliseringsinstansen i romanen vil han skildre det han ser og opplever fra den eksklusive outsiderposisjon han har satt seg selv i.

Det er mulig å se outsiderens fortelling om verden i lys av Viktor B. Sjklovskijs teori om det poetiske språkets virkning i forhold til det hverdagslige språket. Wilson nevner ikke Sjklovskij i *The Outsider*, men er allikevel inne på den samme tankegangen i forbindelse med outsiderens blikk. Sjklovskij introduserer begrepene «desautomatisering» og «fremmedgjøring» og hevder at det hverdagslige språket har blitt så innarbeidet at det gjør vår opplevelse og skildring av verden preget av automatikk. Det poetiske språket derimot gir hverdagsspråket ny mening og tvinger oss til å tenke oss om og oppleve verden rundt oss på nytt. «Automatisering fortærer tingene, klær, møbler, kvinnen og angsten for krigen [...] Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig.» (Kittang, Linneberg, Melberg og Skei 1993: s. 16) Outsiderens skildring av verden kan sees som et eksempel på Sjklovskijs desautomatiserte språk. Han ser og beskriver verden ved hjelp av det poetiske språket og presenterer dermed en alternativ virkelighetsoppfattelse. På den måten bringer han tilbake en måte å se verden på som «de andre» har gått bort fra. Som kunstner står outsideren i sin rett til å skildre virkeligheten slik han opplever den og til å presentere sin verdensoppfatning som sann. Nettopp derfor er også outsideren nødvendig som romankarakter. Outsiderens blikk skildrer et perspektiv på samfunnet som går utenom den standardiserte virkeligheten slik de fleste mennesker opplever den. Slik ser man altså at kunstnerposisjonen og outsiderposisjonen i mange tilfeller er gjensidig avhengig av hverandre.

2. 9 «Men jeg følte ikke at den eksisterte» - opplevelsen av verditap og uvirkelighet.

Et annet sentralt trekk ved outsideren er at han lever i et samfunn preget av verdier han ikke opplever det som meningsfylt å forholde seg til. For å illustrere dette bruker Wilson blant annet Camus' hovedperson Meursault fra romanen *L'Etranger* (1942) som eksempel. I denne romanen er en outsider synonymt med en som ikke tar stilling til noe av det som skjer rundt

ham. Han forholder seg like likegyldig til sin mors død som til Marie som vil gifte seg med ham (Wilson: 1957: s. 31). Meursault har ingen drømmer, prosjekter eller visjoner for fremtiden, noe som resulterer i planløst dagdriveri.

Selv om Wilson påpeker at det er en viss forskjell mellom Barbusses og Camus' måte å fremstille outsideren på, kan man hevde at likegyldighet er en grunnleggende faktor i definisjonen av flere typer outsiders. Mot slutten av Camus roman blir Meursault stilt for retten for drapet på en araber, men selv ikke da viser han tegn til anger eller dårlig samvittighet. Det er i løpet av romanens siste sider at grunnlaget for denne likegyldigheten kommer for dagen: «årsaken til hans likegyldighet er hans *følelse av uvirkelighet* [...] hele livet har han levd med den samme følelsen som [hovedpersonen i Sartres *La Nausee* (1938)]: *Alt er uvirkelig.*» (Wilson 1957: s. 34)

Likegyldigheten kan kobles til erfaringen av at verden er kaotisk. I outsiderens øyne er samfunnet uten mening og sammenheng og dette gjør også at verdiene det er tuftet på ikke lenger spiller noen rolle. Kanskje kan opplevelsen av kaos og likegyldighet sees i sammenheng med en tapserfaring. Outsideren opplever tap av orden og mening, og hans reaksjon på dette er å isolere seg i form av å flykte eller hengi seg til en apatisk og resignert livsstil. Slik samfunnet oppleves for ham kan det heller ikke tilfredsstillende hans behov for å leve i frihet på sine egne premisser. Å snu ryggen til samfunnet blir derfor den enkleste utveien. Wilson oppsummerer dette på følgende måte:

Frihet forutsetter fri vilje, det er selvsagt. Men viljen kan bare funksjonere når det foreligger et motiv. Uten motiv ingen vilje. Men motivet er et spørsmål om tro, man ville ikke ønske å gjøre noe hvis man ikke trodde det var mulig og hadde en mening. Og troen må være en tro på at noe eksisterer, det vil si at det har med noe virkelig å gjøre. Til slutt avhenger friheten av virkeligheten. Outsiderens følelse av uvirkelighet kutter hans frihet av ved roten. Det er like umulig å utøve frihet i en uvirkelig verden som det er å hoppe når man faller (Wilson: 1957: s. 45).

Altså er frihetsfølelse avhengig av følelsen av virkelighet i outsiderens tilfelle. Hvis denne virkelighetsopplevelsen ikke er til stede føler outsideren seg heller ikke fri. Dette forklarer til en viss grad den konkrete eller mentale flukten fra samfunnet.

Det er også følelsen av uvirkelighet som gjør det vanskelig for outsideren å leve sammen med resten av verden. Wilson bruker et sitat fra Roquentin for å illustrere gapet mellom outsideren og «de andre»: «Roquentin sa: Jeg var som de andre – jeg sa med dem at havet *er* grønt, den hvite flekken der *er* en måke, men jeg følte ikke at den eksisterte.» Dette sitatet forklarer i stor grad vanskelighetene outsideren har med å forholde seg til verden. På den ene siden *vet* han at hans oppfatning av verden er annerledes enn den allmenne

oppfatningen, kanskje til og med feilaktig i forhold til denne. Han *vet* at måken objektivt sett eksisterer, men han *føler* det ikke og oppfatter derfor måken som uvirkelig. Outsideren må forholde seg til to virkeligheter på samme tid: den ene er den objektive som han ser, men som oppfattes som uvirkelig og den andre er den subjektive virkeligheten som han opplever, men som han ikke kan dele med andre fordi han er alene om å oppleve den. Med dette som bakgrunn blir det lettere å forstå hvorfor flukten blir den beste løsningen. For outsideren blir dette den eneste måten det er mulig å forholde seg til virkeligheten på.

2.10 «I want to break free» - outsiderens forsøk på å vinne kontroll.

Wilson hevder at outsiderens høyeste ønske er å slippe å være outsider. Når man leser dette kan man stille spørsmål ved hvorfor outsideren ikke bare trer ut av sin posisjon og inkluderer seg selv i samfunnet igjen. Ifølge Wilson er det ikke så enkelt. Hadde outsideren greid å slutte å være outsider hadde han gjort det. Men om outsideren ikke ønsker å være outsider og ikke ønsker å være et «almennelig sosialt tilpasset menneske, hva satan *er* det da han ønsker?» (Wilson 1957: s. 139) Svaret ligger i det at han har valgt outsiderlivet fordi han ønsker å være fri, men føler seg fanget på grunn av det faktum at han opplever verden som uvirkelig (Ibid.). Man må altså gå ut fra at outsideren, etter å ha oppnådd klarsynet, har innfunnet seg med at han alltid vil forbli outsider. Prosjektet hans blir da hvordan han skal komme seg videre i livet til tross for erkjennelsen av kaos og følelsen av uvirkelighet. Forsøket på å vinne kontroll over sin egen livssituasjon manifesterer seg ulikt hos ulike outsider typer. Wilson bruker kunstnerne Vincent van Gogh, Vaslav Nijinsky og T.E Lawrence som eksempel. Disse tre står som representanter for tre ulike former for disiplin, utformet som forsøk på å tre ut av outsiderposisjonen. Det er snakk om disiplinering av intellektet, disiplinering av fornuften og disiplinering av kroppen. Ingen av disse formene for disiplinering var tilstrekkelig og både van Gogh, Nijinsky og Lawrence døde uten å ha tatt kontroll over livet og outsiderlivet. Jeg skal ikke gå inn på grunnene til disse tre kunstneres undergang, men nøye meg med å poengtere at outsiderens forsøk på å kontrollere situasjonen han har satt seg selv i er interessant. Dette betyr at selv om outsideren, bevisst eller ubevisst, *velger* en posisjon på siden av samfunnet, løser ikke denne livsstilen hans problemer. Tvert imot strever han med å finne balanse i livet og blir dratt mellom livsglede og livslede (Wilson 1957: s. 130).

Wilson konkluderer med å påstå at så lenge ingen mann oppnår den fullstendige realiseringen av seg selv, er det heller ingen løsning på outsiderproblemet (Ibid.). Denne påstanden kommer han tilbake til i forbindelse med outsideren som visjonær. Her skriver

Wilson at det å realisere seg selv fullt ut kun er mulig i ensomhet. Forsøker man å realisere seg selv i fellesskap med andre mennesker, kommer *deres* selvrealisering i veien for ens egen. «De største høyder av selvrealisering – i diktning, musikk og bildende kunst – blir nådd av mennesker som er absolutt ensomme.» (Wilson 1957: s. 262)

Som man forstår av Wilsons tankegang, er selvrealisering noe outsideren ser på som en viktig faktor for å takle tilværelsen. Kanskje kan man påstå at det å oppnå selvrealisering vil være ensbetydende med å løse deler av outsiderens problem. Men om selvrealisering kun er mulig i total ensomhet, vil dette si at svært få oppnår dette. Mennesket er et sosialt vesen som blir formet av kulturen det er født og oppvokst i. Må man da bli outsider for å klare å realisere seg selv? Og hva da med outsideren som flykter fra stedet han kommer fra og til et annet sted? Står han ikke overfor den samme problemstillingen om han søker et nytt samfunn eller etablerer et eget, hvor andre normer og regler gjelder? Til og med om han søker isolasjon er sannsynligheten for at han før eller siden må omgås andre mennesker svært stor. Man kan spørre seg om selvrealiseringen i det helt tatt er mulig. Om den ikke er det, forblir denne siden av outsiderens problem uløselig og han må finne andre måter å takle tilværelsen på.

2. 11 «En ulidelig ildskjorte» - outsiderens identitetsproblem.

Det siste viktige aspektet ved Wilsons bok jeg vil gå nærmere inn på, er identitetsproblematikken. Wilson skriver at outsideren ikke er sikker på hvem han er. «Han har funnet et *jeg*, men det er ikke hans egentlige *jeg*. Hans første mål er å finne tilbake til seg selv.» (Wilson 1957: s. 181) Usikkerheten på egen identitet gjør det også vanskelig for ham å finne sin rolle i samfunnet. Det er en allmenn oppfatning at man som menneske definerer seg i forhold til andre mennesker og ut fra kulturen og samfunnet man er en del av. Det at outsideren ikke kjenner tilhørighet til samfunnet og menneskene som lever i det, gjør at han blir usikker på sin rolle i fellesskapet. Som nevnt tidligere opplever outsideren verden som uvirkelig. Opplevelsen av uvirkelighet og verditap gjør at han ikke kan definere seg ut fra andre enn seg selv. Dette henger også sammen med følelsen av meningsløshet: Hvordan skal outsideren forholde seg til sin egen eksistens når han ikke opplever den som meningsfull?

Ved å stille dette spørsmålet kommer man tilbake til det Wilson har kalt «forsøket på å vinne kontroll»; outsideren har akseptert sin posisjon som outsider og prosjektet hans blir å takle denne posisjonen best mulig. I forbindelse med dette introduserer Wilson leseren for begrepet «salude». En «salude» er en som ser sin egen eksistens som nødvendig. Ifølge Wilson er outsideren en «salude» bare i sine beste øyeblikk, ofte gjennom å uttrykke seg

kunstnerisk (Wilson 1957: s. 140). Ut fra dette kan man trekke følgende konklusjon: Om outsidersen kun finner sitt eget liv nødvendig og viktig i små øyeblikk av gangen, blir det vanskelig for ham å forholde seg til seg selv og sin rolle i livet utenfor disse øyeblikkene. Det at han bare glimtvis kan definere seg selv som en «salud» gjør også at han bare kommer til erkjennelse i små glimt. Dette kan kobles sammen med selvrealiseringen. Som jeg har vært inne på tidligere, har mange outsiderser hatt en oppfatning av at de må være alene for å kunne realisere seg selv. Derfor søker de ensomhet. Men «dessverre finner [outsideren] også ut at han ofte lærer mer om seg selv under stimulanse av nye erfaringer; og nye erfaringer kan han ikke skaffe seg ved å sitte alene med seg selv.» (Wilson s. 315) Dette blir et paradoks og et hinder for ham når han skal «definere» sin identitet. «Nei, outsidersen har det ikke lett i livet; i beste fall er det strevsomt; i verste fall er det (for å låne et uttrykk fra Eliot) «en ulidelig ildskjorte» (Wilson 1957: s.299).

Alt dette tatt i betraktning er det ikke rart at outsidersen ofte går til grunne. Han er splittet i sinn og identitet og vet ikke hvordan han skal forholde seg til tilværelsen han har valgt. Kampen for å slippe vekk fra seg selv pågår kontinuerlig i ham, samtidig som innsikten hans gjør det umulig å vende tilbake til samfunnet han har snudd ryggen. Outsideren holdes altså i strupen av sin egen identitet, og det er også dette som i stor grad hindrer ham i å finne løsningen på outsiderproblemet (Wilson 1957: s.293). Dette forklarer også hvorfor han ofte velger et reelt eller åndelig selvmord som en siste utvei for å slippe unna livets kvaler.

2.12 Oppsummering.

Etter å ha sett nærmere på hvordan outsidersen har blitt fremstilt i litteraturen og Wilsons forsøk på å karakterisere outsidersens problemer, kan man fastslå at spørsmålet om outsidersens identitet ikke har ett enkelt svar. Som det går frem av Wilsons eksempler, er det mange faktorer som spiller inn for at en mann skal karakteriseres som outsider og man blir ikke outsider bare av å gjøre opprør mot stedet og kulturen man kommer fra. Outsiderposisjonen er basert på virkelighetsoppfatning og følelsen av manglende tilhørighet og integrasjon. På grunn av dette blir det vanskelig å studere outsidersen som mennesketype. I stedet må man undersøke motivene han har for å isolere seg fra samfunnet og hvordan disse henger sammen med hans personlighet. Problemet med de fleste fremstillinger av outsidersen i litteraturen er at han blir idealisert og opphøyd. Både hos Wilson og hos Jensen ser man at forfatteren tar outsidersen i forsvar og derfor også skildrer ham som en som allerede har oppnådd en eksklusiv posisjon, i kraft av sitt kunstnersinn og karismatiske personlighet. I Jensens romaner

er det tydelig at forfatteren lar sine egne livsholdninger komme til uttrykk gjennom protagonisten. Samtidig gjør den ironiske distansen i fortellermåten at det også ligger en kritikk av outsidersens livsholdning i fremstillingen av karakterene.

Noe som også gjør det vanskelig å gi en entydig definisjon av outsiderbegrepet, er at det inkorporerer flere andre begreper i seg. Når man snakker om outsideren og hans motiver for å melde seg ut av samfunnet, kommer man inn på problemstillinger som omhandler individ versus samfunn og individuell identitet versus kollektiv integrering. Outsideren forholder seg til disse problemstillingene idet han forsøker å finne den beste måten å takle tilværelsen på. Outsiderens prosess fra å være en del av samfunnet til å stå helt utenfor kan sammenliknes med en dannelsesreise. Outsideren går fra å være integrert, til å bli desintegrert, for så å bli reintegrert, enten i et alternativt samfunn eller ved å finne en måte å leve ut outsideriltværelsen på. I mange tilfeller oppnår han en innsikt på veien til å bli en outsider. Det er dette Wilson har omtalt som det å være den eneste som ser klart i et samfunn fullt av kaos. Samtidig er det denne innsikten som gjør veien tilbake til samfunnet umulig. Når innsikten først er oppnådd kan den ikke ignoreres og et liv i apati og dekadanse er en bedre løsning for outsideren enn å være inkludert i et samfunn han har gjennomskuet.

Det er nærmest umulig å forstå outsidersens problem fullt ut og som Wilson også konkluderer med, er det ikke alltid de lar seg løse. En mulig årsak til dette kan være at problemet er et paradoks; outsideren ønsker å befris fra sin outsiderposisjon til tross for at han selv har satt seg selv i situasjonen han er i. Etersom han ikke er i stand til å komme seg ut av situasjonen, må man likevel gå ut fra at outsiderproblemerne er reelle og at det å være outsider dreier seg like mye om en psykisk tilstand som et valg. Til tross for at man ikke kan konkludere med én løsning på outsidersens problemer, har Wilsons bok gjort det klarere hva slags utfordringer outsideren står overfor og hva disse gjør med sinnet hans.

3.0 Outsidertematikken i resepsjonen av *Ikaros* og *Joacim*.

3.1 Hvorfor resepsjonen? - perspektiver på Jensens outsiderromaner.

Når jeg i det følgende skal undersøke resepsjonen av *Ikaros* og *Joacim*, er det to grunner til dette. Først av alt ønsker jeg å posisjonere meg i forhold til tidligere omtaler av romanene og på denne måten bruke samtidsresepsjonen som bakgrunn for min egen oppgave. Jeg har tatt utgangspunkt i noen av anmeldelsene Tom Eide har brukt i sin bok *Outsiderens posisjoner. Axel Jensens tidlige forfatterskap* (1991) og skal i det følgende undersøke hvordan outsidertematikken blir behandlet i samtidsresepsjonen av *Ikaros* og *Joacim*. Eides prosjekt er å lese Jensens tidlige romaner i et psykoanalytisk perspektiv. Da mitt eget prosjekt ikke i hovedsak handler om det psykologiske ved outsiderposisjonen, vil jeg trekke frem andre aspekter ved resepsjonen enn de Eide har pekt på.

For det andre vil jeg lese resepsjonen av *Ikaros* og *Joacim* i lys av problemformuleringen min og kommentere aspektene ved romanen som har med outsidertematikken og flukten fra samfunnet å gjøre. I hvilken grad er outsiderposisjonen i romanene sentral i samtiden og er kritikerne opptatt av protagonistens søken etter mening med tilværelsen? Etter å ha lest resepsjonen av begge romanene, viser det seg at holdningen til outsideren og hans prosjekt har endret seg noe fra 1957 til 1961. Jeg vil forsøke å si noe om grunnene til dette, samt peke på forskjellene i kvalitetsvurderingene av romanene.

Ikaros, *Line* og *Joacim* er de tre av Jensens romaner som oftest blir lest opp mot hverandre. Særlig kan man se en sammenheng mellom *Ikaros* og *Joacim*, til tross for at *Line* ble utgitt i 1959, altså mellom disse to. Grunnen til dette kan være at disse to romanene er like i tematikk da begge omhandler en ung mann og hans streben etter en ny tilværelse. I tillegg har begge romanene et grunnlag i den greske mytologien: *Ikaros* med den greske myten om mannen som falt fra himmelen som bakteppe og *Joacim* blant annet fordi den kan knyttes opp mot myten om Jason og Medea. Protagonistene er begge unge kunstnere som aktivt søker seg vekk fra stedene de kommer fra og livssituasjonene de er i for å finne en livsstil som hjelper dem å realisere kunstnerdrømmene. Både *Ikaros* og *Joacim* vakte stort engasjement blant kritikere og anmeldere. Begge ble anmeldt i et stort utvalg av landets aviser, og flere av anmelderne var kjente kulturpersonligheter. Jensens romaner engasjerte kritikere som Bernt Fossetøl og Alfred Hauge på den ene siden og Georg Johannesen på den andre. Kritikerne roste eller kritiserte bøkene fra hvert sitt ståsted og dette skapte en kulturkamp som ga

resepsjonen et hint av politiske spenninger. Som nevnt blir tematikken som vedrører karakterenes outsiderposisjon ulikt mottatt i kritikken av romanene. I *Ikaros* blir den unge mannens oppbrudd og søken etter innsikt blant annet sett på som et positivt tegn på at en generasjon som vokste opp under andre verdenskrig etterkommer trangen til å realisere seg selv. I *Joacim* derimot, blir oppbruddet og selvrealiseringen lest som en negativ tendens hos den yngre generasjon. Hva kommer dette av og hvordan viser det seg i resepsjonen? Hvorfor ser det ut til å være større aksept for outsiderposisjonen i *Ikaros* enn i *Joacim*?

3.2 «Men jeg orker ikke fløyelsjakkegjengen» - outsiderposisjonen i resepsjonen av *Ikaros*.

Ikaros regnes som Jensens romandebut. Med undertittelen «ung mann i Sahara» ble boken allerede i sin samtid sett på som en selvbiografisk fortelling og mange kommenterte at sjangermessig likner den mer en reiseskildring enn en roman. Da Jensen også bekrefter at *Ikaros* er basert på en reise han foretok i sin ungdom, er det ikke vanskelig å lese hele historien opp mot Jensens liv, personlighet og livsfilosofi. I boken *Trollmannen i Ålefjær* (1993) forteller Jensen blant annet at eremitten Nerval er basert på en virkelig mann som het Maurice Ficage. Jensen traff denne mannen inne i Hoggarfjellene og installerte seg i en hule ved siden av hans for å skrive (Mollestad 1993: s. 40-41). Det selvbiografiske er altså sterkt til stede i boken og ifølge kritikken og forfatterkommentarene er det legitimt å lese den som en selvbiografisk reiseskildring. Det at boken er en hybridtekst som havner mellom fakta og fiksjon, er ikke sett på som problematisk hverken i samtidsresepsjonen eller i senere lesninger. Det selvbiografiske blir derimot av betydning for lesningen av boken som fortellingen om en outsider. Ettersom Jensen selv profilerte seg som en typisk outsider, både gjennom livsstil og litteratur, er det nærliggende å lese protagonisten i *Ikaros* som en outsiderstype som likner forfatteren selv. Dette kommer også til uttrykk i resepsjonen.

Da *Ikaros* ble utgitt ble den omtalt i de fleste av de største landsdekkende avisene. Tar man et kjapt overblikk over anmeldelsene kan det virke som at anmelderne mente det samme om boken: at tematikken var fengende og at fremstillingsformen ga boken et autentisk preg. Dette stemmer til en viss grad. Sverre Riisøen skriver blant annet i *Morgenavisen* at Jensen skriver medrivende og heftig, at uttrykksformen er utfordrende og naken, og at dette gjør tematikken til «et tidens tegn i personlig regi» (Riisøen, 1957). Denne påstanden sier Edvard Beyer seg enig i da han påpeker at *Ikaros* er noe annet enn en «velskreven reiseskildring» i sin anmeldelse i *Bergens Tidene* (Beyer, 1957). Forfatterens temperament og hvileløse refleksjon

kommer til uttrykk, og dette preger språket, hevder Beyer. Også i *Vårt land* roses boken av Bernt Fossestøl som skriver om Jensens språk at det er «ledig og sikkert» og at forfatteren har «et betydelig talent» (Fossestøl, 1957). Dette skriver han til tross for at han ikke er like positivt innstilt til bokens tematikk. Det finnes også eksempel på kritikere som mener det motsatte av Fossestøl. Jo Orjasæter er en av disse. Han skriver i *Nationen* at måten historien blir lagt frem på virker usikker og lite pregnant. Han går så langt som til å si at språkdrakten i boken ikke gjør seg, rent kunstnerisk sett (Orjasæter, 1957). Til tross for noen nyanser i meninger om språket og fremstillingsformen, kan man påstå at kvalitetsvurderingene av *Ikaros* var positive. Jensens fortelling om en ung ørkenvandrer på leting etter mening ble vurdert som nytt og fengende stoff som utfordret både lesere og kritikere.

Mest interessant for min oppgave er imidlertid hvordan samtiden så på Jensens tematisering av mennesker som søker noe annet enn det samfunnet kan tilby dem. Blant kritikere som tar tak i det jeg i denne oppgaven har kalt «outsiderposisjonen», er Johan Borgens anmeldelse i *Dagbladet* verdt å merke seg. Borgen trekker frem protagonistens lengsel etter «det vidunderlige» og legger ikke skjul på at han tolker protagonisten som en litterær projeksjon av forfatteren selv: «Den unge nordmannen når et stykke på vei som søkende mystiker, men prosessen brytes av rasjonalistiske funderinger og utbrudd av kynisk opposisjon mot hengivelsen i den etterlengtede ego-utslettelsen.» (Borgen, 1957). Borgen peker på lengselen etter ego-utslettelsen som noe av det som skaper drivet i romanen. Dette drivet, og ønsket om å oppnå innsikt og viten, er også noe av det som gjør hjemreisen til en umulighet i *Ikaros*. I den grad Borgens anmeldelse er kritisk til boken er denne kritikken rettet mot språket som noen steder virker «overbelastet». Likevel sier Borgen seg enig med Riisøen og Beyer, men påpeker at det er først etter at protagonisten har ankommet Thaza at språket blir «herlig malende» (Ibid.).

I tråd med Borgens anmeldelse er også Magli Elsters anmeldelse i *Arbeiderbladet*. Elster leser protagonistenes søken som et typisk trekk for generasjonen som vokste opp under andre verdenskrig. Hun skriver om *Ikaros* at:

den unge mannen har startet på sin vandring gjennom det voksne liv uten lyse håp, og uten klare mål – en utgangsstilling han har felles med så mange av sin generasjon, enten det er Sartres disipler eller Englands nye «sinte unge menn». Men han er uten bitterhet, han føler seg ikke personlig mishandlet hverken av samfunnet eller de enkelte menneskene han stolte på, derfor virker hans søken nå oppriktig og åpen (Elster, 1957).

Altså kan man anta at den halvdekadente holdningen til livet og mangelen på målsetning som kommer til uttrykk i *Ikaros*, ikke ble sett på som uvanlig i årene etter krigen og at det heller

ikke var sjokkerende at dette kom til uttrykk i litteraturen. Elster bruker ikke begrepet «outsider», men kobler boken til outsiderposisjonen når hun leser protagonistens reise som et uttrykk for en generasjon unge mennesker som prøver å finne seg til rette i en verden som er full av muligheter. Her kan man merke seg at Elster ikke leser Jensen opp mot beatforfatterne, men trekker paralleller til de europeiske oppbruddsgruppene som var aktive på femti-tallet (Ibid.). Dette understreker det faktum at oppbruddet hos unge mennesker var en tendens i tiden. Det at Jensen skriver om den typen unge mennesker han selv identifiserer seg med, ses hverken hos Borgen eller hos Elster på som negativt. Bokens kritikk av meningsfraværet i det vestlige, moderne samfunnet kommenteres ikke i anmeldelsene. Dette kan man tolke som at tomhet og meningsfravær er noe man har blitt opptatt av først i senere tid og at en anmelder i dag kanskje ville ha kommentert denne formen for samfunnskritikk ytterligere.

Elster kommenterer også at protagonisten i boken er en mann og at det å bryte opp og søke noe nytt kanskje er noe menn har lettere for enn kvinner. I anmeldelsen omtaler hun seg selv som en anmelder «praktisk talt uten metafysiske sansorganer» og hevder at det derfor ikke er så lett å vurdere *Ikaros* som et forsøk på livserkjennelse:

Igjen påtvinges en den følelsen, at mange ting som er kilde til undring og sjelekamp hos en ung mann, hos en ung kvinne er selvfølgelig gitt – det er som kvinnene har fått beholde et nærmere slektskap med naturen og ikke på samme måte drømmer om å feste på seg vinger [...] Jeg undres bare på om ikke tyngdepunktet, nettopp hos unge mennesker, ligger på forskjellige områder i sinnet, om det er en ung mann eller en ung kvinne som prøver å finne seg til rette i en verden som er så rik på muligheter til forvirring. (Ibid.)

Elster omtaler dette som en «åndelig kjønnsforskjell» og stiller spørsmål om en kvinnelig leser vil fokusere på andre momenter i lesningen av boken enn en mann. Hvis dette stemmer, gjør det at hennes vurdering av *Ikaros* ikke blir fullverdig fordi hun ikke kan lese fra et mannlig perspektiv. Det at en kvinnelig anmelder påpeker dette bekrefter at det er legitimt å se outsiderposisjonen som et mannlig fenomen. Elster omtaler outsiderproblematikken som en tendens blant datidens unge *menn* og spekulerer rundt hva som kan være årsaken til ønsket om å være en outsider. Dette kan tolkes som et tegn på at hun ikke er opptatt av å kritisere livsstilen og livsfilosofien Jensen fronter, eller måten denne presenteres på i hans litteratur. Anmeldelsen kan snarere sees som et samtykke til unge menns oppbrudd og søken etter mening.

Tematikken er også det Jo Orjasæter trekker frem som det mest positive med boken i anmeldelsen «Ung mann i Sahara» i *Nationen*. Orjasæter påpeker at stoffet som behandles

fenger leseren nettopp fordi det virker som om akkurat dette stoffet har betydning for forfatteren:

Det forfatteren egentlig vil formidle og som boka handler om på et litt dypere plan, er et tema gammelt som vår sivilisasjon: Den unge mannen som er ute for å finne meningen med det hele, finne seg selv, få formulert livsproblemene for seg selv. Han har en tanke om at borte fra det moderne livs kompliserte mas vil det hele klarne for ham.» (Orjasæter, 1957)

Videre påpeker Orjasæter at til tross for at protagonisten tror han kommer til å komme unna «det kompliserte maset fra det moderne liv», møter han de samme utfordringene og de samme uløste livsproblemene ute i ørkenen, om enn i en annen form (Ibid.) Dette kan leses i tråd med Edvard Beyers anmeldelse. Beyer tar tak i protagonistens ønske om å oppnå den samme innsikten og roen som eneboeren Nerval. Det er her Ikaros-myten kommer inn: i letingen etter «det vidunderlige» tar protagonistens hybris over og fører til at han må forlate Thaza for å berge livet, akkurat som Ikaros' hybris førte ham i døden da han fløy for nær solen. Beyer merker seg altså med det samme som Orjasæter, nemlig at protagonistens selvbilde punkteres idet han må erkjenne at han tilhører «de vanlig dødelige». Orjasæter kommenterer at stoffet virker autentisk og at outsider-stempelet Jensen har satt på seg selv kommer til uttrykk gjennom bokens protagonist på en positiv måte (Ibid.) Fremstillingsformen i boken kritiseres derimot i Beyers anmeldelse som lite jordnær, men han ender likevel opp med å si seg enig i at Jensens debutbok er gjennomgående god og representerer sterke tendenser for den unge generasjon (Beyer, 1957).

Erik Pierstorff kommenterer Jensens mangfold da han skriver om *Ikaros* i *Morgenbladet*. Blant annet refererer han til alle «rollene» protagonisten har hatt i sitt unge liv. Blant disse er bryggesjauer, sjømann, pølsemakerlærling, likvasker og snusblander. Disse omtaler protagonisten som «de smutthull jeg søkte tilflukt i». Videre sier han: «[m]en jeg orker ikke fløyelsjakkegjengen: Gutta med alpelue og skjegg og knær i buksene. De gjorde kunsten til en opiumspipe der livet forsvant som blå røyk.» (Pierstorff, 1957) I dette utsagnet ser man klare paralleller mellom Jensens navnløse ørkenvandrer og forfatteren selv. Pierstorff siterer Jensens eget utsagn om å ville «utrydde all kontormessig omgang med det vidunderlige» og «undersøke hvilke erfaringer som lå til grunne for dette adjektivet» (Ibid). Ut fra Pierstorffs anmeldelse kan man se *Ikaros* som et vellykket forsøk på dette. Det samme hevder Sverre Riisøen da han i *Morgenavisen* skriver at *Ikaros* handler om «et ungt menneske i heftig brytning mellom primitivisme og intellektualisme, mellom nihilisme og moralisme» (Riisøen, 1957).

Til tross for en jevnt over god mottagelse finnes det eksempel på anmeldere som

reagerte med skepsis på Jensens tematikkvalg. En av disse er Bernt Fossetøls anmeldelse av *Ikaros* i *Vårt land*. Fossetøl skriver om bokens tematikk at protagonistens reise ut i Sahara kun er et middel til å:

artikulere og kamuflere en flukt fra en indre uro, flukt fra intellektualisme og død kunnskap. Verden er råttan og menneskene velter seg i skitten. Forfatteren nyter å slenge om seg med invektiver mot sin egen art i masochistisk trang til å gjøre seg selv ynkelig [...] det er en generasjonsflukt fra fedrenes sviktende fundament mot nye idealer. (Fossetøl, 1957)

Dette sitatet viser at også Fossetøl har bitt seg merke i at flukten fra samfunnet kan henge sammen med generasjonen av unge som søkte noe nytt og annerledes etter en hard krig. Fossetøl «gjennomskuer» outsiderens motiver og ser, i likhet med Orjasæter, flukten som en «quick-fix-løsning» på problemer som ligger på det indre planet og som derfor ikke lar seg flykte fra. (Ibid.) Man må selvfølgelig ta i betraktning at Fossetøl skriver for en kristen avis. Dette kan være en av grunnene til at han ikke er overbegeistret når han omtaler tematikken og at han i stedet trekker frem språket som det mest positive med boken. Fossetøl avslutter anmeldelsen med å fastslå at Jensen absolutt har råstoffet til en dikter i seg.

I likhet med Fossetøl hadde Alfred Hauge innvendinger mot outsider tematikken. Dette kommer frem i hans anmeldelse «En pilgrim i ørkenen», i *Stavanger Aftenblad*. Som Fossetøl, er Hauge skeptisk til grunnstemningen av bitterhet og fortvilelse som kommer til uttrykk i *Ikaros*. Han stiller også spørsmål ved om man har å gjøre med en «mistrøstig, verdensfjern filosof» i rollen som protagonist (Hauge, 1957). Men der Fossetøl mest sannsynlig ville svart «ja», blir svaret «nei» for Hauge. I motsetning til Fossetøl, og i likhet med Elster, ser Hauge *Ikaros* som en bok som gir et «overbevisende bilde av nåtidsmennesket». Altså ser man at det er en tendens at selv de kritikerne som i utgangspunktet er negativt innstilt, finner positive kvaliteter ved *Ikaros*. Dette tyder på at Jensens debut fenget og engasjerte kritikerne på flere plan.

Ut fra de anmeldelsene jeg har trukket frem kan man se at *Ikaros* stort sett fikk gode kritikker da den kom ut. På en måte er det overraskende at boken fikk en så god mottakelse. Bare ett år tidligere hadde Agnar Mykles *Sangen om den røde rubin* (1956) blitt bannlyst på grunn av dristig fremstilling av ungdommens seksualitet. Selv om Jensens hovedfokus ikke er erotikk, er det ikke til å komme unna at det også i *Ikaros* og *Joacim* forekommer eksplisitte erotiske skildringer. I tillegg inneholder *Ikaros* ekstremt levende og makabre skildringer av sykdom, død og kroppslig forfall. Man skulle kanskje tro at samtiden ikke var klar for Jensens tematikk, skildret så usminket som i *Ikaros*. Hvorfor ble *Ikaros* likevel så godt mottatt i sin samtid?

Det kan være flere grunner til dette. Som man ser av anmeldelsene, er det romanens språkdrakt som i stor grad bærer tematikken. Flere av kritikerne kommenterer at det er først når konflikten i boken eskalerer at språket også strammes inn. Det kan hende at de erotiske scenene i boken får mindre oppmerksomhet fordi de ikke står i sentrum for handlingen og at protagonistens prosjekt med å finne «de vises sten» derfor også vies mer oppmerksomhet i resepsjonen. En annen grunn kan være at samtiden var preget av en generasjon unge mennesker som var opptatt av å finne mening med tilværelsen og at dette da kom til uttrykk i kunst og litteratur. Dette vil jeg komme tilbake til mot slutten av kapitlet.

3.3 «Flukten til Hellas» - outsiderposisjonen i resepsjonen av *Joacim*.

Fire år etter *Ikaros* ga Jensen ut *Joacim*. Også denne romanen ble anmeldt og omtalt i de fleste landsdekkende aviser. Både *Ikaros* og *Line* hadde fått gode mottakelser og trolig ble *Joacim* lest med forventning om at den skulle holde standarden til de to foregående romanene. Det var delte meninger blant kritikerne om hvorvidt disse forventningene ble innfridd.

Om man tar et overblikk over kvalitetsvurderingene, kan man merke seg at *Joacim* ble mottatt med mer skepsis enn *Ikaros*. Blant annet hadde anmelderne stilistiske innvendinger. Philip Houm skriver i *Dagbladet* at «[d]et ene kapitlet etter det andre er dørjende fullt av Hamsun-remenisenser, i ordvalg og tonefall og alt mulig annet; det er besynderlig at en dreven stilist som Jensen ikke har sett dette.» (Houm, 1961) Dette gjør det vanskelig å ta Jensen alvorlig, hevder Houm. Han nevner også den sentimentale undertonen i romanen, som kommer frem både gjennom språket og handlingen, gjør at romanen av og til tipper over i det banale. Flere av kritikerne har også merket seg med at språket enkelte steder er pompøst, og dette gjør outsiderens livsfilosofi overtydelig og påklistret. Det er altså enighet blant kritikerne om at *Joacim* stiller svakere enn *Ikaros*, både språk- og innholdsmessig.

Rolf N. Nettum er en av dem som legger merke til at den hamsunske stilen ikke bare viser seg i språket, men også i menneskeskildringene: «Joacim opptrer plutselig som den unge hamsunske selvironiker og spiller med Irene hans underfundige, selvavslørende gjemselslek». (Nettum, 1961) Forøvrig er det påfallende at ikke flere av kritikerne merker seg ved den motivmessige parallellen mellom Hamsun og Jensen. Mange av Hamsuns vandrere passer inn i beskrivelsen av Wilsons outsider typer og har dermed også mye til felles med karakterene i Jensens romaner. Gjennom outsidermotivet kan man også se likheten mellom kulturkritikken i Hamsuns og Jensens romaner. Felles for blant andre løytnant Glahn, Edevard, August og Joacim er at de alle flykter fra samfunnet de kommer fra. Fluktmotivene er ulike, men flukten

manifesterer seg som søken etter noe annet og et ønske om å distansere seg fra den moderne kulturen. Det er mulig å trekke frem mange flere aspekter ved kvalitetsvurderingene av *Joacim*. For eksempel hevder Alfred Hauge at skrivestilen ikke har noe særpreg og at man altfor sjelden merker en «dobbel klangbunn». (Hauge, 1961) Odd Eidem skriver i *Verdens Gang* at Lorenzo er den eneste karakteren i romanen som har tyngde (Eidem, 1961).

Det mest påfallende derimot, er at outsiders tematikken blir behandlet annerledes i resepsjonen av *Joacim* enn i resepsjonen av *Ikaros*. Flukten fra det besteborgelige samfunnet, som få år tidligere ble sett på som en sunn tendens i den unge generasjonens utvikling, ble av mange lest som egoisme og ansvarsfraskrivelse.

Georg Johannesen er en av de som var positive til Jensens nye roman. Han gir sin anmeldelse tittelen «Ny Axel Jensen» og åpner med å si at han mener at dette er «den skikkeligste» av Jensens romaner og et «hederlig forsøk på å si oss noe vesentlig» (Johannesen, 1961). Johannesen var kjent som en av de mer samfunnskritiske og radikale av litteratene og kritikerne på femti- og seksti-tallet, og anmeldelsen hans står på trykk i den venstreradikale avisen *Orientering*. Johannesen ser sammenheng mellom *Line* og *Joacim* i anmeldelsen. Han hevder *Joacim* og *Cecilie* like godt kunne vært eldre og mer etablerte versjoner av vestkantjenta *Line* og outsideren *Jakob*: «Axel Jensens bøker henger nemlig sammen, de forteller om en opprører som hittil har hatt flukten som defensivt og iakttagelsen som offensivt våpen.» Ved å trekke denne slutningen hevder Johannesen indirekte at Jensen i høy grad tematiserer outsiderposisjonen i *Joacim*. Men i motsetning til outsideren i *Ikaros* og *Line* er det ikke selve opprøret som er sentralt i *Joacim*. *Joacim* bryter ikke nødvendigvis opp for å søke mening. For *Joacim* er det kjedsomheten og lysten til å starte på nytt som driver ham. Det at han treffer Irene, som er en spennende kontrast til hans naive kone, gjør det desto lettere for ham å ignorere pliktene han har overfor familien. Johannesen omtaler *Archemoros* som et «beatnicmiljø» som *Joacim* lar seg rive med av. Han nevner ikke de europeiske opprørsgruppene, men relaterer romanen til beat-miljøet i USA. Grunnen til dette kan, som nevnt tidligere, være at de litterære strømningene fra beatmiljøet ikke hadde nådd Norge da *Ikaros* kom i 1957, men var mer etablerte fire år senere.

Magli Elster har også skrevet en grundig anmeldelse av *Joacim* i *Arbeiderbladet*. I likhet med Johannesen er ikke Elster så opptatt av opprøret og oppbruddet i sin anmeldelse. Hun merker seg heller stedet protagonisten reiser *til* enn det han reiser *fra*, og leser *Archemoros* som et tilfluktssted for en spesiell type flyktninger: «[D]et finnes de tilsynelatende frivillig flyktende, som reiser fra sin hverdag, sitt hjemsted i søken etter en frihet fra gamle bånd og ytre forstyrrelser. Flyktninger av siste kategori er hyppig kunstnere,

som vil finne ro til å arbeide [...]» (Elster, 1961). Med denne påstanden påpeker Elster likheter ved outsiderposisjonen i *Ikaros* og *Joacim*; i begge disse romanene dreier det seg om protagonistens *selvvalgte* flukt. Denne flukten kommer kanskje tydeligst til uttrykk i *Joacim*. I Archemoros møtes outsiderer som har meldt seg ut fra hvert sitt samfunn for å kunne drive kunstnerisk virksomhet. Stedet blir et slags Bohemia, og det er her Joacim skal realisere seg selv og finne tilbake til kunsten. I forbindelse med dette trekker Elster frem protagonistens utvikling som noe av det mest positive ved romanen. Det er denne utviklingen, som fanger leseren og skildringen av Joacim som verdensborger med selvironi og livsglede, redder romanen fra å falle sammen i «sukkersøte beretninger» (Ibid.). Likevel påpeker hun at flukten ikke er like godt legitimert i *Joacim* som i *Ikaros*. Hun kritiserer Joacims selvopptatthet og det at han kun handler i overenstemmelse med sine egne behov. Kritikken gjelder også de andre kunstnerne som lever i det hun omtaler som en «narsissistisk oase». Ifølge Elster er det heller ikke nok som står på spill for Joacim da han reiser fra kone og barn og innleder en affære med Irene. Cecilie er ung og vakker og Bente er så liten at hun ikke vil komme til å huske foreldrenes skilsmisse som traumatisk. Omstendighetene tillater altså Joacim å handle som han gjør. Med dette gir Elster uttrykk for at målet med Joacims flukt fra samfunnet i større grad er egen vinning enn i *Ikaros*. Akkurat som outsiderens prosjekt i *Ikaros* kunne sees som et sunt tegn ved den yngre generasjonen, kan Joacims prosjekt sees som et tegn på dekadanse, usikkerhet og frykt for å forplikte seg. Joacim har et kunstnersinn. Han vil mye og blir rastløs når han ikke får utfolde seg. Han er også ambisiøs og innenfor ekteskapets, familiens og arbeidslivets rammer, føler han seg fanget. Reaksjonen blir flukt og dekadent dagdriveri i Archemoros.

I forbindelse med kritikk av outsiderposisjonen vil jeg komme tilbake til Bernt Fossetøls anmeldelse av *Joacim* i *Vårt land*. Fossetøls holdninger til Jensens forfatterskap har ikke endret seg drastisk fra 1957 og også i anmeldelsen av *Joacim* tar han tak i forfatterens ansvarsløshet og mangel på moralsk innsikt. Dette forsøker han ikke å legge skjul på da han sier at «[f]orfatteren er umåtelig selvopptatt, og henger ennå fast i den banale misoppfatning at frigjøring er ensbetydende med å bryte det sjette bud» (Fossetøl, 1961). Joacims ekteskapsbrudd blir altså ikke bare sett på som en uansvarlig flukt fra forpliktelser, men også som umoralsk og uetisk ifølge kristen tro. Man blir ikke kunstner av å leve i umoral, hevder Fossetøl og konkluderer sin anmeldelse med at «det er trist å se at det finnes forfattere som prøver å innbille både seg selv og leserne at umoralen er moralsk og berettiget bare den kan dekke seg bak et kunstnerkall» (Ibid.). Fossetøl skiller seg ut blant kritikerne fordi han utelukkende tar tak i forfatterens ignorante holdning til det umoralske aspektet ved

tematikken. Der Johannesen og Elster forsøker å forstå outsiderens motiver, neglisjerer Fossetøl hele outsiderens problem og avfeier det som umoral, narsissisme, og svak karakter. Han kritiserer altså romanen fra et annet ståsted enn de øvrige kritikerne, og forholder seg heller ikke til outsidertematikken på samme måte.

Fluktmotivet i romanen er noe flere kritikere har merket seg med. Rolf N. Nettum skriver i *Aftenposten* at kjerneproblematikken i romanen er hvorvidt Joacims reise er flukt eller selvrealisering (Nettum, 1961). Dette spørsmålet stiller Joacim seg selv flere ganger i løpet av historien, men uten å finne skikkelig svar på det. Nettum skriver at en nærmere utforskning av denne problemstillingen ville tjent romanen godt. Det at Joacim ikke finner seg til rette i det livet han og Cecilie lever i Oslo har å gjøre med at han aldri gir dette miljøet en sjanse. Her kritiserer Nettum at Jensen tidvis bare gir leseren en karikatur av Joacims kolleger i Oslo og av Cecilie og hennes familie, som Joacim ser som antagonister i kampen for å få aksept for kunstnerdrømmen sin. Man kan tolke dette som at Nettum mener det er tydelig at forfatterens sympati ligger hos outsideren, og at romanen idealiserer outsiderposisjonen. Dette gjør også at romanen ikke tar menneskene som *ikke* deler outsiderens oppfatning av verden på alvor.

I forbindelse med forfatterens ståsted kan man se tilbake på Alfred Huges anmeldelse i *Stavanger Aftenblad*. Hauge skriver at Jensens roman er «et desperat fortvilelsens nei til det glatte, falske, forløyne, tomme skinnliv som kjennetegner Vestens strømmelinjede kvasi-kultur i dag.» (Hauge, 1961) Videre skriver Hauge at Jensen ikke lar leseren sitte igjen med det inntrykk av at denne kvasi-kulturen kun er et borgelig fenomen. Kunstnerne som bor i Archemoros gjennomskues også og det viser seg at moralen ikke er høyere i denne greske versjonen av Bohemia enn i samfunnet kunstnerne har forsøkt å vende seg bort fra. Hauge legger frem mange aspekter ved romanen i sin anmeldelse, men konkluderer med at «den stiller oss [...] overfor en estetisk og etisk modningsprosess.» Dette er også en av grunnene, mener Hauge, til at romanen engasjerer leseren så dypt til tross for en noe platt språkdrakt.

3.4 Oppsummering.

Som det går frem av anmeldelsene jeg har kommentert, er outsiderposisjonen sentral i resepsjonene av både *Ikaros* og *Joacim*, til tross for at få av kritikerne bruker uttrykkene «outsider» og «outsiderposisjon». Jensens tematikkvalg har nok sammenheng med tidsperioden bøkene ble skrevet i. Den siste halvdel av 1950-tallet var preget av at man bygget opp samfunnet igjen etter andre verdenskrig. Som en reaksjon på de harde krigsårene

var materialisme, lykke og pop-kultur noe folk begynte å definere seg ut fra. De sosiale og kulturelle normene i samfunnet forandret seg og det private forbruket steg kraftig. (Andersen 2001: s. 479 – 480). Som en protest mot dette tok mange unge avstand fra kravene samfunnet stilte og gjorde et nummer ut av å ikke tilpasse seg den kulturelle samfunnsutviklingen. Flere forfattere og kunstnere rømte landet eller valgte en tilværelse som omstreifende bohemer. Dette opprøret gjorde at man trengte et begrep for de unge, rotløse kunstnerne og det er dette Wilson responderer på da han i *The Outsider* forsøker å karakterisere outsideren og hans problem. Wilsons bok er et tegn på at outsiderproblematikken lå oppe i dagen og at det ikke bare ble skrevet om outsideren i de skjønnlitterære miljøene. Da Jensen skrev *Ikaros* og *Joacim* var han altså ikke alene om å sette søkelyset på outsiderproblematikken, men skrev seg inn i en litterær tendens som begynte å ta form.

Når man ser på anmeldelsene av de to romanene kan man konkludere med at *Ikaros* ble best mottatt. Med *Ikaros* presenterte Jensen lesere og kritikere for tematikk som var forholdsvis ny. Flere av kritikerne pekte på at Jensen var en god skribent som behandlet stoffet med en energi som smittet over på leseren. Man får inntrykk av at det som formidles er av betydning for den som forteller det. Til tross for at flere poengterer at språket i romanen er ujevnt, er det enighet blant kritikerne om at *Ikaros* var en glimrende debut. Når det kommer til anmeldelsene av *Joacim* mente flere av kritikere at Jensen ikke kom i dybden på stoffet og at plottet i romanen ble for klisjéaktig og karakterene for lite nyansert.

Hva kom dette av? Var interessen for outsideren og hans prosjekt allerede dalende da *Joacim* ble utgitt i 1961? Dette er lite trolig. Likevel kan man si at *Joacim* tar for seg outsider-tematikken på en annen måte enn *Ikaros*. For å få tak på dette må man undersøke outsiderens motiver og bakgrunn. I *Ikaros* fremstilles protagonisten som en håpefull forfatter som ikke er tilfreds med vendingen livet hans har tatt. Han reiser fra hjemlandet med intensjon om å gå i kloster for å oppnå indre ro og innsikt i livets store spørsmål. Han har tilsynelatende ingen familie, venner eller kjæreste han har reist fra, eller plikter han har sviktet. Romanen han skriver på er et prosjekt som ikke først og fremst vil gi profitt, men kunstnerisk adspredelse. Protagonisten i *Ikaros* er en vandrer. En av dem som hiver det han har i en sekk, bryter opp og hopper på det første toget som går i motsatt retning av stedet han reiser fra. Han har klostertilværelsen i Tibet som mål, men vet ikke hvordan han skal komme seg dit og da han blir nektet adgang til landet, forandrer han raskt planene sine. For ham er reisen og det han opplever på den like meningsfylt som selve målet.

Joacim har alt protagonisten i *Ikaros* ikke har. Han er dyktig i jobben sin og får godt betalt. Han har kone og barn, bil og leilighet i Oslo. Men han er ikke tilfreds. Han føler at

reklamebransjen kveler talentet hans som kunstmaler. Om det er muligheten til å male eller muligheten til å komme seg vekk han søker, kan man stille spørsmål ved. Sikkert er det at han har en klar plan og et konkret, geografisk mål med sitt oppbrudd. Kanskje er det nettopp her grunnen til at *Joacim* ble mottatt med mer skepsis enn *Ikaros* ligger? For Joacim er flukten kalkulert. Han vet hva han reiser fra og hva han leter etter. Han lengter ikke etter eremittliværelsen i ørkenen, men til et Bohemia hvor han kan dyrke sine narsissistiske kunstnerdrømmer. I dette samfunnet vil han etablere seg og man får inntrykk av at Cecilie og Bentes ventede ankomst til Archemoros ikke kan bli utsatt lenge nok.

Til tross for at romanene er relativt like i tematikk og handling, kan man trekke ut noen interessante forskjeller i behandlingen av outsiders tematikken i resepsjonen. Når man undersøker forskjellen i mottagelsene av Jensens romaner, må man ta i betraktning at Jensens fremstilling av jeg-personene i romanene er svært ulik. Dette viser seg blant annet i karakterenes egne refleksjoner rundt sin outsiderposisjon og motivene bak den. Her skiller Joacim seg ut som en som innerst inne vet at oppholdet i Archemoros og affæren med Irene er en egoistisk vei ut fra en hverdag han ikke takler. Joacims selvinnsikt skiller ham fra protagonisten i *Ikaros*, som ikke har den samme kritiske sansen til reisens mål. Kanskje gjør dette grepet at Joacims flukt oppleves mer kynisk enn protagonisten i *Ikaros*. I tillegg kan man lure på om ikke den litteraturhistoriske statusen romanene fikk hadde betydning for hvordan de ble mottatt. Da *Ikaros* kom i 1957 var det ikke mulig å forutse at dette var den av Jensens bøker som oftest skulle bli omtalt i litteraturhistorisk sammenheng. Men det var mulig å se nyanser i kvaliteten på debuten og romanene som kom etterpå. *Ikaros* representerte noe nytt og friskt ved norsk litteratur og satte også standarden for resten av Jensens forfatterskap. Senere skulle *Epp* (1965) bli starten på en ny og mer dystopisk fase i forfatterskapet. Romanene som kom etterpå liknet *Epp* i form og tematikk, og man kan si at *Ikaros* og *Epp* har blitt stående som de av Jensens romaner som har fått høyest status i norsk litterær kanon.

4.0 Analyse av outsiders tematikken i *Ikaros*.

Mitt dramatiske scenario har vært at helten har store forventninger i utgangspunktet, men blir innhentet av livet selv. Dette gjelder for Ikaros, Line og Joacim. – Axel Jensen. (Jensen 2012: omslag)

4.1. Handlingsreferat og litterære forlegg.

Parateksten ovenfor er trykt på innsiden av omslaget til Cappelen Damms pocketutgave av Axel Jensens *Ikaros, Line og Joacim - tre romaner i én* (2012) og påstår at det finnes en fellesnevner for tematikken i disse tre romanene. Parateksten gir også inntrykk av måten forlaget ønsker å markedsføre romanene på. Det at det fremdeles er aspekter ved outsiders tematikken som blir trukket frem i den hensikt å pirre leselysten, indikerer at Jensen fortsatt fremstilles som talsmann for en generasjon unge mennesker som vil ut og oppleve verden. Som man har sett av resepsjonen, var tematikken Jensen presenterte i *Ikaros, Line og Joacim* forholdsvis ny og fremstillingen av den unge outsideren traff en nerve i tidens ånd. Det at outsiders verdensoppfatning fremdeles blir fokuset i lesningen av Jensens tidlige romaner, vitner om at det er noe tidløst over denne tematikken. Samtidig vil det Wilson i sin bok kaller «outsiderens problem» alltid være historisk betinget. Samfunn, kultur og mennesker forandrer seg med tiden. Vi som leser Jensen i dag har et annet verdensbilde og en utvidet innsikt i andre kulturer enn de som leste for femti år siden. Vi har lettere for å reise og større muligheter til å se verden. I tillegg opplever vi i større grad verden gjennom media. Mange unge lever gjennom egen og andres selvtutlevering på forum som Facebook, Instagram og Twitter. På grunn av dette får det å flykte fra samfunn og sivilisasjon en helt annen betydning for oss i dag enn for tidligere lesere, ettersom dagens unge også må rive seg løs fra mediesamfunnet. Om parateksten fungerer som markedsføringsstrategi vet man ikke, men om ikke fungerer forfatterkommentaren som en indikator på hva som er de viktigste tematiske aspektene i bøkene og bekrefter at de går under betegnelsen «outsiderromaner».

I *Ikaros* manifesteres scenarioet Jensen beskriver i form av historien om en ung manns reise i Sahara. Protagonen er forfatter og selvtutnevnt filosof og ønsker å leve «et symbolsk liv»¹. Han er lei både velferdsstaten og selve menneskeheten og opplever en romantisk higen

¹ Uttrykket «symbolsk liv» benyttes av protagonisten som definisjonen på en tilstand han vil oppnå, men som han ikke selv vet hva innebærer. Det er blant annet jakten på dette som motiverer ham til å velge outsiderposisjonen. Uttrykket brukes første gang på s.16, og deretter som etablert begrep utover i boken.

etter det ukjente og uopplevde, steder der ingen har vært tidligere. Denne lengselen, og søken etter mening, driver ham lenger og lenger ut i ørkenen og målet blir til slutt eremittlivførelsen i den hellige dalen Thaza. Han har hørt at eremitten Maurice Nerval holder til i en hule der og ønsker å slå seg ned sammen med ham for å oppnå innsikt og ro i sjelen. Han håper også at eremitten vil dele sin visdom med ham. Han finner dalen og bygger seg en hytte hvor han kan skrive ferdig romanmanuskriptet sitt. I Thaza treffer han tuaregkvinnen Tehi som han innleder et seksuelt forhold til. Men det viser seg at idyllen i Thaza ikke kan vare. Dalen invaderes av Joseph Schlumberlaum, som leter etter smaragder i ørkenen. Utopia faller gradvis sammen og både protagonisten og Nerval må gi opp outsiderposisjonen på grunn av sine fysiske begrensinger. Det er legen Bobo som redder dem fra døden i ørkenen. Ved bokens ende er reisefølget på vei tilbake til sivilisasjonen.

Ikaros kan leses som en historie med to ulike litterære forlegg. For det første er det en dannelsesfortelling lik den klassiske dannelsesromanen, som kjennetegnes av at den tegner et bilde av et menneske i en utviklingsprosess styrt av indre faktorer som vilje og opprørstrang, og ytre faktorer som kultur, studier og mennesker i hovedpersonens omgangskrets (Lothe, Refsum og Solberg 2007: s. 33). Typisk for dannelsesromanen er også at den forutsetter en konflikt mellom individ og samfunn. Denne konflikten er med på å forme individet og fullende dannelsen (Ibid.). Ofte har dannelsesromanen en struktur hvor protagonisten går fra å være hjemme til å reise ut for å oppnå ett eller flere mål. Når han så vender hjem igjen, har reisen og opplevelsene vært med på å utvikle hans karakter og gitt ham nytt innblikk i hensikten med livet. Denne strukturen går igjen i flere av bøkene som betegnes som «outsiderlitteratur». Som nevnt i innledningen er det å foreta en konkret eller mental reise for å komme vekk fra stedet han «hører til» grunnleggende for at outsideren skal kunne kalle seg outsider. Det som skiller outsiderromanen fra dannelsesromanen er at tilbakevendelsen til hjemmet ofte virker som en umulighet. *Ikaros* kan derfor leses som en dannelsesreise på to plan; det første er den konkrete handlingen hvor protagonisten bryter opp, drar ut i ørkenen og blir nødt til å vende tilbake til sivilisasjonen for å overleve. Men *Ikaros* kan også leses som en dannelsesfortelling hvor protagonisten går fra å være integrert i samfunnet, til å desintegre seg selv ved å flykte ut i ørkenen, for så å bli reintegrert i det samfunnet han kommer til. Begge disse aspektene ved dannelsen er relevant for outsideren og hans prosjekt. Det er det Wilson omtaler som outsiderens klarsyn og oppnådde innsikt som gjør at han aldri kan vende tilbake til det livet han levde før han reiste. Kanskje kan man si at protagonisten i *Ikaros* mangler reintegreringsdelen av dannelsesreisen. Det han har sett og opplevd har gjort at det blir enda vanskeligere for ham å tilpasse seg samfunnet han kommer tilbake til, enn det var

før han reiste ut.

For det andre har *Ikaros* et litterært forlegg i den greske myten om Dædalos og Ikaros som var fanget i kong Minos' labyrint. For at de skulle komme seg ut laget Dædalos vinger av bivoks, og advarte sin sønn om ikke å fly for nær solen. Men Ikaros ble fylt av hybris og glemte farens advarsel. Voksen i vingene smeltet og han falt i havet og druknet. Protagonisten i *Ikaros* er preget av den samme hybris når han legger ut på vandring i det ukjente ørkenlandskapet. Som sagnfiguren overvurderer han seg selv og sine evner og «fallet fra himmelen» blir høyt. På sin vandring i ørkenen identifiserer han seg også med Ikaros og parallellen til myten fremhever outsidertematikken. Dette kommer jeg tilbake til senere i analysen.

Ikaros er historien om det å våge, om drøm og virkelighet, idealisme og realisme. Man ser flere steder at misforholdet mellom protagonistens *forestillinger* og den virkeligheten som møter ham er det som skaper utfordringer. Samtidig er distansen mellom det fortellende og det fortalte jeg med på å tydeliggjøre dannelsesreisen og utviklingen i protagonistens personlighet. Men denne distansen er også det som skaper tvil om hvorvidt fortellerens fremstilling av seg selv og reisen er en ironisk kommentar til outsiderprosjektet som sådan.

4.2 «Jeg er ferdig med sivilisasjonen.» - hvorfor outsiderposisjonen?

Som Wilson hevder, er et av outsiderens grunnleggende karaktertrekk at han ikke kan tilpasse seg samfunnet han er en del av og derfor higer etter noe annet. Dette «andre» er ikke alltid definert og som protagonisten i *Ikaros*, vet ikke outsideren alltid selv hva han leter etter. Eide siterer Jensens egen beskrivelse av ørkenvandrerens:

Ikaros er historien om den unge outsideren som blir fornærmet på universet fordi han ikke finner noen nøkkel til dets gåte (...) Han snur ryggen til den moderne sivilisasjon og menneskeheten stort sett, fordi den ikke utstyres ham med et nøkkelknippe til verdensgåtene. Ikaros vil gjerne ha fatt på dette nøkkelknippet, men samtidig trekkes han av tyveåringens glupske livsappetitt (Jensen i Eide: 1991: s. 98).

Outsidermentaliteten hos protagonisten i *Ikaros* viser seg allerede i løpet av de første sidene, hvor holdningen til verden kommer til syne i byråkratiforakten. Protagonisten hater «de kvise kontoristene som hadde fått betaling for å maskinskrive og arkivere avslaget [på søknaden om visum til Butan].» (Jensen 2012: s. 12) Han anonymiserer disse kontoristene akkurat som han senere anonymiserer turistmassene og slavene. På den måten dehumaniserer han dem. Han hever seg over dem og ser dem som et hinder som står mellom ham og

muligheten til å leve det «symbolske livet» i Tibet. Med det samme han får avslått søknaden om visum mister han også retningen et øyeblikk. Han går tilbake til hotellrommet, prøver å skrive videre på romanen sin, men opplever at inspirasjonen er borte. Det er i denne sekvensen han presenterer manuskriptet som en «uleselig apokalypse» og «en generasjons trass» (Ibid.). Det går frem av det litterære prosjektet hans at han har relativt høye tanker om seg selv som outsider. Han er selvutnevnt talsmann for sin generasjon og tar for gitt at trassen han vil formidle gjennom romanen er universell. Senere samme kveld går han ut for å spise. Mens han bruker over ett minutt på å skrelle bananen han har fått sammen med middagen, konkluderer han med at «verden er et kjempeklosett» (Jensen 2012: s. 13). Det er ikke før han får det for seg at han skal reise til Tamanrasset at humøret og livsmotet hans kommer tilbake. Når han sitter på toget på vei vekk fra Alger, kjenner han seg rik til tross for at han har alt han eier i ryggsekken (Jensen 2012: s. 34). Tamanrasset har erstattet Tibet som reisemål og håpet om det «symbolske liv» er gjenopprettet.

Protagonisten i *Ikaros* er en mann som i stor grad lar seg styre av frihetsfølelsen. Han omtaler det han leter etter som «det vidunderlige», og mener at uten frihet kan han ikke finne det. Akkurat *hva* det er han leter etter vet han ikke, men man kan gå ut fra at det har å gjøre med innsikt, meningen med livet og det «symbolske liv». Han sier selv at han vil «leve et symbolsk liv, men forstod ikke selv hva jeg mente med det» (Jensen 2012: s. 16). Hva menes med et «symbolsk liv»? Et poetisk symbol er «et ord eller en ordgruppe med en konkret referanse henviser til et større betydningsfelt» (Lothe, Refsum, Solberg 2007: s. 220). Uttrykket «symbol» henger også sammen med Ferdinand de Saussures beskrivelse av tegnet og dets tilhørende signifikant og signifikat. Om man tar dette i betraktning, kan man si at protagonisten søker å leve livet som et tegn hvor signifikatet ikke er gitt, ettersom han ikke vet hva han leter etter. Om man går ut fra disse definisjonene, kan det tenkes at protagonisten ønsker å leve et liv med utvidet betydning, altså at hans livsstil blir assosiert med en større sammenheng. Han reflekterer også over dette selv. Etter å nesten ha omkommet i ørkenen hevder protagonisten at «[k]unstnerens oppgave er å gjøre kunsten overflødig og la selve livet bli kunst.» (Jensen 2012: s. 156) Denne påstanden er det nærmeste man kommer protagonistens egen forklaring på å leve «symbolsk». Ved å forøke å leve livet som kunst, begir han seg ut på et slags kunstfilosofisk prosjekt som går parallelt med prosjektet om å være outsider. Trangen til å leve som outsider henger sammen med det kunstneriske prosjektet, ettersom det er ved å posisjonere seg som outsider protagonisten håper å finne «det vidunderlige». Finner han dette kan han også leve livet som kunst og dermed finne nøkkelen til «det symbolske liv». Slik håper han å kunne erstatte tomrommet i livet sitt med mening, og

skape «orden i kaoset». Protagonistens prosjekt er ambisiøst og pretensiøst. Dette gjelder alle sidene ved prosjektet, fra romanen som beskriver «vår tids apokalypse», til beskrivelsen hans av seg selv som outsider og den storslagne jakten på «det vidunderlige». Man kan si at det er i dette ambisiøse prosjektet at protagonistens hybris har sitt utspring.

Det er interessant at Jensen velger å la protagonisten lete nettopp etter «det vidunderlige», ettersom dette har blitt et ladet uttrykk i norsk litteratur etter at Nora bruker uttrykket i en annen form i Ibsens *Et dukkehjem* (1879). Her er «det vidunderligste» knyttet til Noras håp og drømmer for ekteskapet med Helmer. Nora har ventet lenge på at «det vidunderligste» skal skje, og forlater hjemmet idet hun skjønner at hun har ventet forgjeves. Det at Jensen også lar protagonisten i *Ikaros* omtale det han søker som «det vidunderlige» gjør at man assosierer dette med noe som ikke kan oppnås. Akkurat som i *Et dukkehjem*, kan det heller ikke uttrykkes klart, og kanskje heller ikke erfares. Protagonisten er selv usikker på om dette «vidunderlige» egentlig finnes. Likevel er det håpet om å finne det han orienterer seg etter og definerer seg ut fra:

Jeg ville bare det umulige - - - det vanvittige - - - det vidunderlige! Hvilken annen grunn hadde jeg for å reise til Tibet? Det var umulig og det var vidunderlig. Men galskapen gikk dypere. Når det kom til stykket var jo dette med Tibet et skudd i blinde. Allerede visum til Botan ble avslått. Jeg kom ikke videre. Jeg ønsket meg litt armslag på jorden. Men hvem bryr seg om et menneskekryp som ønsker seg litt armslag i en verden av roboter? Ja nettopp roboter! Det forferdelige ved min galskap er jo angsten for å bli normal. (Jensen 2012: s. 22 - 23)

«Det vidunderlige» viser til en tenkt posisjon som ikke kan oppnås før den blir mer konkret. Samtidig viser «det vidunderlige» til en posisjon som er utenfor samfunnet, og som kan hjelpe protagonisten til å «leve symbolsk». Det at han ønsker seg «armslag» kan leses som at han ikke føler at han hadde nok frihet i det livet han levde før han dro ut på reise. Ettersom han hevder at det verste ved hans galskap er «frykten for å bli normal» kan man også gå ut fra at han regner seg selv som annerledes, muligens også bedre, enn «normale mennesker». Ved å omtale resten av verden som «roboter», går han ut fra at alle de andre har godtatt automatikken i samfunnet og underkastet seg denne. Dette henger sammen med byråkratiforakten og Wilsons karakteristikk av outsideren som den eneste klarsynte. I tillegg til å velge å stå utenfor, hevder han seg ved å sette seg selv i en privilegert outsiderposisjon. Fra denne opphøyde posisjonen dømmer han samfunnet han selv har snudd ryggen.

Ønsket om å skille seg fra resten av verden ved å leve et mer høyverdig liv er altså en av grunnene til at protagonisten velger å reise ut. Sammen med dette ønsket står også avskyen for velferdssamfunnet og motforestillingen mot autoriteter, regler og organisasjoner. Tidlig i

boken uttrykker protagonisten sin holdning til det samfunnet han prøver å distansere seg fra og forklarer også hva det er som gjør ham til en outsider:

Vi andre, vi utstøtte, vi reiser omkring på planeten for å finne et eller annet som kan fylle tomheten og ensomheten vi føler inne i oss. Vi suges opp av det ukjente fordi vi har forkastet alle konvensjoner og godkjente livspremisser som falske og ubrukelige. Anarkiet er bare umodenhet. Sosialisme en svindel. Kommunismen et bedrag. Kapitalismen en utvekst på jordens rompe og som sådan motbydelig. Velferdsstaten en latterlig feiltagelse og religion blasfemisk (Jensen 2012: s. 29).

Ved å bruke uttrykket «vi andre» sier protagonisten rett ut at han regner seg selv som en outsider. Han beskriver også outsiderens følelse av meningsløshet og tomhet og forklarer «flukten» med at man som outsider fanges opp og tiltrekkes av det ukjente nettopp fordi man har gjort opprør mot velferdssamfunnet. Igjen kommer man tilbake til blikket og outsiderens klarsyn. Han hevder at han er den eneste som gjennomskuer samfunnsideologiene og når han først har gjennomskuet dem, finner han ikke mening i dem. Påfallende er det likevel at han regner seg selv som en del av et «vi». Det er altså snakk om å identifisere seg med andre outsiders og regne seg som en del av et slags fellesskap. Selv om han insisterer på at han ønsker å isolere seg, viser det seg at han hele tiden oppsøker steder hvor det er andre mennesker. Dette vil jeg komme tilbake til.

Videre i avsnittet oppgir han også sin personlige grunn til å flykte: «Jeg vendte ryggen til alt dette fordi det ikke ga meg svar på mitt grunnleggende spørsmål: Hvor eller hvordan skal jeg finne en grunn til å fortsette et liv som under enhver omstendighet er dømt til undergang?» (Ibid.) Dette spørsmålet er den mest konkrete grunnen til at protagonisten velger outsidertilværelsen. Kanskje er det nettopp dette spørsmålet som utgjør den viktigste faktoren for at protagonisten i *Ikaros* kan kalles en outsider? Ifølge Wilson er en grunnleggende følelse av meningsløshet typiske trekk hos flere av outsidertypene, og outsiderens største ønske er å slutte å være outsider (Wilson 1957: s. 129). Ofte er det nettopp forsøket på å slutte å være outsider som blir outsiderens undergang. Både Nijinskys, Lawrences og van Goghs liv endte med sinnslidelser og tidlig død, alle etter ulike forsøk på å vinne kontroll over outsidertilværelsen. Av spørsmålet protagonisten stiller seg, kan man gå ut fra at han allerede har regnet med at han kommer til å gå under sammen med resten av velferdssamfunnet. «Før eller siden kommer jo døden og stikker hull på ballongen», sier han, og slår også fast at «der inne i tomheten er det hverken mørke eller lys» (Ibid). Derfor blir forsøket på å finne «det vidunderlige» nødvendig for at han skal kunne utstå livet som outsider.

Akkurat som outsiderne Wilson bruker som eksempel, har protagonisten vurdert

muligheten for å gjøre slutt på det meningsløse livet på egen hånd. I bagasjen har han en revolver med tre skudd: «Bare revolverens nøkterne metall mot tinningen, et svakt trykk med pekefingeren, og så...» (Jensen 2012: s. 31) Lysten til å reise ut i ørkenen er likevel større enn lysten til å gjøre slutt på det hele, og i stedet for å skyte seg reiser han i den hensikt å isolere seg fra det dødsdømte samfunnet, og finne seg et sted hvor han kan leve og dø på sine egne premisser. Om han skyter seg vil han heller aldri få svar på om «det vidunderlige» er der ute et sted.

Ettersom livet hans oppleves som kaotisk og strevsomt, er han ikke redd for å ikke å vende tilbake til det han forlot. På toget fra Alger reflekterer han over dette: «Ja, hvorfor skulle jeg egentlig komme tilbake? Har jeg noe der å gjøre? Jeg er ferdig med sivilisasjonen. Jeg er lei av menneskeheten. Fra nå av overgir jeg meg på nåde og unåde til Sahara og lar djinnene styre over min skjebne.» (Jensen 2012: s. 34) Dette overdramatiske løftet proklamerer protagonisten for seg selv i sinne og frustrasjon over livet han prøver å forlate. Tilværelsen i velferdssamfunnet oppleves meningsløs nettopp på grunn av at ingen ting står på spill. Ved å overgi sin skjebne til Sahara, risikerer han livet for å oppnå outsiderposisjonen, noe som gir ham et adrenalinkick som driver ham videre. Ved å reise fra Alger uten planer om å vende tilbake, får han også følelsen av å slippe unna «sivilisasjonens lange fangarm» (Jensen 2012: s. 41). Man kan stille spørsmål ved om det virkelig er liv og død som står på spill i ørkenvandringen, eller om protagonisten overbeviser seg selv om dette fordi han trenger å tro at tilværelsen hans ikke kun avhenger av ham selv og valgene han tar. Problemet med løftene og selvmordstrusselen er at de undergraves av den narrative distansen i boken. Brevet fra Meher Mount er en bekreftelse på at protagonisten vender tilbake fra ørkenen og gjør det vanskelig å ta protagonistens høytidelige proklamasjoner på alvor. Dette kommer jeg tilbake til i delkapitlet om Meher Mount.

Rastløshet er også en av grunnene til at det blir vanskelig for protagonisten å ikke reise. Rastløsheten henger trolig sammen med målet om indre ro og innsikt i meningen med livet. Fordi disse spørsmålene er så viktige, klarer ikke protagonisten å finne seg til rette før han finner stedet som kan gi ham svarene han leter etter. Samtidig er rastløsheten også grunnet i at han føler seg utstøtt av samfunnet og menneskene rundt seg: «Men så lenge jeg lever er det altså ikke fred. Man jages jo hit og dit. Man reiser omkring på planeten med testiklene som veiviser og hjernen i den syvende dimensjon.» (Ibid.) Han konkluderer med at uansett hva man gjør havner man alltid i søkelyset (Ibid.). Outsideren i *Ikaros* er altså et godt eksempel på Wilsons påstand om at outsiderens grunnleggende problemer ligger i hans identitet, og derfor ikke lar seg flykte fra.

4.3 «Nærmere var jeg aldri kommet det vidunderlige» – protagonisten og eremitten.

Ønsket om å være utenfor kan man også se i protagonistens beundring for eremitten. Han sier selv at «det er historien om Maurice Nerval som siden griper inn i min skjebne og forvandler den.» (Jensen 2012: s. 101) Nerval dro ut i ørkenen uten bagasje, med det mål å oppnå indre fred ved meditasjon og selvdisiplin. Dette inspirerer protagonisten. Han føler den samme dragingen mot Nerval og Thaza som han tidligere følte mot Tibet og Tamanrasset. Tidlig i boken sier han at han vil vekk fra «maset i storbyen» (Jensen 2012: s. 49). Likevel havner han stadig på steder hvor folk holder til. Dette gjelder for Alger, In Salah, og Tamanrasset, hvor mennesker har etablert små samfunn med mye folk. Det er også ironisk at det er en tilfeldig reklameplakat som motiverer reisen til Tamanrasset. Plakaten er et kommersielt tegn på at stedet nettopp *ikke* er et Utopia, men et sted turister kan reise til. Flukten dit blir derfor en ironisk flukt, ettersom den sivilisasjonen protagonisten flykter fra også er den som inspirerer ham til flukten.

Kanskje kan man tolke dette som at protagonisten ikke egentlig ønsker å isolere seg, men å etablere seg i et samfunn som er forskjellig fra det han kommer fra, og hvor han kan starte med nytt utgangspunkt. I så fall er det illusjonen av det å være ute «på egen hånd» som trigger ham, for med det samme han har vært lenge nok på et sted og blitt kjent med kulturen og menneskene der, blir han rastløs og vil videre: «Dagene går. Tamanrasset er ikke lenger noe mysterium. Det hender at jeg blir rastløs og kjeder meg i Tamanrasset.» (Jensen 2012: s. 100) Han drives av en romantisk lengsel etter det ukjente. På grunnlag av dette blir det feil å si at protagonisten *ikke* ønsker å være outsider, for det er følelsen av å være integrert som gjør at han kjeder seg. Likevel er det påfallende at han søker til steder hvor det allerede er etablerte mikrosamfunn. Ett av de få stedene han er helt alene er på vei til Thaza, og det er også her han opplever å nærme seg «det vidunderlige». Det kan virke som om det er i de ensomme øyeblikkene protagonisten *føler* seg mest som en outsider. Dette gir ham selvtillit. Med det samme protagonisten ankommer Thaza blir han så opptatt av å knekke koden til Nervals innsikt, samt å nyte samlivet med Tehi at han glemmer det overordnede målet for reisen. Dette bekrefter Wilsons teori om at outsiders tror at han best kan oppnå selvrealisering i ensomhet (Wilson 1957: s.315.). Likevel ser man at protagonisten i *Ikaros* trenger fellesskap med andre outsiders for å få bekreftelse på sin egen outsideridentitet.

Protagonisten ser på Nerval som en som har oppnådd det han selv leter etter, altså innsikt, fred og fremfor alt: outsiderposisjonen. Det interessante med dette er at det oppstår et

slags misforhold mellom det at historien om Nerval blir fortalt med en viss ironisk distanse, og beundringen og inspirasjonen denne historien vekker i protagonisten:

Bare Gud visste hva Nerval gjorde i Thaza. Faktum var at eneboeren satt på en stenhelle utenfor hulen sin og stirret med vidåpne øyne. Om sommeren når det ble varmt i været gikk han ned til fossen og hentet en gerba med vann. Han drakk aldri av vannet. Han slo det ut over stenen for å kjøle den, så fortsatte han å sitte og stirre. Det hendte han fikk besøk av hornslanger også. Men Nerval gjorde ikke noe oppstyr av den grunn. Han lot dem gli omkring på kroppen, og fortsatte å stirre. (Jensen 2012: s. 102)

Måten eremittilværelsen er omtalt på i dette avsnittet gjør at man mistenker at den som forteller ikke er helt overbevist om at Nervals eremittilværelse er så «opphøyd» som den virker. Blant annet ved å si «bare Gud visste hva Nerval gjorde i Thaza» indikerer fortelleren at han selv ikke har forståelse for valget om å leve ut eremittilværelsen. Når han videre sier om hornslangene at «Nerval gjorde ikke noe oppstyr av den grunn. Han lot dem gli omkring på kroppen, og fortsatte å stirre» portretterer han Nerval som et overmenneske, samtidig som den hånlige undertonen antyder at han ikke har tro på at det som fortelles om eremittens livsstil stemmer med virkeligheten. Til tross for denne distanserte fremstillingen fascineres protagonisten av Nerval:

Historien om Maurice Nerval fylte meg med latter og undring. Jeg tenkte at eneboertilværelsen var nokså merkelig for en mann som tidligere livnærte seg som manufakturhandler. Samtidig luktet jeg mysterium. Jeg følte en uforklarlig draging. Den samme draging som fikk fantasien til å skjelve som en stemmegaffel når jeg hørte om Tibet. Intuitivt visste jeg at Nerval ville åpne dører inn til fremmede rom. Han ville vite noe som var skjult for bymennesket og besteborgeren. Det ville være skjult for den boklærde filosof i samme grad som det ville være skjult for ludderet med kobberhåret eller matrosen med det våte smilet. Men kanskje han kunne dele noe av sin visdom med meg? (Ibid.)

Fordi protagonisten går ut fra at Nervals innsikt ikke engang kan fattes av ludder, filosofer eller matroser som allerede er på utsiden av samfunnet, kan man anta at han ser på Nerval som den absolutte outsider. Likevel håper han at Nerval vil spille rollen som læremester og dele sin visdom med ham. Ved å anta at han vil forstå mer av eremittens visdom enn de øvrige outsiderne han nevner, setter han seg selv høyere enn disse og identifiserer seg indirekte med Nerval. Det protagonisten ikke merker seg med er at idet Nerval deler sin visdom opphører eremittilværelsen, og Nervals posisjon vil ikke lenger fremstå som opphøyd.

Det nevnes flere ganger i boken at Nerval satt i konsentrasjonsleir under krigen. Etter å ha overlevd konsentrasjonsleiren taklet han ikke livet i sivilisasjonen lenger. Dette forsterker

protagonistens beundring. Han undrer seg over årsaken til at Nerval har brutt med sivilisasjonen, og utgangspunktet for hans outsiderposisjon:

En gang hadde han jo vært manufakturhandler. Han hadde kanskje bil og villa og penger på bok [...] Og ellers hadde han vel som franskmenn flest akseptert seg selv som et produkt av miljøet, av rasens hang til erotikk, krydret mat og absint (Jensen 2012: s. 124-125).

Altså er det ikke beundringen for Nerval som person protagonisten føler en draging mot, men det han representerer. Det er *skikkelsen*, *overmennesket* og *outsideren* Nerval han lar seg inspirere av. Dermed blir skuffelsen enda større når selv Nerval må bukke under for sine fysiske begrensninger, og protagonistens idealiserte oppfatning av ham falmer.

4.4 Fortellerposisjonen i *Ikaros*.

I boken *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori* (1999) skriver Petter Aaslestad om forholdet mellom de narrative nivåene i en fortellende tekst. Aaslestad tar utgangspunkt i Gerard Genettes definisjoner av «fortelling» og «historie», og mener en tekst kan deles i tre narrative nivåer; fortelling, historie og narrasjon: «Historie definerer vi som *det narrative innholdet*. Fortelling er selve *den narrative teksten*, det fortalte. Narrasjon er definert som *den produserende fortellerhandling*, og den reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i.» (Aaslestad 1999: s. 27) I *Ikaros* er forholdet mellom historie og narrasjon nært fordi den som opplever er den samme som forteller. Om man tar utgangspunkt i Aaslestads tre nivåer, kan man i *Ikaros* definere alt protagonisten opplever fra boken starter til den slutter som historien. Fortellingen blir da selve teksten, altså boken *Ikaros*, og narrasjonen blir situasjonen fortelleren befinner seg i idet han forteller eller skriver ned opplevelsene han hadde i ørkenen.

Avstanden mellom ørkenvandringen og nedtegnelsen av denne er fem år. Til tross for tidsrommet oppleves avstanden i tid som liten. Dette har blant annet sammenheng med bokens hyppige tempusskifter. Utgangspunktet for fortellingen er etterstilt narrasjon, men i situasjoner hvor handlingen går mot et klimaks eller der protagonisten er nær ved å nå et mål brukes dramatisk presens. Eide påpeker også dette og hevder at skiftningene fra preteritum til presens skaper en illusjon av samtidighet (Eide 1991: s. 113). Et av de tydeligste eksemplene på dette, som Eide også viser til, er da protagonisten oppdager Angelina på bordellet:

Hun stod så nær at jeg kjente duften av parfyme tvers gjennom tobakksrøyk og øldunst. Hun stirret på meg med sine mørke, klare øyne. Så la hun hånden på kneet mitt.

- Er du alene, elskling? Sa hun.

Jeg flyttet urolig på barkrakken og mumlet noe om at jeg var alene. Tungen var tykk i munnen. Jeg kjente det spre seg fra underlivet og oppover. Varmt, gloende varmt. Det sprer seg i kroppen. I håndleddene. Jeg lytter som forhekset til den dype, slørete stemmen hennes. Fornuften sier meg at det er lommeboka hun er ute efter. Men min fornuft er en idiot sammenliknet med min mannlige forfengelighet (Jensen 2012: s. 26).

Her øker intensiteten i fortellermåten med den dramatiske oppbygningen i historien. Idet protagonisten planlegger å kjøpe seg noen minutter med Angelina og den erotiske spenningen mellom dem øker, skifter tempuset fra preteritum til presens. Protagonisten nærmer seg et mål. Tempusskiftene forekommer også hyppig i bokens tredje del. Underveis til Thaza stiger protagonistens adrenalin, sansene blir forsterket og reaksjonene hans reflekteres i fortellerstemmen:

Siden fulgte vi en smal hylle i fjellet. Time etter time fortsatte vi å klatre. Høyere og høyere til luften ble tynn og kald som is. Det var som om oppstigningen aldri ville ta slutt. Vi går liksom innover i den flimrende aftenhimlen. Så, plutselig kommer vi ut på et fremspring i fjellet. Skyggen min brekker og forsvinner i blå tomhet. Jeg kjenner suget fra avgrunnen. Tyngdekraften stikker en hånd inn i mellomgulvet og trekker meg utover. Jeg legger meg ned på maven og lukker øynene. Jeg hører hvordan grus og småsten gir etter på kanten av stupet (Jensen 2012: s. 108).

I dette avsnittet er tempusskiftet med på å gi leseren følelsen av tilstedeværelse og nærhet til historien. Som Eide er inne på, opplever man en illusjon av samtidighet og en intensivering i historien. Nærheten gjør også at man som leser får en sterkere følelse av at stoffet er autentisk, noe som kan bidra til at man glemmer at boken tilhører en hybridsjanger og dermed leser den som ren selvbiografi. Samtidig tydeliggjør tempusskiftet fortellerhandlingen og markerer avstanden mellom det fortellende og det fortalte. Dette minner leseren om fiksjonen. Aaslestad skriver at «[i] romaner eller noveller hvor selve det å fortelle blir et tema [...] vil skrivesituasjonen kunne bli så omfattende representert i teksten at den må sies å utgjøre en del av fortellingen.» (Aaslestad 1999: s. 28) I *Ikaros* blir den nære koblingen mellom historie og narrasjon vesentlig for hvordan leseren oppfatter protagonisten og hans prosjekt. På grunn av tidsrommet må man gå ut fra at fortelleren ser tilbake på opplevelsene i Sahara med mer modenhet og en annen innsikt enn da han stod midt oppi dem. Dette resulterer i at man får et ambivalent inntrykk av protagonisten, hvor det er vanskelig å skille fortellers selvironi fra protagonistens betraktninger.

Tvetydigheten i fortellerstemmen kommer frem flere steder i løpet av historien, for eksempel i måten protagonisten tenker høyere om seg selv enn om andre mennesker. Blant annet distanserer han seg fra den norske sjømannen han treffer i Alger:

Men min verden var langt borte fra sjømannens verden. Jeg var en dyspindig ung fyr som kalte seg selv filosof. Jeg hadde bestemt meg for å bli forfatter og ville leve et symbolsk liv, men forstod ikke selv hva jeg mente med det. Jeg følte meg minst like sammensatt innvendig som disse smugene der bønn og kjøpt elskov gikk sammen i den mørke krydderluften (Jensen 2012: s. 16).

Man skulle tro at protagonisten ble begeistret for å treffe en annen nordmann i et land langt borte, men i stedet blir han overlegen. Som sagt karakteriserer protagonisten seg selv som en «dyspindig ung fyr som kalte seg filosof». Ved første gjennomlesning kan man lese dette som et uttrykk for kunstnersinn og karismatiske personlighet. Dette stemmer nok til en viss grad, ettersom protagonisten er forfatter og delvis begrunner oppbruddet fra velferdsstaten med at han ikke fant inspirasjon til å skrive der. Likevel er måten han beskriver seg selv på vel pretensiøs. Ved å først proklamere at han vil leve et «symbolsk liv» og deretter punktere dette ved å si at han ikke vet hva han mener med det, kan man lure på om han ikke ironiserer over seg selv og den tilsynelatende planløse letingen etter svar på livets spørsmål.

Hvordan man leser distansen mellom historie og narrasjon er også vesentlig for hvordan man leser protagonistens outsiderprosjekt. Er han virkelig på søken etter «det vidunderlige» eller er det like viktig for ham, om ikke viktigere, å utmerke seg som outsider overfor andre mennesker. Hvordan man tolker dette har å gjøre med utgangspunktet for lesningen: Leser man protagonisten som en karismatiker med en romantisk higen etter det ukjente, kan man også ta outsiderprosjektet hans på alvor. Utsagnet «men visste ikke selv hva jeg mente med det» vil da kunne tolkes som usikkerhet knyttet til at han ikke vet nøyaktig hva han søker. Det at han baserer reisen ut til Tamanrasset på at han føler at han vil finn «noe» der virker også legitimt. Leser man derimot protagonisten som en frustrert ung mann med behov for å skille seg ut og samtidig oppleve noe annerledes, kan man ta for gitt at det er viktig for ham å fremstille seg selv som eventyrer. Videre i denne lesningen vil jeg vise hvordan fortellerjeget blottstiller det fortalte jegets motiver.

Som nevnt er protagonisten forfatter og svært belest. Litteraturen er så viktig for ham at han selv om han bare har med seg en liten koffert på reisen, har han gjort plass til fire bøker i den. Disse bøkene er ikke tilfeldig valgt litteratur, men bøker skrevet av Fredrich Nietzsche, James G. Frazer, T.S Eliot og Pjotr Ouspensky. Disse forfatterne har til felles at de på hver sin måte var outsiderer eller representerte outsiderens livsholdning. Jeg vil presentere disse forfatterne grundigere før jeg går videre i analysen:

Friedrich Nietzsche er en av Europas mest markante og omstridte filosofer. Ikke bare står Nietzsche for store omveltninger i den vestlige filosofien, han er også blitt kjent for sin

livsstil som endte i sinnssykdom. Wilson trekker frem Nietzsche som eksempel på en outsider som ikke klarte å løse outsiderens problemer, noe som tyder på at Nietzsche ikke bare har hatt betydning som filosof, men også som outsiderpersonlighet.

Pyotr Ouspensky var en russisk okkultist som var opptatt av å koble det magiske og spirituelle sammen med naturvitenskapen. I tillegg ville han finne metoder for å utvikle potensialet i menneskenes bevissthet (*Store norske leksikon*, udatert). Han samarbeidet sammen med den amerikanske filosofen Georgij Ivanovitsj Gurdjieff. Gurdjieff var en inspirasjonskilde for Jensen i begynnelsen av hans forfatterskap. Jensen lot seg spesielt merke med Gurdjieffs teorier om splittelsen i jeget, altså tanken om at mennesket består av flere «jeg» som har ulik påvirkningskraft (Mollestad 1993: s. 28-29). Fascinasjonen for menneskets bevissthet er altså noe Ouspensky og Gurdjieff har til felles, og det er også dette protagonisten i *Ikaros* vil utforske på reisen ut i ørkenen.

Sir James Georg Frazer derimot, var professor i sosialantropologi i Liverpool og Cambridge tidlig på 1900-tallet og forsket også på religion og folkløse. Frazer assosieres, som Ouspensky, med magi og en av grunntankene hans var at utviklingen i samfunnet stort sett alltid har gått fra magi via religion og til vitenskap (Sommerfeldt, udatert).

T.S Eliot er kanskje mest kjent som forfatteren bak *The Waste Land*²(1922) som ofte leses som et uttrykk for etterkrigs generasjonens desillusjonerte livsholdning. Om det er *The Waste Land* protagonisten i *Ikaros* har med seg i kofferten vites ikke, men det er nærliggende å trekke denne konklusjonen fordi Eliots dikt beskriver den samme tomhetsfølelsen som protagonisten forsøker å fylle med mening. Det er lett å lese Eliots golde land som en parallell til ørkenlandskapet protagonisten begir seg inn i, men ettersom flukten er en flukt fra samfunnet og «menneskerobotene» som lever der, er det like legitimt å forstå *The Waste Land* som et bilde på det automatiserte samfunnet protagonisten rømmer fra. For ham representerer ørkenen og eremitilværelsen ikke en ødemark, men frihet og fred fra presset og maset i storbyen.

Alle disse forfatterne er anerkjente for sin kontroversielle litteratur og verdensoppfatninger. Ettersom det er akkurat *disse* fire protagonisten velger å ta med seg, må man gå ut fra at forfatterne er forbilder til inspirasjon for ham. Det at forfatterne nevnes ved

² *The Waste Land* ble et inspirasjonsverk for flere av beatforfatterne på femti- og seksti-tallet. Diktet uttrykker blant annet desillusjon, tomhetsfølelse og meningsløshet og disse følelsene var noe beatgenerasjonen også relaterte seg til, og som kom til uttrykk i beatlitteraturen.

navn, gjør det tydelig at fortelleren ønsker at disse skal tjene som identitetsmarkør og forsterke inntrykket av forfatterens outsiderpersonlighet.

4.5 «Mehermount. California 1957.» – utgangspunktet for fortellerposisjonen.

Som nevnt i resepsjonskapittelet, ble *Ikaros* utgitt med undertittelen «ung mann i Sahara» og boken har blitt lest som en blanding av roman, reiseskildring og selvbiografi. Den største indikatoren på at boken er rotfestet i virkeligheten er likheten mellom forfatteren og protagonisten. Eide påpeker i sin avhandling at «protagonisten står i sentrum både som handlende, opplevende og fortellende person» (Eide 1991: s. 113). Dette gjør at skillet mellom protagonist, forteller og forfatter blir utvisket. Jensen skal også selv ha uttalt i et intervju i ukebladet *Aktuell* at det i *Ikaros* forekommer en fullstendig identifikasjon mellom forfatteren og «det fortellende jeg» (Jensen i Eide 1991: s.114). Det har altså vært belegg for å lese boken selvbiografisk helt fra den dagen den ble utgitt. Men det er ikke bare sammensmeltningen av historisk forfatter og protagonist som antyder at historien er tatt fra virkeligheten. Boken starter med en dedikasjon til «Marianne». Dedikasjonen referer mest sannsynlig til Marianne Ihlen, Jensens første kone, som senere ble kjæreste med poeten og låtskriveren Leonard Cohen. Under dedikasjonen står det: «For å unngå en altfor nærgående identifisering av de personer forfatteren møtte under sitt opphold i Sahara i 1953, er de fleste av bokens navn forandret.» (Jensen 2012: dedikasjonsbladet.) Navnet Marianne og forfatterens kommentar under dedikasjonen, viser begge til virkelige personer og forsterker fornemmelsen av at historien som skal fortelles ikke er fiktiv.

Boken åpner med et brev adressert til legen Bobo. Brevet er undertegnet «Din venn, forfatteren.» (Jensen 2012: s. 7-8) Ettersom Bobo er en sentral karakter i boken og man vet at protagonisten er forfatter, leses brevet ofte som en virkelighetsmarkør. I brevet refererer forfatteren til opplevelsene han og Bobo har hatt sammen i Hoggar og skriver at han har vært i tvil om hvorvidt han skulle publisere boken som selvbiografi. Likevel er det nettopp dette han har gjort og han forteller at han er:

lei av å spille rollen som nittiåring og skrive lærde ord om ting jeg ikke har det minste greie på. Jeg har lagt de store bøkene på hyllen. Fra nå av vil jeg bare skrive om det som ligger innenfor rammen av min egen erfaring, enten det dreier seg om den indre eller den ytre verden. (Ibid.)

I denne kommentaren kommer forfatterens litterære program, eller poetikk, til uttrykk; han vil bare skrive om det han selv har erfart. *Ikaros* er i så måte lik kunstnerromanen, hvor

protagonisten ofte proklamerer en poetikk og samtidig vil hevde seg som kunstner og skaffe seg og sine autentiske erfaringer en plass i litteraturhistorien. Slik reflekteres også trangen til å være annerledes, komme med nye impulser og bli identifisert med en som står på utsiden i ytringen over. Protagonen hevder han har lagt «de store bøkene» på hyllen. Som nevnt har han Nietzsche, Frazer, Eliot og Ouspensky med seg som lesestoff på turen. Ved å si at han har lagt disse på hyllen til fordel for sine egne erfaringer og tanker, setter han seg selv på linje med disse forfatterne. Da han sitter på toget fra Alger nevner han også at «[d]e tykke bøkene, Nietzsche og gjengen hans, står og støver hos den norske konsul i Alger.» (Jensen 2012: s. 33) Han legger altså igjen bøkene rent fysisk idet han forlater storbyen. Dette tydeliggjør bruddet med sivilisasjonen og ønsket om å oppleve noe autentisk.

Mot slutten av brevet hilser forfatteren Bobo og ønsker ham et godt liv videre og skriver: «Dette er bare et kort brev som du kanskje aldri får chansen til å lese, hvis jeg ikke får det oversatt til fransk da, og sender det til deg.» (Jensen 2012: s. 8) Her oppstår det et misforhold mellom brevets innhold og forfatterens hensikt med det. Etersom det ligger i sjangerforståelsen av brev at det skal sendes, er et brev som skrives uten den hensikt at det skal nå frem til mottakeren et sjangerbrudd. Om brevet skal leses som paratekst og virkelighetsindikator eller som en del av historien, kan derfor problematiseres. Jeg vil i det følgende se brevet som en del av historien slik at det fungerer som en kommentar til teksten, og kaster lys over outsiderposisjonen.

Brevet er datert til 1957 og nederst står det «Mehermount. California.» (Ibid.) Altså kan man gå ut fra at dette er stedet brevet er skrevet fra. Leser man brevet som en del av historien, bekrefter datoen og stedsnavnet at protagonisten har vent tilbake til den vestlige verden. Stedsnavnet Mehermount kaster ytterligere lys over protagonistens outsiderposisjon og i det følgende vil jeg undersøke dette nærmere:

En gjennomsnittlig norsk leser vil trolig ikke merke seg ved stedsnavnet «Meher Mount» ved første gjennomlesning av brevet, og kanskje gå ut fra at det er navnet på et sted eller et fjellområde i California. Om man undersøker dette nærmere viser det seg at Meher Mount, eller «Mehermount» som det er stavet i *Ikaros*, er navnet på et retreatsenter i Ojai, California. Stedet er dedikert til den indiske avataren Meher Baba. Senteret er fremdeles i drift og på hjemmesiden står det: «[v]isitors come to Meher Mount in Ojai, California, for pilgrimage, for celebrating Divine Love and Oneness, for loving God through nature, and for service.» (Meher Mount Homepage, 2013) Meher Baba ble født i Poona, India i 1894 og startet sin gjerning som avatar i 1921 etter å ha opplevd et kall til å «vekke opp» menneskeheten. Avatar er det hinduistiske ordet for «gudemann». Baba mente at når gud

manifesterer seg på jorden er det gjennom en avatar, en mann som har alle guder i seg og er manifestasjonen av selve guddomskraften (Ibid.). Hans lære gikk ut på å at det eneste virkelige i verden er gud og kjærligheten til gud. Derfor lærte han disiplene sine hvordan de kunne oppnå gudskjærligheten, åndelig disiplin og grunnleggende moral (Ibid.). Baba fikk etter hvert disipler over hele verden og flere retreatsenter ble opprettet. Meher Mount ble stiftet etter ønske fra Baba selv og var ment til å være et sted hvor hans tilhengere kunne oppholde seg og leve i søken etter å kunne elske gud, blant annet gjennom naturen (Ibid.).

I 1956 besøkte Baba Meher Mount og velsignet stedet. Brevet i starten av *Ikaros* er datert året etter, hvilket vil si at fortellerposisjonen er satt til Meher Mount retreatsenter. Dette er interessant av flere grunner. Det at fortelleren sitter i California og skriver brevet til Bobo er en bekreftelse på at han har kommet seg tilbake til sivilisasjonen. Dette gjør at alt han har hevdet å risikere på reisen, samt truslene om å ikke komme tilbake, blir sett i nytt lys. Det at han etter å ha lagt så mye innsats i å finne «det vidunderlige» likevel ender opp i Vesten, blir en ironisk kommentar til outsiderposisjonen. Det er også ironisk at han har endt opp i Amerika, hvor store deler av kultur- og samfunnsutviklingen han flyktet fra hadde sitt rotfeste. California, særlig Los Angeles og San Fransisco, var også hovedstedene for beatforfatterne som var sterkt influert av Østens mystikk. Man kan si at Meher Mount står for en slags dobbelthet som ikke går opp: Stedet ligger i Amerika, som representerer den kommersielle kulturen beatgenerasjonen protesterte mot. Samtidig er Meher Mount et alternativt sted som etterlikner den østlige kulturen. På grunn av spennet mellom stedets lokasjon og den østlige kulturen det er influert av blir det et eksempel på kommersialisering av subkulturen. Meher Mount undergraves altså av ironien i sin egen dobbelthet.

På grunn av retretten til Vesten, kan man si at protagonisten i *Ikaros* er en outsider som foreløpig ikke har lyktes å finne den ultimate outsiderposisjonen. Han skriver i brevet at «her i den store kaotiske verden er alt så vanskelig» (Jensen 2012: s. 8). Dette tyder på at han ikke har funnet seg til rette. Samtidig er det ironisk at han refererer til «den store kaotiske verden» når han selv sitter på et retreatsenter utenfor Los Angeles. Kanskje kan man si at han er kommet til det tredje, og siste, steget i outsiderens dannelsesreise; reintegrering. Det er i så fall snakk om en ironisk reintegrering. Han har vært nær «det vidunderlige» og i mangel på noe bedre, har han valgt en blasert og amerikanisert versjon av outsiderlivet etter å ha vendt tilbake fra Sahara.

Likheten mellom navnene Bobo og Baba er påfallende når man tenker på stedet brevet er skrevet fra. Men karakteren Bobo likner ikke på Meher Baba slik han fremstår gjennom media. Meher Baba var en åndelig leder som inspirerte mennesker til spirituell søken. I *Ikaros*

representerer Bobo det motsatte av åndelighet og spiller rollen som kyniker. Han forholder seg til verden og til livet i Tamanrasset på en jordnær og realistisk måte og sier til protagonisten at «det er en jævlig verden [den eldre generasjonen] har gitt videre til dere» (Jensen 2012: s. 94). Dette utsagnet viser at Bobo er enig i at verdenen de lever i er utfordrende, men i stedet for å forsøke å flykte fra den har han tilpasset seg. Der protagonisten er idealistisk er Bobo en representant for fornuft og vitenskap, ikke ulik Ibsens sannhetsrøst dr. Relling fra *Villanden* (1884). Det er Bobo som uttrykker størst skepsis til Nerval og som advarer protagonisten mot å reise til Thaza. Mot slutten av boken er det likevel Bobo som redder protagonistens og Nervals liv ved å lede tilbake til Tamanrasset. Bobos ankomst til Thaza fungerer som en deus ex machina-løsning for protagonisten: «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.» (Jensen 2012: s. 153) Bobo kommer outsiderne til unnsetning til tross for at han ikke har noe til overs for livsstilen deres. På den måten fungerer han likevel som en veileder og representant for sivilisasjonen. Dette beviser, både for outsiderne og for leseren, at det å gjøre seg uavhengig av samfunnet er lettere sagt enn gjort.

Bobos realistiske og vitenskapelige livsholdning kommer sterkest frem i kontrast til Nerval. På veien tilbake til Tamanrasset sier Bobo til Nerval: «det er mulig du er et overmenneske, men vi har ikke tid til å la deg overbevise oss om det. Spis og trekk et eller annet over hodet.» (Jensen 2012: s. 169) Tidligere i boken går det frem at Nerval heller ikke har noe til overs for Bobo, da han kaller ham en klovn (Jensen 2012: s. 120). Til tross for at de undergraver hverandres holdninger og står for vidt forskjellige livssyn, er Bobo og Nerval begge forbilder for protagonisten og kan assosieres med veiledere og farsskikkelser.

Da protagonisten ankommer Thaza har han store forventninger til møtet med eremitten. Usikker på hva han skal gjøre spionerer han på Nerval, noe som fører til at det etterlengtede møtet ikke blir slik han hadde forestilt seg:

Faen, faen, faen! Det var ikke slik jeg hadde tenkt det. Hvorfor hadde jeg sneket meg innpå ham som en annen kikker? Det hadde jo ikke vært meningen. Nei, det var ikke meningen. Jeg ville jo bare komme til ham slik den fortapte sønn vender hjem til sin far. Jeg ville jo bare knele. Jeg har alltid lengtet etter å knele og tilbe og glemme. Og i stedet hadde jeg sneket meg innpå ham og ødelagt det hele... (Jensen 2012: s. 116)

Altså er det knyttet en lengsel til møtet med Nerval. Protagonisten forestiller seg at om han bare får knelt ved eremittens føtter vil biter falle på plass i livet hans. Han lengter etter å få underkaste seg og spille rollen som Nervals disippel. Kanskje tror han at om han lykkes i dette

vil han gjenfinne noe av meningen i tilværelsen gjennom underkastelsen. Nerval blir både farsfigur og vismann for protagonisten, akkurat som Dædalos for Ikaros i den greske myten. Nerval presenterer protagonisten for nytt liv samtidig som det er dette nye livet som gjør at de begge nesten omkommer i ødemarken. Her blir parallellen til Dædalos enda tydeligere: Dædalos gir Ikaros en ny mulighet til liv da han lager voksvingene som hjelper sønnen å flykte fra labyrinten. Ironisk nok er det nettopp fluktmuligheten som fører til Ikaros' anfall av hybris og leder ham inn i døden.

I *Ikaros* blir Bobo den som «leder protagonisten ut av labyrinten», ved å ta ham med tilbake til sivilisasjonen. Det er ironisk at det protagonisten har flyktet fra også blir redningen. Helt i slutten av boken beskrives Bobo som veileder og guide:

Jeg kjente den søte pirrende likdunsten av den døde eventyreren, og i mørket foran oss skimtet jeg omrisset av Bobo. Bak oss dilter Tizibunto med eneboeren fra Thaza på ryggen. [...] Nå hører vi de første trommene fra slavenes bydel. Bobo går hurtigere, for vi nærmer oss menneskene. (Jensen 2012: s. 173)

Altså representerer Bobo en annen side av Dædalosfiguren enn Nerval, nemlig den som har «Ariadnes tråd» som leder ut av labyrinten. Man kan si at disse karakterene begge reflekterer ulike dimensjoner av Dædaloskarakteren og at de begge spiller en rolle for protagonistens valg, og måten historien utvikler seg på. Uavhengig av hvilke sider av Dædalos som kommer sterkest til uttrykk i Bobo kan man trekke paralleller mellom Baba og Bobo og lydlikheten mellom navnene oppleves ikke tilfeldig.

Brevet fra Meher Mount kan altså leses både som en virkelighetsmarkør og en del av rammen for historien i *Ikaros*. Om man stoler på at brevet er autentisk, kan man også etterprøve autenticiteten i deler av handlingen i boken. For eksempel blir protagonistens trusler om å bruke revolveren og ta sitt eget liv tomme fordi man skjønner av brevet at han har overlevd. Det samme gjelder løftet om å overgi sin skjebne til Sahara. Samtidig sier brevet noe om hvorvidt outsiderprosjektet har lyktes eller ikke. Kanskje er det faktum at protagonisten sitter på et retreatsenter i USA og ikke på en stein langt borte fra sivilisasjonen et tegn på at outsiderprosjektet er satt på vent. Eller kanskje er hypotesen om at outsiderimaget var viktigere for ham enn å leve som outsider og at han derfor har slått seg til ro i sivilisasjonen for å bearbeide opplevelsene i Sahara, riktig.

4.6 «Kiff, kiff» - språk og sjargong i *Ikaros*.

Fortellerens språk og sjargongen han bruker når han forteller om reisen, er et virkemiddel for å utmerke seg som outsider. Samtidig er dette også en identitetsmarkør. Ved å benytte lokale stedsnavn, navn på ting og uttrykk på arabisk, fransk og engelsk om hverandre indikeres det at protagonisten er bereist og at sjargongen som er ukjent for den norske leser, faller lett for ham. For eksempel omtales ankomsten til Tamanrasset på følgende måte:

Den første natten i Tamanrasset (det var natten før julaften 1953) sov jeg ved det tornekraatt. Jeg hadde gått hele veien fra In Amguel og var forferdelig sårbent og lemster.» [...] Jeg hørte salmesang fra klostersonnen av el oued og tamtamtrommer og kåte skrik fra slavebyen omkring el Souk og Hotel de l'Amenokal. (Jensen 2012: s. 65.)

Her tar fortelleren overhode ikke hensyn til at de lokale stedsnavnene ikke gir mening om man ikke er lokalkjent i Tamanrasset, men refererer til dem som om de var allmenn kjente. Dette gjelder flere steder i boken, både når det kommer til beskrivelsen av konkrete steder og beskrivelsen av kulturen.

En del av replikkvekslingene er også gjengitt på originalspråket. For eksempel er det flere språk innblandet når protagonisten forhandler med smuglerne om prisen for haik til Tamanrasset:

Armand stakk frem hånden sin igjen.

- Gi meg pistolen så er vi kiff kiff, sa han.
- Kiff kiff chnou? sa jeg. Skuls for hva?
- Eh alors! Hvor mye må du betale i La SATT?
- Tyve tusen.
- Og til Fedellah og meg da?
- Fem tusen.
- Du mener det realt, eh?
- Ja.
- Med fem tusen, eh?
- Det var avtalen.
- Vi visste ikke om pistolen da. Gi meg pistolen så er vi kiff kiff. [...]
- Du har fått dine fem tusen, sa jeg. Vi er skuls uten pistolen.
- Eh, le pistolet, sa Armand smiskende. – Er'n ladd, eh?
Jeg gjorde en bevegelse under djellabaen.
- Det kan du banne på, sa jeg. (Jensen 2012: s. 59)

I dette avsnittet ser man eksempler på hvordan enkelte ord og uttrykk først skrives på originalspråket og at fortelleren etterpå inkluderer leseren i oversettelsen som foregår inne i hodet hans, uten å forklare dette nærmere. Man skjønner både ut fra konteksten og oversettelsen at «kiff kiff» er et slanguttrykk for at man er kvitt. Interjeksjonen «eh» er

gjengitt gjentatte ganger i samtalen, noe som tyder på at fortelleren forsøker å gjengi en lokal eller personlig slang som forekommer i smuglernes språk. Uttrykket «djellaba» er et eksempel på et ord som brukes ofte, men ikke blir ytterligere forklart.

Det språklige mangfoldet og de opphevede grensene mellom språkene, kommenteres også av fortelleren like etter at protagonisten har truffet Tehi for første gang: «Hun snakker rivende fort på en komisk blanding av fransk, arabisk og tamadjegh. Jeg vanner samtalen ytterligere ut med norsk, spansk, engelsk, dansk og enkelte tyske snerrelyder som gjør det hele mer barbarisk» (Jensen 2012: s. 113). Altså er språkmangfoldet et bevisst grep, muligens for å skape et tydeligere bilde av kulturen som råder i ørkenlandene og understreke at protagonisten identifiserer seg med denne kulturen.

Dette fortellergrepet kan tolkes på to måter: Det første alternativet er at fortelleren vil inkludere leseren ved å gjøre ham eller henne fortrolig med det han selv har opplevd på reisen. I så fall er sjargongen og det fremmede språket et virkemiddel for å få leseren til å føle at han eller hun *opplever* samtidig med protagonisten. Dette kan igjen føre til at leseren lettere identifiserer seg med protagonisten og lettere kan relatere til intensjonene med reisen. Det andre alternativet er at fortelleren bruker den fremmede sjargongen for å hevde seg, og for å påpeke at han er bereist og innforstått med språket og kulturen i ørkenlandene. Dette kan virke ekskluderende på leseren og gjøre at han eller hun får følelsen av at protagonisten er «ute på egen hånd» og at det som fortelles ikke er mulig å sette seg inn i, med mindre man har opplevd noe liknende selv. I dette tilfellet er det fristende å si at språk og sjargong brukes for å understreke protagonistens outsiderposisjon. Det at han kjenner til språket og kulturen gjør at han også *føler* seg mer som outsider, noe som styrker selvbildet hans. Uavhengig av hvordan man velger å tolke fortelleren kan man si at måten han ordlegger seg på gir ham en viss status som outsider. Spørsmålet er om denne statusen ikke til en viss grad punkteres av hans egen mangel på selvinnsikt rundt forståelse av enkelte sider ved kulturen. For eksempel vises dette i beskrivelsen av slavene i In Salah:

I skumringen krøp slavene ut av sine hytter. De krøp frem gjennom sekkestrie foran skjeve døråpninger. De lå stille i sanden. Snakket ikke. Drakk det leskende drag av luft som alltid fulgte med skumringen. De lente seg tilbake mot falleferdig leirvegger. Lot fluer og insekter kravle og stirret ut i verden med tomme øyne.

En selsom, lavpannet befolkning. Her kunne man finne habbé-negre fra månefjellene øst for Mandsagara, fanger etter karavanerov på veien mellom Timbuktu og Araouan, ibenholdtsorte livsvesener fra det dunkle Tibesti, hashish, og kiefvrak fra Kasr Matriouine, levninger etter krigen mot den sorte sultan av Rabah... Tuaregene hadde fanget dem og solgt dem i In Salah, i sin tid Saharas største marked for slavehandel (Jensen 2012: s. 53).

Her kan man diskutere om beskrivelsen av slavene faller innenfor eller utenfor den etablerte sjargongen. Slavene dehumaniseres og anonymiseres ved at de omtales som en gruppe, akkurat som kontoristene tidligere i boken. Kanskje forsøker fortelleren også å opprettholde sin egen forestilling om det eksotiske, for eksempel ved å nevne «månefjellene» og å omtale noen av slavene som «ibenholtsorte livsvesener fra det dunkle Tibesti». Beskrivelsen tydeliggjør at protagonisten er en outsider med kunstnerblikk. Samtidig er beskrivelsen av slavene svært politisk ukorrekt. Man må selvfølgelig ta i betraktning at *Ikaros* er skrevet i en tid hvor mange av ordene og uttrykkene som er tabubelagt i dag, for eksempel «neger», inngikk i hverdagsspråket. Likevel kan man gå ut fra at det å beskrive mennesker som dyr, slik slavene er beskrevet her, ikke var sosialt akseptabelt på femti-tallet heller. Den semantiske ambivalensen i teksten oppstår idet protagonisten fremstiller sitt syn på menneskene i In Salah som et overordnet innblikk han har fordi han ser det fra sidelinjen, og det at man som leser skjønner at hans betraktning er mer nedverdiggende enn opphøyd. Språket speiler protagonistens tankesett og avslører at han ikke har så god forståelse for de fremmede kulturene som han selv tror.

4.7 «Dans, Khadidja!» - kvinnene i *Ikaros*.

Den samme ambivalensen som oppstår mellom det fortellende og det fortalte jeget, oppstår i protagonistens forhold til kvinnene han møter på reisen. Allerede på Le Sphinx i Alger kommer det frem at han har blandede følelser angående å betale for Angelina: «Jeg fikk plutselig en svimlende trang til å ha henne naken hos meg og legge kinnene mot de nakne brystene. Jeg lukket øynene og svelget. Jeg vendte meg mot bardisken igjen og forlangte mer øl.» (Jensen 2012: s. 20) Protagonisten blir her overrasket av sine egne tanker og snur seg vekk for å skifte fokus. Men da «horemammaen» snakker til ham blir skammen bare forsterket:

Den hese stemmen hennes traff meg rett i mellomgulvet. Jeg kjente hvordan blodet skyllet frem i kinnene. Men jeg rødmet ikke fordi hun snakket til meg, jeg rødmet fordi stemmen hennes hugg inn i en masse forbudte tanker. Jeg bedrev hor i mitt hjerte og grep meg selv på fersk gjerning. Og så rødmet jeg. Jeg tenkte at det måtte ligge tykt utenpå meg at jeg satt og brant efter kvinnen med den lange splitten i skjørtet. (Ibid)

Her bortforklarer protagonisten de erotiske følelsene som vekkes i ham og skjemmes over lystene som melder seg. Likevel betaler han. Senere reflekterer han over at Angelina ikke umaket seg med å kle seg naken på overkroppen og at selve akten gikk alt for fort. Også her

oppstår det et misforhold mellom protagonistens drøm om, og forventninger til, samleiet med Angelina, og hvordan dette faktisk går for seg. Behovet han har for å ligge med ansiktet mot brystene hennes er nesten like stort som behovet for utløsning og seksuell tilfredsstillelse, og skuffelsen over at behovet ikke blir møtt blander seg med skammen over å ha betalt for nytelsen. Skammen han opplever er også knyttet til den overordnede visjonen han har om å leve et «symbolsk liv». Som nevnt tidligere ser han på seg selv som annerledes enn de fleste mennesker. Det å nedverdige seg til å gi etter for fysisk begjær går ikke overens med de eksistensielle og spirituelle målene for reisen: «Slik går man omkring mellom menneskene og fabler om et renere liv. Og alltid er det et urolig bunnfall i kjertlene, vektlodd som bringer en ut av balanse, tilbake til utgangspunktet - - - tilbake til dyret» (Jensen 2012: s. 27). Det ideelle er altså å holde kropp og sjel fullstendig adskilt.

Koblingen mellom menneskets fysiske behov og dyret nevnes flere steder i boken, særlig i forbindelse med kvinnene. I el Souk betrakter protagonisten en innfødt danserinne som han døper Khadidja:

Hun danser seg opp mot orgasme. Sikkelig renner fra munnvikene. Tungen presser seg frem mellom de små, spisse tennene og haken hennes er våt av kliss. Brystene disser i komisk baktakt hver gang det napper i føttene hennes [...] Dans, Khadidja! Øynene står vidåpne! Svarte. Runde. Ruller i hodet. Kuøyne. (Jensen 2012: s. 45)

I dette avsnittet fremstår Khadidja som selve inkarnasjonen av seksualdrift. Måten dansen beskrives på viser at den som beskriver lever seg inn i dansen og assosierer den med et samleie. Samtidig ser man at protagonistens blikk har et annet fokus: Mens Khadidja danser står han hele tiden og ser på skitten på ankene hennes: «En hard, inngrodd skitt. Grå som aske. Jeg kunne ikke fri meg fra tanken på hvordan hun så ut midt i skrevet, midt i livsarret. Håret hennes var vel minst like tjafsete der som på hodet. Stripete av svette, støv og dyrefett.» (Jensen 2012: s. 45-46) Også her punkteres det idealistiske bildet av den pirrende danserinnen av brutal realitet.

Dyreassosiasjoner forekommer også når protagonisten senere ikke bare betrakter, men er sammen med kvinner. Om Dalilah som jobber i «negerbordellet» i Tamanrasset sier han at hun hadde en «hes og uanstendig latter» og at om hun kledde av seg ville kroppen hennes være «ivrig og glovarm, som en dyrekropp» (Jensen 2012: s. 74). Også Tehi, som han har en god seksuell relasjon med, assosieres med et dyr: «Vi snakket aldri når vi var i hytten, men hun pustet veldig, og bet seg fast i skulderen min, og kysset halsen min med sin varme dyremunn, og ofte skrek hun høyt av vellyst når strømmen sluttet i kroppen hennes. (Jensen 2012: s. 129) Det dyriske ved mennesket blir sett på som noe vilt og utemmet og må derfor

ikke blandes med menneskets intellektuelle sider. Protagonisten har satt opp et kunstig skille for seg selv når det kommer til grensene mellom det fysiske og det intellektuelle. Erotiske relasjoner lar seg ikke forene med «det symbolske livet», og dermed kommer også skammen som en konsekvens av dårlig samvittighet fordi han bryter sine egne regler. Ambivalensen kommer til uttrykk i forakten for, og beundringen av, de dyriske driftene i mennesket samt det at han hele tiden gir etter for disse selv. Dette er enda en grunn til å tvile på hvor dypt ønsket om å leve et «symbolsk liv» egentlig ligger og hvor langt han er villig til å gå for å oppnå dette.

4.8 Turistforakten og umuligheten av Utopias eksistens.

Tidlig i boken ser man at protagonisten gjør et nummer ut av å skape et bilde av seg selv som en reisende som er annerledes enn de andre reisende. Verst av alt er det at noen av menneskene han møter på reisen tar ham for å være turist:

Hun trodde kanskje det var en overkåt liten turistfaen hun snakket med. Hun så ikke at det var noe ekstra med meg, noe magisk, at jeg levde et symbolsk liv. Ja! Her satt vidunderguttene som ville fange et stjerneskudd i flukten og brøyte vei til mellomhjernens eventyrland! Novise og samtidig jeger. Den hvite mann med feberfotter på Afrikas jord. Ørken. Blod. Mørke. Jungel. Apollonius fra Tyana... Nei, turist var jeg nok ikke. Turistene reiste for å hvile, slappe av, komme til de riktige stedene. Jeg var annerledes. Jeg flyttet kroppen min omkring på jorden slik spissborgeren flyttet møbler i leiligheten sin. Jeg ville bare det umulig - - - det vanvittige - - - det vidunderlige! Hvilken annen grunn hadde jeg for å reise til Tibet? Det var umulig og det var vidunderlig. Men galskapen gikk dypere. (Jensen 2012: s. 22 - 23)

I første del av dette avsnittet kommer det frem hvor viktig det er for protagonisten at andre mennesker forstår at han er annerledes. Det at «horemammaen» på bordellet muligens tenker at han er turist oppleves som et nederlag, og han føler behov for å understreke at han har edlere hensikter med reisen enn å «slappe av» og «komme til de riktige stedene». Samtidig er «det riktige stedet» akkurat det han søker. Likevel søker han ikke de samme stedene som turistene. Tvert imot er det om å gjøre for ham å komme til «jomfruelig mark», stedene hvor ingen mennesker har vært før.

Den voldsomme forakten for turister kan henge sammen med tiden handlingen er satt til. På slutten av femti-tallet begynte Norge å reise seg etter mange år med krig og dårlige tider. Folk fikk bedre råd, mer fritid og reiste også mer. Det ble vanligere å dra på ferie for å slappe av og for å se hva andre land hadde å by på av severdigheter. Dette førte også til at flere dro til samme sted og masseturismen utviklet seg. I visse sosiale kulturer ble det også sett på som status å kunne dra utenlands på ferie. Denne statusen er en sterk kontrast til

outsiderens hensikt og mål med sin reise. Outsiderens ønske om å oppleve nytt, uinntatt land er en protest mot velferdssamfunnet. Dette gjelder for protagonisten i *Ikaros*, for karakterene i *On the road* og for de fleste outsiderne Wilson bruker som eksempler i sin bok.

Turistforakten kan altså sees på som et slags outsiderkaraktertrekk i *Ikaros*. Liknende holdninger til masseturisme har kommet til uttrykk i senere litteratur, og særlig i det som i ettertid har blitt betegnet som «reiseromaner». Disse bøkene har likhetstrekk med outsiderlitteraturen både i tematikk, motiver og karakterer. Et eksempel på dette er Alex Garland's «backpackerroman», *The Beach* (1996). Denne likner *Ikaros* i form, karaktergalleri og tematikk. *Ikaros* og *The Beach* åpner henholdsvis med følgende linjer:

Da jeg kom til Alger var himmelen mot nord klar og lyseblå. Det var en dag i desember og likevel virket det som en sommerdag. Den milde luftstrømmen fra åsen ved Mitidja sang som sjøvann i syressene og løftet skjørtekantene i rue Michelet – løftet på dem, men ikke helt. Jeg gikk nedover mot den store moskéen. Jeg visste om et hotell der nede. Det lå i utkanten av Kasbahen. Hotel Aicha-Rachgoun het det. Prisen var lav og hotellrommet derefter. (Jensen 2012: s.11)

Første gang jeg hørte om stranden var i Bangkok, på Khao San Road. Khao San Road var backpackerland. Nesten alle bygningene var gjort om til guesthouses, det var fjernvalgstelefonkiosker med air-condition, kafeene viste splitter nye Hollywoodfilmer på video og man kunne ikke gå tre meter uten å passere en bod med bootleg-kassetter. Gatas hovedfunksjon var å fungere som et dekompresjonskammer for folk som var i ferd med å forlate eller ankomme Thailand, en rasteplass mellom øst og vest. (Garland 1999: s. 13)

Selv om ordlyden ikke er den samme er disse åpningene like stilistisk og tematisk. De beskriver et fremmed sted, sett med outsiderens kritiske blikk. Richard, som er protagonisten og outsideren i *The Beach*, vil også bort fra det automatiserte samfunnet og som protagonisten i *Ikaros* ønsker han seg litt «armslag i en verden av roboter». Han søker ikke eremittilværelsen i en hellig dal, men en strand som ligger på en hemmelig lokasjon og som sies å være et strandreservat for folk som hater strandreservater, altså det motsatte av et turiststed. Akkurat som i *Ikaros* dras Richard mellom sine egne idealiserte forestillinger om Stranden og realiteten som møter ham i strandreservatet. Også i denne fortellingen faller Utopia sammen og Richard og de andre strandbeboerne må vende tilbake til sivilisasjonen for å berge livet. Det at den samme turistforakten og trangen til å være annerledes enn turistmassene kommer til uttrykk i en roman som er skrevet førti år etter Jensen skrev *Ikaros*, vitner om at det er noe universelt og tidløst ved menneskets trang til å utforske nytt land. Samtidig er denne trangen også historisk betinget. I resepsjonen av *Ikaros* var det mye snakk om etterkrigsgenerasjonen og deres motreaksjon på de raske samfunnsendringene etter krigen. Da *The Beach* kom ut snakket man om «generasjon X», generasjonen av unge mennesker som

vokste opp under pop-kulturen og teknologiens oppreisning. Denne generasjonen forsøkte å orientere seg i en hverdag som var gjennomsyret av vietnamkrig, videospill og popmusikk for å finne tilbake til det autentiske ved livet. Jensen var en av de første som tok opp problematikken rundt turisme kontra outsideren og hans reisemotivasjon, og med tiden har reisemotivet blitt et kjent motiv i litteraturen. Å strebe etter de autentiske opplevelsene har nærmest blitt en generasjonsmarkør, og det å reise til mest mulig øde steder har blitt en trend. Ironien ligger, i virkeligheten som i litteraturen, i det at med det samme Utopia oppnås er den ikke lenger interessant eller tilfredsstillende nok, og de reisende drives videre i jakten på et nytt utopisk sted.

I begge disse romanene oppleves turistforakten mer som et image protagonisten prøver å opprettholde for seg selv, enn som en reell forakt. Som nevnt legger protagonisten mye i å ikke bli oppfattet som turist, men lar det skinne igjennom at han er klar over at det er nettopp slik han blir oppfattet. «Nei, turist var jeg nok ikke,» sier han, og fortsetter med å hevde at han er på jakt etter «det umulige» og «det vidunderlige» (Jensen 2012: s. 22-23). Litt senere hevder han at «man reiser omkring på planeten med testiklene som veiviser og hjernen i den syvende dimensjon» (Jensen 2012: s. 29). Altså kan man tolke det som at den «edle hensikten» med reisen ikke er edlere enn at de fysiske og seksuelle driftene tar fullstendig overhånd om man lar det skje, ikke uten sammenlikning med den delen av turistkulturen som går ut på å «slappe av» og «komme til de riktige stedene». Turistene omtales heller ikke som individer men som en robotaktig masse:

Om formiddagen kunne man se turistene spankulere omkring i oasen. Man så dem på lang avstand. De liknet kunstige blomster. Det helt store eksotiske opplegget: Kritthvit tropehjelm, hvit skjorte, hvite shorts, hvite strømper, hvite sko og hvite fjes. Andre var iført kamera, fluenetting og enorme solbriller. De fotograferte uten stans. Laget en vitenskap ut av det og oppleve Sahara gjennom kameraøyet. (Jensen 2012: s. 42)

Her vises det tydelig at protagonisten ikke anerkjenner turistenes måte å oppleve verden på. Spesielt er det dette med kameraet som plager ham. Han ser kameraet som et tegn på at man ikke ønsker å oppleve det autentiske ved kulturen man besøker, og at man både glorifiserer og holder virkeligheten på avstand ved å se den gjennom en kameralinse. Richard i *The Beach* har den samme oppfatningen. Dette kommer frem da han begrunner hvorfor han ikke har med seg kamera når han reiser: «Ferien blir bare bildene, og det jeg glemmer å fotografere forsvinner [...] Om det bare fantes kameraer som fanget lukter. Lukter er mye mer livaktige enn bilder.» (Garland 1999: s. 213) Samtidig skinner det gjennom, både hos Richard og hos ørkenvandrerene, at de egentlig ønsker å skape et bilde av seg selv som pionerer, eventyrere

og outsiders. Dette ønsket handler ikke bare om hvordan de definerer seg selv, men hvordan omverdenen ser på dem. Det er dermed ikke nok at de selv vet hvor langt ut i «ingenmannsland» de har vært på reisen sin, hvis ikke dette gjøres kjent for andre. Trangen til at noen skal se og anerkjenne outsiderposisjonen kan tolkes som et ønske om at noen dokumenterte reisen deres, for eksempel gjennom en kameralinse. Dette tyder på at også outsiderposisjonen er truet av den menneskelige narsissismen og trangen til å eksponere seg selv og det man driver med for resten av verden. Hadde protagonisten i *Ikaros* reist ut i Sahara i dag, hadde han mest sannsynlig dokumentert reisen gjennom sosiale medier. I et samfunn hvor den unge generasjonen har blitt mer opptatt av å fortelle resten av verden hvor de er enn å faktisk være der, hadde flukten og isolasjonen blitt vanskelig å oppnå.

4.9 Ikarosmyten.

I en analyse av *Ikaros* kan man knapt unngå å kommentere at romanen spiller på gresk mytologi. Spillet med mytologien blir tydelig allerede i tittelen som viser til en konkret myte. Terje Nordbye har skrevet om Ikaros i boken *Forvandlinger. Et moderne møte med greske myter* (1999): Ikarosmyten starter med fortellingen om Kong Minos av Kreta som vil bygge en labyrint for å skjule sin sønn Minotaurus, et vesen med menneskekropp og oksehode. For å få dette gjort ansetter han arkitekten Dædalos som har kommet til Kreta i landflyktighet. Dædalos bygger labyrinten slik at ingen skal klare å slippe ut av den når de først har kommet inn. Hvert niende år sender Athen fjorten ungdommer som skal ofres til Minotaurus som føde. En av disse ungdommene er Tesevs som lover å få Minos datter, Ariadne, vekk fra Kreta hvis hun hjelper ham å drepe Minotaurus. Ariadne forelsker seg i Tesevs og får Dædalos til å fortelle henne hvordan man kommer seg til det innerste rommet i labyrinten. Så gir hun Tesevs en tråd og ber ham knytte enden ved utgangen, så han kan følge den på vei ut igjen. Tesevs dreper Minotaurus og flykter sammen med Ariadne. Kong Minos blir rasende fordi Dædalos har sveket ham og gitt Ariadne adgang til labyrintens hemmelighet. Minos setter Dædalos og sønnen hans Ikaros i fengsel inne i den tomme labyrinten. Dædalos lager vinger av fjær og bivoks og formaner sin sønn om å ikke fly for lavt så vingene blir våte av vannet, og ikke for høyt så bivoksen smelter. Men Ikaros blir fylt av overmot og ungdommelig iver. Han glemmer farens advarsler, flyr for høyt og faller ned i havet. Dædalos kommer seg unna. Minos leter etter Dædalos helt til han blir lurt i en felle av kong Cocalus på Sicilia, og drept. Dædalos lever videre i landflyktighet. (Nordby 1999: s. 80-81)

Det er to sentrale personer i Ikarosmyten: Ikaros selv og hans far, Dædalos. Forholdet

mellom disse er interessant på flere plan. Først og fremst representerer disse skikkelsene ulike sider ved mennesket og ulike sider ved kulturen. Dædalos er arkitekten, oppfinneren og vitenskapsmannen. Myten sier at han er anklaget for å ha drept sin nevø og elev fordi han så at han var i ferd med å overgå ham i talent. Dette vitner om Dædalos' yrkesstolthet og hans brennende iver for faget sitt, men også om at hans moral kun er knyttet til det faglige (Ibid.). Likevel blir Dædalos et bilde på vismannen og fremskrittet. I et kalkulert fluktforsøk gjør han menneskets drøm om å fly virkelig. Nordby hevder at det opp gjennom tidene har vært mange Dædaloskikkelser, blant andre Einstein og Galilei, og at det alltid vil være mennesker som har kunnskap og innsikt som går forut for deres tid. (Nordby 1999: s. 82) Dette gjelder også for Ikaros, som i myten representerer ungdom, iver og livslyst og som higer etter nye opplevelser. Det var nettopp iveren over å kunne fly og lysten til å komme høyere som ble Ikaros' bane i myten. Slik er Ikaros et eksempel på inkarnasjonen av hybris, som så ofte er årsaken til heltens undergang i de greske mytene. Likevel er det noe vitalt ved holdningen til livet som kommer til uttrykk gjennom Ikaros, nemlig viljen til å risikere alt for livets intensitet, også om veien går inn i det ukjente (Ibid.).

Dette er også noe av det Jensen forsøker å skildre i historien om ørkenvandrerens som higer etter noe han ikke helt vet hva er. Han mangler hverken pågangsmot eller tro på at det han leter etter er ute i «tuaregenes land». Det er denne blinde troen og følelsen av å nærme seg målet som driver ham så langt ut i ørkenen at han nesten omkommer der. Første gang protagonisten identifiserer seg med Ikaros er da han er på vei til Thaza på eselryggen, usikker på hva som venter ham. Idet han slår leir tenker han på flere av de greske sagnfigurene:

Da Ikaros var fange i labyrinten, gav hans far den vise Dædalos, ham vinger så han kunne fly. Og da Tesevs gikk inn i labyrinten, var det den vise Dædalos som gav ham Ariadnes tråd, så han kunne finne veien tilbake til lyset. Hos eventyreren er eventyret levende. Han vil bare det vanvittige, det umulige og det vidunderlige. Orfeus nede i underverdenen med sin lyre. Prometevs med sin stjalne ild. Tesevs med sitt sverd. Sisyfos med sin sten. Ikaros opp mot solen på fuglevinger. Alle sammen drømmere i livets ørken. (Jensen 2012: s. 111)

Her sammenlikner protagonisten seg med eventyrerne gjennom å nevne at disse vil «det umulige, det vanvittige, det vidunderlige». Disse tre adjektivene er nøyaktig de han har brukt for å beskrive sitt eget mål og prosjekt tidligere i boken, og det blir derfor en parallell mellom ham selv og de greske heltene han nevner. Han bruker også uttrykket «drømmere i livets ørken», noe som indikerer at han ser på seg selv som en drømmer, og livet som en ørkenvandring. Dette stemmer godt overens med outsiderperspektivet, outsiderens livslede og lengselen etter noe annet enn det hverdagen i samfunnet tilbyr ham. For outsideren kan livet

føles som en ørken og jakten på den ukjente faktoren som vil fri ham fra samfunnet og sivilisasjonens tvangstrøye, blir en mulig redning. Det ligger derfor en nødvendighet i reisen og i det å strekke seg mot nye mål.

Begrepet «det vidunderlige» kommer igjen i forbindelse med de greske heltene, og man skjønner at protagonisten har latt seg inspirere av disse sagnfigurene i sin søken etter «det vidunderlige». I samme avsnitt kommer deler av protagonistens livsfilosofi til uttrykk:

Det er ikke tingen selv, men drømmerens forhold til tingen som løfter den ut av ørkensanden og opp i en ny dimensjon. Drømmen er din. Tingen tilhører bare seg selv. Gudebildet er dødt og likegyldig uten din drøm om Gud. For der drømmen blir borte, mister tingen sin magiske evne. Den opphører med å være symbol, et bilde på noe inne i deg. Den lyder tyngdens lov og faller tilbake i støvet, tilbake i trivialitetens rekker. Bare eventyreren kan forvandle tingen i dens grå passivitet, gi den vinger og la den fly inn i lyset slik som Ikaros (Ibid.).

Her sier protagonisten noe som er universelt for flere typer outsiders; nemlig at drømmen og forestillingen om outsiderposisjonen er en grunnpilar i outsiderens drivkraft og motivasjon. Han hevder at man må legge til menneskets drøm og forestilling om fenomenet for at fenomenet i det hele tatt skal ha kraft og verdi. Dette leder tilbake til spørsmålet om outsiderens identitet baserer seg på hans egen *forestilling* om å leve på utsiden. Trolig er dette tilfelle for protagonisten i *Ikaros*. Han sier selv at bare eventyreren kan forvandle tingen og la den «fly inn i lyset». Etersom han selv identifiserer seg med, og definerer seg som, en eventyrer ser han seg selv som en av de som «løfter tingen opp fra støvet». Ironien og distansen mellom protagonisten på historieplanet og fortelleren på narrasjonsplanet, bekrefter også dette. Det skinner gjennom i fortellerstilen at fortelleren skjønner at det som betydde noe for ham var det han selv hadde lagt i det å være outsider. Dette kommer frem i den romantiske higenen etter noe ukjent. Det er ikke stedet Tibet, Tamanrasset eller Thaza som pirrer eventyrlysten i outsideren, men det han tror han vil oppnå ved å komme dit. Det er forventningene til at «noe vidunderlig» skal skje som pirrer ham og driver ham videre. Flukten ut i ørkenen hadde ikke vært like viktig for ham om det ikke var for at han har gjort selve reisen og håpet om å finne svar på livets spørsmål til en nødvendighet.

I forbindelse med drømmen kommer det klarere frem hva protagonisten mener med det «symbolske livet». Han hevder at idet drømmen forsvinner, mister tingene også sin «magiske evne». Dette vil si at tingen ikke har annen verdi eller betydning enn hva man tillegger den selv. Uten drømmen mister tingene mening og reduseres til betydningsløse, døde gjenstander. Dette betyr at å leve et «symbolsk liv» vil si å leve gjennom drøm og forestilling og på den måten holde tingenes betydning ved like. «Tingene» kan leses som en parallell til

outsiderens liv. Da vil drømmen og forestillingen som det snakkes om også være nødvendig for at outsideren skal finne det minste mening i tilværelsen. Altså blir det «symbolske livet» en slags løsning på outsiderens problem ved at det er ham selv som tillegger tingene mening, og derfor også ham selv som skaper mening i en tilsynelatende meningsløs tilværelse. Eventyrerens største synd er ikke å våge, og akkurat som Ikaros våget å kaste seg ut fra labyrintens tårn og fly mot solen, våger protagonisten seg ut i ørkenen (Ibid.). Det å ikke våge kan også sees som outsiderens største synd mot seg selv, ettersom dette også vil si at han ikke kommer seg ut av det samfunnet han føler seg fanget i. Som Wilson påpeker, er outsiderens største ønske å slippe å være outsider. Paradoksalt nok er det likevel ved å leve som en outsider han prøver å finne en løsning på dette problemet og det er når han opplever at han ikke klarer å finne en måte å leve i outsiderposisjonen, at han ofte ender med å ta sitt eget liv. Lengselen og vissheten om at han vil finne «noe» der ute, kan tolkes som det som redder ham fra å benytte seg av revolveren han har med seg i kofferten.

Også de stedene protagonistens omtaler seg som Ikaros kan man se spor av ironi:

Med den greske mytologi på sin side blir man uvilkarlig optimistisk. Man får så mange vakre innfall. Her er jeg, Ikaros, som søker sin kloke far, Dædalos i labyrintens indre. Jeg ruller meg sammen i ullteppet og suger inn den bedøvende dunsten av eselpiss. Pistolen ligger på trestammen og venter at dyret skal dukke frem av ødemarken (Jensen 2012: s. 111).

Dunsten av eselpiss kan sees i sammenheng med eventyreren som selv må gå gjennom labyrinten og «ånde inn dens bedøvende gasser» (Ibid.). De bedøvende gassene er byttet ut med eselpiss og labyrinten er ikke en labyrint, men et ensomt fjellpass i ørkenen. Spennet mellom protagonistens idealistiske forestilling om eventyrertilværelsen og realiteten er stort. Man kan stille spørsmål ved om protagonisten virkelig er så blendet av denne forestillingen at han ikke ser realiteten, eller om han bare har «bestemt seg» for å ikke se den. Uavhengig av dette, lever han her ut filosofien om at man må tillegge tingen mening for at den skal bli virkelig. Protagonisten tillegger jakten på «det vidunderlige» mening ved å forestille seg at han vil finne det han søker i ørkenen. Slik opprettholder han motivasjonen og eventyrlysten.

Nordby hevder at hybris er noe som har kjennetegnet unge mennesker til alle tider. Her kommer han også inn på Jensens portrettering av Ikaros i den unge ørkenvandrerens. Norby påpeker at livsholdningen som kommer til uttrykk i *Ikaros*

skulle komme til å prege en hel generasjon av nye opprørere fra femti- og sekstiårene, beatpotene, hippiene, predikantene for øyeblikkets opplevelse og dyrkerne av den indre reise som alternativ til å bli en skrue i produksjonsmaskineriet; eller, like håpløst, en sosialistisk agitator for det samme håpløse samfunnssystemet bare med en annen elite og med et annet navn. (Nordby 1999: s. 82)

Hybris er, som Norby skriver, et fenomen som kjennetegner ungdommen. Dette kommer til uttrykk gjennom litteratur, film og andre medier så vel som i menneskers hverdagsliv. Jensens kommentar fra bokomslaget hvor han hevder at han skriver om mennesker som blir innhentet av livet selv, er derfor en viktig kommentar til hybris som tema og til Ikaros-myten som litterært forlegg.

4.10 «Vi nærmer oss menneskene» - slutten i *Ikaros*.

Avslutningsvis i denne analysen vil jeg se nærmere på det siste kapittelet i *Ikaros* og trekke ut noen elementer som belyser outsiderposisjonen og Utopias fall. I starten av dette kapittelet etableres det en apokalyptisk stemning idet sandstormene kommer til Thaza:

Den første stormen hadde hjem søkt Thaza. En stund hadde himmelen mot Asakrem vært ond og blytung, og kløften ble lodden og dyp og lummer, og jeg kjente det i bensubstansen som dump giktisk murring. Varmen inne i hytten var kvelende [...] Utenfor liknet skyene en hjord lodne moskusokser. De brukte god tid på å sirkle inn dalen. De dekket solskiven, filtrerte lyset så det bare var en giftig gul lysning i skyenes underkant. Luften stod tung og mørk og stille. (Jensen 2012: s. 158-159)

Vakuumtilstanden peker frem mot Utopias fall. I tillegg til det urolige været, er det uro blant menneskene som befinner seg i Thaza. Protagonen er på bedringens vei etter støvlejakten i villmarken, mens Shlumberlaums liv henger i en tynn tråd og han må tilbake til Tamanrasset om han skal overleve. I tuaregleiren er stemningen også anspent; det er snart ikke mer vann i fossen og grønnsakene tørker inn. Nerval og Mukazzem krangler og i raseri dreper Mukazzem Nervals hornslange:

Litt etter viser Mukazzem seg nede ved fossen. Det svarte sløret er trukket helt opp til øynene og i hendene bærer han hornslangen til Nerval. Hodet er knust. Slangen ligger livløs og motbydelig i Mukazzems hender.

Ved den døde fossen stopper han. Han løfter slangen over hodet, holder den med en hånd i halen og slår den mot marmorveggen. Om og om igjen. Jeg hører de tunge kalde klaskene. Og for hvert klask kjenner jeg det i mellomgulvet, og jeg svelger. Til slutt er det bare en slapp, blodig masse igjen av slangen. Mukazzem slenger den mot marmorveggen som er oversprøytet med blod og hudtrevler. Nervals stålblå elskerinne faller likeglad ned i det svarte pudderet som stormen har presset sammen ved foten av fossefallet. (Jensen 2012: s. 161)

Eide har lest drapet på hornslangen i et psykoanalytisk perspektiv, og raseriutbruddet som en virkeliggjøring av kastrasjonsfantasiene. Samtidig, hevder Eide, kan scenen representere angstfantasiene som er knyttet til ødipale lengsler (Eide 1991: s. 127). Dette gir mening i en psykoanalytisk lesning. Raserianfallet markerer også starten på tilbakevendelsen til

sivilisasjonen. Den apokalyptiske stemningen forsterkes av slangedrapet og tuaregenes oppbrudd kan leses som et frempek på reisen tilbake til Tamanrasset³.

Illusjonen av outsidersituasjonen falmer altså idet mellommenneskelige relasjoner går i stykker. Umuligheten av Utopias eksistens bekreftes også. Katastrofen inntreffer med det samme protagonisten har etablert seg i outsidersituasjonen. Ved å etablere seg integrerer han seg selv samfunnet han kommer til, og mister gradvis sin outsiderposisjon. Dette skjer med Richard i *The Beach*, med protagonisten i *Ikaros* og som vi senere skal se, med kunstnerne i bohemmiljøet i *Joachim*. Felles for disse tilfellene er at det er idet samfunnet de har integrert seg selv i begynner å rakne, at de selv blir minnet om at de egentlig ikke hører til der. I *Ikaros* er protagonisten så ivrig etter å bli eneboer i Thaza at han egenhendig bygger seg en steinhytte med mur rundt. Ironien inntreffer idet man som leser skjønner at det han egentlig bygger er en innhegning som kan verne om ham og tingene han har tatt med seg på reisen. Han søker altså bort fra sivilisasjonen og ut i ingenmannsland for så å bygge et gjerde mellom seg selv ødemarken. Han lever slett ikke som eremitt, men etterlikner bo- og levesettet til den vestlige verden. Dette bekrefter at «sivilisasjonen fangarm» virkelig er lang.

«Jeg blir mer og mer enig med Vigot», sier Bobo, etter at tuaregene har dratt. «Vi har et helvetes bråk med dere turister.» (Jensen 2012: s. 163) Dette utsagnet rammer protagonisten hardere enn det har gjort tidligere i boken, ettersom det kommer fra en venn. Blant annet spør Bobo hva det var protagonisten hadde ventet å finne i Sahara. Svaret, og refleksjonene rundt det, gir en fornemmelse av at protagonisten gjennomskuer seg selv og sine motiver:

- Meg selv antar jeg.
Stemmen min var lav og flat. Jeg hørte hvor flat den var. Jeg følte meg helt flat innvendig også.
- Antar du?
- Ja, jeg antar det...

Idiotisk! tenkte jeg. Århundrets største banalitet, å finne seg selv. Å jage etter sin egen skygge. Å flå skallene av sjelens løk til en satt igjen med tårer i øynene og et tomrom mellom hendene. For en idiot du er! Hva er det egentlig du vil? Hva var det du ville sa du snuste omkring i Alger som en annen havnerotte? Du ville ligge, ville du. Du ville være øm sammen med et annet vesen, ville du. (Jensen 2012: s. 164)

³ En liknende scene forekommer i *The Beach*, da thailandske øyvoktere dreper to av backpackerne som forsøker å komme seg til Stranden, og bringer likene deres til strandreservatet. Påvirket av hasj og grepet av panikk går strandbeboerne løs på likene med knive og strandparadiset får en makaber ende. I *The Beach* som i *Ikaros*, er det hendelser motivert av sinne, panikk og frustrasjon som setter i gang Utopias fall.

Her innrømmer protagonisten for seg at det han søkte kanskje var et varmt fellesskap med et annet menneske. Altså bekrefter han at han har vært en av dem som reker rundt på jorda med «testiklene som veiviser og med hjernen i den syvende dimensjon» (Jensen 2012: s. 29).

Kanskje brister hans egen forestilling av seg selv som outsider i dette øyeblikket. I alle fall ser han motivene sine i perspektiv og reflekterer over outsiderprosjektet med distanse. Da Bobo spør om han fant seg selv svarer han at han i stedet fant De Vises Sten. «De Vises Sten er den absolutte tomhet. Det er akkurat som kjernen i en råttne løk.» Dette utsagnet svarer ikke Bobo direkte på, men han spør om det var nødvendig å legge to tusen kilometer mellom ham selv og menneskeheten for å finne ut dette (Jensen 2012: s. 164.). Igjen er Bobo en representant for kynisk realisme. «De store ordene,» sier han. «Jeg blir kvalm av de store ordene. Vi er jo så enestående vi menneskekryp at vi fortjener noe mer og høyere enn det vi opplever på jorden med sansene.» (Jensen 2012: s. 165) Videre snakker Bobo om menneskelighet og påstår at Nerval har oppnådd selverkjennelsen på bekostning av sin menneskelighet. Han har heller gitt opp livet enn å ha funnet veien til det:

[Nerval og hans likesinnede] hadde forkastet sin menneskelighet fordi den ikke gjorde dem i stand til å høre gresset gro eller se kosmiske stråler med blotte øyet [...] For å bøte på denne helt iøynefallende mangelen ved den menneskelige natur finner man seg en øde dal i ørkenen. Man er ikke så nøye på det, man spiser ikke stort, men drikker noen skvetter gjetemelk i ny og ne. Storslagent! Man setter seg i skredderstilling og lar giftige slanger krype omkring på kroppen mens man venter på at Gud skal signe arbeidet (Ibid.).

Protagonisten lytter til Bobo, uten å innvende noe: «Det gjorde litt vondt, men innerst inne likte jeg det» (Ibid.). Kanskje tyder dette utsagnet på at han har innfunnet seg med at forestillingen om «det symbolske livet» er uhåndgripelig og ikke nødvendigvis i tråd med realiteten.

Illusjonsbristen blir tydeligere idet Bobo og outsiderne starter ferden tilbake til Tamanrasset. Bak seg legger de ruinene av Thaza, som er ødelagt av sandstormene. I løpet av reisen blir Nerval syk og må oppgi sin «overmenneskelighet» for å overleve. Ved reisens slutt er det ikke mye igjen av protagonistens opphøyde bilde av eneboeren:

Nerval var dessuten så syk og fremmed i blikket at han bare lå i støvet og spydde. Ansiktet var opphovnet. Leppene var sprukne, for han brakk seg hele tiden og det rant slim fra munnen hans og han hadde ikke krefter til å tørke det bort. Den svarte hårskjorten var full av oppkast og neseblod. Når vi snakket til han så han forbi oss med brystne, glassaktige øyne. (Jensen 2012: s. 170)

Her kommer menneskeligheten Bobo mener Nerval har fraskrevet seg til syne. Alt han har sagt tidligere om at han ikke trenger å oppfylle fysiske behov så lenge han har Lyset på

innsiden, undergraves av det faktum at han nesten omkommer fordi kroppen hans ikke tåler påkjenningene. Med dette brytes også illusjonen om eremittens livsstil som den ultimate outsiderposisjon.

På turen tilbake til sivilisasjonen ser protagonisten igjen på seg selv som Ikaros:

[J]eg kaller meg selv Ikaros, han som fløy så høyt mot lyset at voksen i hans vinger smeltet og han styrtet mot jorden igjen [...]. Jeg fløy mot horisonten for at jeg skulle fylles av horisonten. Men alt ble så annerledes enn jeg hadde tenkt det [...] 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 ble min helt. Han hadde nøkkelen til labyrintens hemmelighet. (Jensen 2012: s. 172)

Man kan stille spørsmål ved om protagonisten føler at han har funnet «det vidunderlige» eller ikke. Han er i alle fall klar over at han har siktet for høyt og falt til jorden. Tidligere i boken hevder han to ganger at han er så nær «det vidunderlige» som han noen gang har vært. Den første gangen er da han følger en smal fjellsti i mørket på vei til Thaza: «Og tomrommet voldtok meg og nærmere var jeg aldri kommet det vidunderlige» (Jensen 2012: s. 109).

Den andre gangen han er nær «det vidunderlige» er etter å ha sett hornslangen krype på Nervals kropp (Jensen 2012: s. 137). Dette synet fyller ham med ærefrykt og han får en sterk følelse av at Nerval har forstått noe han selv ønsker å forstå. Denne følelsen følger ham helt til bokens slutt. Til tross for at Nerval ligger halvdød over eselryggen da de nærmer seg Tamanrasset tenker protagonisten at Nervals verden ikke er en illusjon, men virkelighet: «Nerval hadde sett Lyset [...] Spennvidden i hans sinn var alt for svimlende til at jeg kunne fatte den. Jeg var bare Ikaros som fløy mot det vidunderlige slik nattsvermeren flyr mot lyset. Så falt jeg ned på jorden igjen.» (Jensen 2012: s. 172)

Ikaros slutter med følgende avsnitt:

Nå hører vi de første trommene fra slavenes bydel. Bobo går hurtigere, for vi nærmer oss menneskene. Og gjennom alle de bilder og tanker som trekker min bevissthet hit og dit, går det et skille: En tvil og et håp, en forvirring og en triumf. Jeg er kommet til veis ende. (Jensen 2012: s. 173)

Boken slutter altså med protagonistens egen ambivalente refleksjon rundt det å vende tilbake til sivilisasjonen. Som leser spør man seg om målet og det «symbolske liv» er nådd og om han har opplevd «det vidunderlige». Som nevnt har han vært nær «det vidunderlige», og også opplevd glimt av den ultimate outsiderposisjonen gjennom Nerval. Dette har gitt ham bekræftelse på at Nerval har oppnådd noe av det han selv lette etter. Hans egen leting har derfor ikke vært forgjeves. Om man ser det på denne måten kan man si at målet er nådd. På en

annen side har protagonisten opplevd de fatale konsekvensene av sitt eget, Nervals og Schlumberlaums hybris. Han har selv vært et eksempel på at outsidersen jages videre straks han har kommet til et nytt sted og at Utopia derfor forblir en umulighet.

Triumfen han opplever kan være knyttet til hans egen selvfølelse. Selv om han blir nødt til å vende tilbake, har han vært lenger vekk fra sivilisasjonen og nærmere «det vidunderlige» enn han noen gang har vært før. Han reiser tilbake med en følelse av å ha levd både på reisen til Thaza, gjennom møtet med Nerval og gjennom den intime relasjonen med Tehi. Han har også holdt løftet han ga seg selv om å overgi sin skjebne i Saharas hender og ved å sette etter Schlumberlaum og støvlene sine, har han vært klar til å møte døden. Denne erfaringen har gjort ham rikere som outsider. Det at han overlevde ved hjelp av vitenskap og utsending fra sivilisasjonen har gjort ham i stand til å fortelle andre om eventyret sitt. Gjennom fortellingen om Sahara har han dermed mulighet til å fremstille seg selv på den måten som passer ham best. Jeg har allerede diskutert tvetydigheten som kommer frem gjennom den narrative distansen. Flere steder i boken lurer man på hvorvidt det som fortelles er troverdig eller sterkt farget av protagonistens selvbilde og identifiseringen med andre eventyrere. Slutten, hvor protagonisten vender tilbake til sivilisasjonen med blandede følelser, kaster ytterligere lys over spørsmålet om ikke illusjonen av å være outsider er like viktig som det å faktisk være det.

Tvilen og forvirringen er knyttet til illusjonsbristen. Til tross for det han har oppnådd og opplevd, sitter protagonisten igjen med mange ubesvarte spørsmål. Han har oppdaget at «det vidunderlige» ikke kan konkretiseres, og dermed heller ikke oppnås. Han har sett Nerval falle sammen og gi etter for sin menneskelighet. Dette skaper forvirring. Bobos utblåsning angående Nerval og outsidersertilværelsen gir ham også noe å tenke på. Likevel følger han Bobos ledelse tilbake til Tamanrasset og ved bokens slutt er rollene byttet; Bobo er veilederen, og Nerval den falne Ikaros. Den siste setningen; «[j]eg er kommet til veis ende» indikerer at protagonisten har avfunnet seg med at reisen er over. Tidspunktet dette utsagnet blir sagt på er interessant nettopp fordi reisefølget ikke har nådd frem til Tamanrasset enda. «Veis ende» viser altså til bevegelsen og reisen som sådan. Dette kan henge sammen med at hjemreisen ikke er mulig for outsidersen. Han har forlatt sitt hjem for godt og selv om det er fysisk mulig for ham å dra tilbake dit han kom fra, vil dette bare føre til uro og ikke tilfredsstillende hans fysiske eller mentale behov. «Veis ende» for protagonisten vil alltid tilhøre reisen eller det midlertidige oppholdsstedet. Om man ser det på den måten, kan slutten i *Ikaros* leses som en fortsettelse av protagonistens outsidersertilværelse.

5.0 Analyse av outsiders tematikken i *Joacim*.

Joacim er i grunnen observasjoner av en reklametegner som ville forsøke seg som maler. Jeg møtte ham på øya Hydra utenfor Athen. Modellen for Lorenzo er forresten Leonard Cohen som ung mann. – Axel Jensen (Jensen 2012: omslag)

5.1 Handlingsreferat og litterære forlegg i *Joacim*.

Teksten ovenfor er Jensens egen uttalelse til *Aftenposten* i 1991 og er trykt på omslaget av Cappelens Damms pocketutgave av *Ikaros, Line og Joacim. Tre romaner i én*, sammen med omtalen av *Ikaros* som jeg kommenterte i forrige kapittel. Teksten indikerer at også historien i *Joacim* har rot i virkeligheten. Som jeg var inne på i forbindelse med *Ikaros*, kan disse paratekstene fungere som markedsføringsstrategier, eller en veiledende kommentar til bokens tematikk. Det spesielle med denne kommentaren er at en virkelig person nevnes ved navn. Leonard Cohen kan assosieres med beatgenerasjonen og outsiderposisjonen på grunn av livsstilen han førte og musikken og litteraturen han skrev. Det at han er nevnt som inspirasjonen til en av karakterene i *Joacim* vitner om romanens outsiders tematikk. Men i motsetning til *Ikaros* er ikke *Joacim* basert på Jensens egne opplevelser i like stor grad. Jeg vil derfor ikke fokusere på mulige selvbiografiske aspekter ved romanen i denne analysen.

Joacim er historien den unge reklametegneren Joacim Lothe, som slutter i jobben for å leve ut kunstnerdrømmen. Han er gift med rikmannsdatteren Cecilie Lexow og sammen har de datteren Bente. Joacim har alt han trenger, men føler at livet i Oslo kveler ham og at han ikke får utnyttet sitt kunstneriske talent i reklamebransjen. Derfor reiser han til Archemoros i Hellas for å starte på nytt. Planen er at resten av familien skal kom etter. Archemoros blir et Bohemia for Joacim, et samfunn av kunstnere og bohemer som har kommet for å slå seg ned og bedrive kunstnerisk virksomhet. I stedet etableres et miljø influert av hasj, alkohol og dagdriveri blant kunstnerne. Joacim treffer Irene Simonsen fra Aarhus og innleder et forhold med henne. Dette forholdet fortsetter også etter at Cecilie og Bente har ankommet. Etter hvert mister Joacim mer og mer grep om seg selv, og forholdet mellom ham og Cecilie brytes sakte ned. Samtidig som han prøver å innbille Cecilie at alt er som før, planlegger han å forlate familien for å leve sammen med Irene. Det hele ender med en bilulykke Irene blir alvorlig skadd. Parallelt med dette blir Cecilies far syk og Cecilie reiser hjem til Norge. Joacim blir igjen i Hellas og ved romanens slutt er relasjoner brutt, fremtiden usikker og konflikten uforløst.

De litterære forleggene i *Joacim* kommer ikke like tydelig frem som i *Ikaros*, selv om de absolutt er til stede. Der *Ikaros* kan forbindes med en dannelsesroman, er *Joacim* mer lik kunstnerromanen. Dette blant annet fordi man i *Joacim* ikke finner strukturen «hjemme – ute – hjemme» i like stor grad. Riktignok reiser Joacim også ut fra hjemmet, men i motsetning til protagonisten i *Ikaros* har han et konkret mål fra reisesens begynnelse. I den grad han oppnår innsikt skyldes ikke dette selve reisen, men konsekvensene av valgene han tar i løpet av oppholdet i Archemoros. Innsikt er heller ikke målet for Joacims reise. Han ønsker i stedet å oppnå selvrealisering og aksept for å leve arbeide som kunstner. Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* kjennetegnes en kunstnerroman blant annet av at den beskriver en kunstners liv, ofte med biografiske eller selvbiografiske innslag. Kunstnerromanen regnes som en variant av dannelsesromanen, og disse to undersjangerne kan derfor være vanskelig å skille (Lothe, Refsum og Solberg 2007: s. 118). *Joacim* passer inn i beskrivelsen av begge sjangrene, noe som gjør at det er vanskelig å plassere romanen nøyaktig. Viktigst i denne analysen er at det både forekommer elementene av dannelsesromanen og beskrivelsen av et kunstnerliv i romanen, og at disse aspektene henger sammen med outsiders tematikken.

Flere har lest paralleller mellom *Joacim* og legenden om Jason og Medea. Blant annet har Alfred Hauge kalt sin anmeldelse av romanen «En moderne Jason på elyseiske marker». Hauge legger vekt på at Jensen har føyd seg inn i rekken av forfatterne som har gjort sin egen tolkning av legenden, og at dette blant annet kommer til uttrykk gjennom lydlikheten i navnene Jensen, Joacim og Jason. (Hauge, 1961)

Det finnes flere versjoner av myten om Jason og Medea. Den mest kjente er Euripides' drama *Medea* (431 f.Kr.). *Medea* er historien om en kvinne som sviker ektemannen, Jason, etter selv å ha blitt sveket av ham. I Euripides versjon av legenden går Jason fra Medea fordi han forelsker seg i prinsesse Glauke, datter av kong Kreon. Medea blir rasende og dynker en bryllupsdrakt og en brudekrone i gift. Dette sender hun til prinsessen i håp om at hun skal ta dem på og dø av giften. Slik går det og kong Kreon dør også av giften i forsøk på å redde sin datter. For å såre Jason enda mer dreper Medea de to sønnene de har sammen. Mot slutten av stykket flykter hun til Aten med likene av barna.

I Jensens roman likner forholdet mellom Joacim og Irene forholdet mellom Jason og Medea ved at måten de behandler hverandre på bærer preg av dramaets patos. Hauge viser til lidenskapen mellom dem og hevder at det kan sies om Irene, som om Medea, at «alt det gode og alt det onde Medea kunne gjøre [Jason] i sitt liv, det gjorde hun av fullt hjerte.» (Hauge, 1961) Man kan også lese Jensens roman med en annen innfallsvinkel enn Hauge og

argumentere for at Cecilie er lik Medea, ettersom det er hun som er gift med Joacim. Irene representerer da prinsesse Glauke, som er objektet for Jasons begjær.

Likheten med myten er knyttet til de mellommenneskelige relasjonene i *Joacim*. I tillegg forekommer det direkte referanser, ettersom Joacim kler seg ut som Jason på karnevalsfesten hos Bärbel. Da Jeff og Cecilie danser tenker Joacim på seg selv som den greske helten: «Ja, du skulle styrte frem nå, Jason! Du skulle svinge dramatisk med det gylne skinn og renne sverdet lukt i brystet på Odomankoma etter god gresk oppskrift.» (Jensen 2012: s. 571) I stedet går han til Irene, og på veien reflekterer han over hvorfor han ikke er opphisset over at Cecilie «danser groteskt med en halvnaken neger i flaggermuskappe.»: «Jeg bare går her med et mål og er mytologisk helt alene. Og jeg har vinløv i håret og et gjeteskinn slengt kjekt over skulderen, jeg, Jason fra Bislet, bokhandlersønnen.» (Jensen 2012: s. 572) Her blander Joacim seg selv og sin bakgrunn med mytologien. Sammenblandingen bygger opp under det faktum at han er villig til å svike Cecilie for å imøtekomme sine egne behov. Identifikasjonen med den greske helten er ikke like tydelig her som i *Ikaros*, men man kan se paralleller både i Joacim som karakter og i trekantdramaet som utspiller seg i Archemoros. Uttrykket «vinløv i håret» kan gi assosiasjoner til Eilert Løvborg i Ibsens *Hedda Gabler* (1890). Løvborg er bohem og mislykket kunstner som har gitt seg over til dekadanse. Også Hedda har en forestilling om Løvborgs som forfatter og da hun gir ham en pistol og oppfordrer ham til å «gjøre det vakkert» forventer hun at selvmordet hans skal vitne om kunstnerens opphøyde posisjon. Det at han i stedet skyter seg i skrittet, virker som en utløsende faktor for Heddas desillusjon (Ibsen 2001). I *Joacim* er allusjonen til Ibsens drama med på å undergravet synet Joacim har på seg selv som kunstner, samt å peke frem mot tragedien som ligger foran ham og Irene.

I tillegg til myten om Jason og Medea er *Joacim* knyttet til Narkissosmyten. Narkissos var en vakker ung mann som ble så forelsket i sitt eget speilbilde at han tok sin død av det. Denne myten nevnes ikke eksplisitt, men karakterene i romanen er sterkt preget av narsissisme. Dette påvirker handlingene deres og bidrar til at kunstnersamfunnet i Archemoros oppløses. Navnet Archemoros er for øvrig også hentet fra mytologien, og betyr «dødens forløper» («Ophelts», 2013). Navnets betydning peker frem mot dødsfallet i slutten av romanen, men kan også tolkes som et frempek på død i metaforisk forstand, som for eksempel slutten på ekteskapet mellom Joacim og Cecilie eller oppløsningen av kunstnermiljøet i Archemoros.

5.2 «Du vet da at kunstmalere sulter i hjel» - hvorfor outsiderposisjonen?

Outsideren vil ifølge Wilson alltid hige etter noe annet enn det tilværelsen han er født inn i kan by på, og dette ønsket om flukt er ofte basert på opplevelsen av tomhet og meningsløshet.

I *Joacim*, som i *Ikaros*, er det følelsen av ikke å høre hjemme i miljøet han er en del av som motiverer protagonisten til å søke outsidertilværelsen. Likevel er Joacims motiver forskjellig fra protagonisten i *Ikaros*. Mens ørkenvandrerens reise styres av tilfeldige impulser og jakten på noe så udefinert som «det vidunderlige», vet Joacim hvor han skal. Målet for reisen er å dra til Hellas for å realisere seg selv som kunstner. Det konkrete målet gjør Joacim til en annen type outsider enn protagonisten i *Ikaros*. I det følgende skal jeg gå nærmere inn på forskjellene mellom karakterenes motiver, og undersøke hva som driver Joacim vekk fra Oslo.

Den første indikatoren på at Joacim ikke er tilfreds med tilværelsen er drømmen han har i det romanen begynner:

Jeg går i øde gater og møter hverken mennesker eller dyr. Går og går i en død og lummer verden. Ikke en vekst, ikke et liv, ikke lys og ikke mørke. Jeg går og går, men hører ikke mine egne skritt. Alt jeg hører er en gusten og ujordisk lyd som suser mot meg fra et sted bak himmelen.

Her stopper jeg. Det ligger en fugl ved føttene mine. Men lille fuglen da, sa jeg ut i suset og stillheten. Du er vel ikke død?

Da sprakk den.

Jeg våknet. Munnen var tørr og hjertet slo med såre, glatte dunk.

Den sprakk, tenkte jeg. Og den var hul på innsiden. Støv. Ingenting. (Jensen 2012: s. 427)

Drømmen uttrykker en tomhetsfølelse. De tomme gatene og fraværet av lyd kan leses som et bilde på at Joacim føler at han ikke kan relatere seg til velferdssamfunnet. Drømmelandskapet vekker assosiasjoner til Eliots «golde land», og vitner om protagonistens frykt for å være fanget i en tilværelse som ikke gir mening for ham. I Joacims tilfelle er denne tilværelsen jobben og ekteskapet. Det er grunn til å tro at Joacim har valgt som han har gjort fordi han har gitt etter for presset fra samfunnet. Velstand, kapital og suksess har blitt viktig for ham fordi livsstilen han har valgt krever det. Etter en stund er ikke disse kravene nok, og trangen til å leve et friere liv som kunstner overskygger pliktfølelsen.

Fuglen som sprekker i drømmen er hul og full av støv på innsiden. Fuglen kan leses som et bilde på Joacim selv. Da han er innom hos Schönning & Lisedt for å ta avskjed med kolleger, prøver han å konkretisere følelsens sine: «Innvendig er jeg så hul, så merkelig død, så fremmed for meg selv. Det suser mot meg fra en rusten jernport fra himmelen og jeg ser ut over et tørkens golde land, uten lys og uten mørke, et tusmørkeland.» (Jensen 2012: s. 430) Både adjektivet «hul» og bildet av jernporten i himmelen refererer til drømmen. «Det golde

landet» refererer også indirekte til det øde bylandskapet i drømmen, og kan leses som et bilde på hvordan Joacim opplever livet i Oslo.

Akkurat som protagonisten i *Ikaros*, opplever Joacim at automatikken i samfunnet har gått for langt. Her er det ikke «menneskerobotene» som trekkes frem som eksempel, men markedsøkonomien den kommersielle tankegangen. Ettersom Joacim jobber med markedsføring og reklame, kommer det frem en forakt for kapitalismen gjennom beskrivelsen av mentaliteten på arbeidsplassen:

Ingen mesterverker, takk. Ingen kunstmalernykker [...] Salg! Salg! Kampen om kundene. Kampen om mavesekken. Kampen om spebarna, hundene, kjønnsorganene, likene, sjelene, huden, tennene, latteren, tarmene, neglene, håret. Salg! Salg! Rottejaget under neopisken. Hver minste drift og svakhet utnyttes. Salg! Salg! En panisk gnissing på gullbarrer. Gnisse, gnisse. Kjøp, selge ... (Jensen 2012: s. 434)

Joacim klarer ikke å forholde seg til reklamebransjens kyniske salgsstrategier og overfører avskyen for disse til samfunnet som helhet. Tidligere har han studert ved the Academy of Fine Arts, og merker at lidenskapen for kunst har falmet i løpet av årene i reklamebransjen. Dette skremmer ham og han reiser for å slippe å kveles av kommersialismen. Forakten for reklamebransjen kommer for øvrig til uttrykk i en nærmest parodisk form. Oppramsingen og de språklige bildene gjøre at man som leser opplever tankereferatet som pompøst og overveldende, noe som fører til at kritikken av samfunnet blir overtydelig og virker mot sin hensikt.

I tillegg til følelsen av å ikke få utfolde seg i jobben, er ikke Joacim tilfreds i ekteskapet med Cecilie. Dette kommer til uttrykk både før og etter avreisen til Hellas. Blant annet drar ikke Joacim hjem til Cecilie etter at han har vært innom jobben. I stedet kjører han opp til Frognerseteren for å ta en øl: «Åjo, det stakk, et noenlunde stikk, jeg nekter ikke. Men jeg var så lite opplagt på Cecilie. Gi meg bare en liten time til å nyde denne friheten for meg selv.» (Jensen 2012: s. 433) Det kan være flere grunner til at Joacim ikke «er opplagt på Cecilie». Blant annet har det sammenheng med at Cecilie ikke utfordrer ham. Hun er en ung og vakker, men man får inntrykk av at hun er ei helt gjennomsnittlig jente som steller hjemme, går turer i marka og deltar i syforening. Hun deler ikke Joacims skapertrang eller lidenskap for kunst, men vil heller ikke stå i veien for sin manns kunstnerdrømmer. Cecilie er stabil og trygg, men fremstår samtidig som en kvinne helt uten egen vilje, og blir derfor tatt for gitt. Dette kommer spesielt godt frem i avskjedsscenen og beskrivelsen av den siste natten før Joacim reiser:

Hun klynget seg til meg med hele sin kvinne, men jeg elsket henne ikke. Sæden kom nesten med det samme, jeg var så vidt inne i det varme urolige, så forbi, uten nydelse. Det kom et rørende snøft ut av henne, og hun var varm for oss begge. Men jeg var langt borte, tankefull, men uten å tenke, og før hun fikk sitt gled lemnet ut, glatt og likegyldig som en snegle. (Jensen 2012: s 450-451)

Her sier Joacim rett ut at han ikke elsker Cecilie lenger. Mentalt har han allerede forlatt henne og det er grunn til å tro at sentimentaliteten han kjenner idet han drar ikke er knyttet til avskjeden, men at han skjønner at han ikke føler noe for henne lenger. Dette reflekteres i Joacims beskrivelse av Cecilie fra gårdsplassen: «Cecilies ansikt var presset mot vinduet i stuen. Sneen falt og falt mellom oss. Og Cecilies ansikt var så hjelpeløst og stumt. Bare øyne og munn.» (Ibid) Snøen markerer avstanden Joacim opplever til Cecilie, og han skjønner at idet han forlater hjemmet forlater han også familielivet slik han kjenner det. Likevel er det en lettelse for ham å dra: «Nå ligger veien hvit og tom foran meg [...] Og jeg tror det må være lykken.» (Ibid.) Avreisen markerer altså en ny start for Joacim, og lettelsen av å være fri for forpliktelser trigger lykkefølelsen.

Joacims flukt er også et opprør mot velferdssamfunnet, autoritetene og spissborgeligheten som omgir ham. Opprøret kommer spesielt til uttrykk i forholdet Joacim har til sin svigerfar, Thomas Lexow. Lexow er krigsveteran og lever med en bombesplint som ligger så nær hjertet at legene ikke tør å fjerne den: «Han går omkring og er levende med et stykke kald død like under hjertet.» (Jensen 2012: s. 446) Måten dette blir presentert på gjør det tydelig at Joacim har respekt for svigerfaren og ser ham som overlegen. Samtidig kan man spore en ironi i denne respekten, ettersom Lexow er en representant for det besteborgelige samfunnet Joacim vil distansere seg fra. Lexow kommuniserer også et helt annet syn på reklamebransjen enn Joacim har. Dette proklamere han under middagen:

Reklamen er jo en skapende kraft i samfunnet. Vel er det mye skrot og elendighet i reklamefaget også. Men nettopp derfor ble det jo en verdig oppgave for unge talenter å høyne nivået. Ikke sant da? Og hvilken bransje var ikke full av elendighet og juks? Ta bare hans egen bransje, ta oljen, kavet med myndighetene, skuffelser og lirking og stadig press. Åjo, man lærte fort nok at livet ikke er ideelt. Det nytter ikke å trekke en rett linje gjennom et krumt rom. Nytter ikke det spøtt. Mellom ønsker og forpliktelser. Slik er nå engang alternativene her i verden. (Jensen 2012: s. 448)

Med dette utsagnet insinuerer Lexow at Joacim fraskriver seg ansvar når han sier opp jobben til fordel for kunstnerkarrieren. Utsagnet «[m]an lærer fort nok at livet ikke er ideelt», sier indirekte at han mener de unge må innrette seg etter de rammene samfunnet har ordnet for dem og ikke gi etter for ønsker som gjør at de svikter pliktene sine (Ibid.). Senere sier Lexow: «Det skuffer meg at du vil skyve sentimentale drømmerier foran soleklare forpliktelser. Jeg

synes det tyder dårlig, Kim. Det smaker av egoisme kamuflert som idealistisk selvoppofrelse i kunstens tjeneste.» (Jensen 2012: s. 449-450) Det viser seg at Joacims egen far deler Lexows synspunkter. Dette kommer frem av svaret Joacim får da han spør faren om han ikke tror han kommer til å kunne leve av å male: «Men vær nå litt fornuftig da. Du vet da at kunstmalere sulter i hjel.» (Jensen 2012: s. 441) Dette tyder på at foreldregenerasjonen har lite tiltro til Joacim og hans kunstnerambisjoner, og vitner om en tydelig generasjonskløft som følger av samfunnsutviklingen på femti- og sekstitallet. Lexow betror også Joacim at han har vært imot ekteskapet mellom ham og Cecilie helt fra starten av: «Jeg har aldri hatt og har fremdeles ingen tro på dere», sier han, og legger til at det er opp til Joacim å bevise at han tar feil (Jensen 2012: s. 450). Oppfordringen fra svigerfaren er en av grunnene til at Joacim forsøker å overbevise seg selv om at det kommer til å gå bedre med ham og Cecilie i Hellas. Dette gjør han til tross for at han har erfart at ekteskapet har blitt rutinepreget og følelsesløst. Overbevisningen om at alt kommer til å bedre seg er det som hindrer Joacim fra å forlate kone og barn fra starten av, og fungerer derfor som en utsettelse av det kommende samlivsbruddet.

Lexows innstilling til kunst gir Joacim ytterligere grunn til å ønske å distansere seg fra det spissborgelige miljøet. Han posisjonerer seg gjentatte ganger i forhold til «Lexows krumme rom»⁴, som blir et bilde på velferdssamfunnets rammer og restriksjoner. For det er nettopp det å trekke en linje mellom ønsker og plikt Joacim forsøker å gjøre når han reiser til Hellas. Han har innsett at outsiderposisjonen han ønsker seg ikke kan oppnås med mindre han bryter med kone og barn og drar ut «på egen hånd», slik protagonisten i *Ikaros* gjør. Men han har ikke nok mot eller samvittighet til å stikke av. Løsningen han går for blir derfor å inngå et kompromiss med seg selv. Ved å reise får han frihet fra velferdssamfunnet, men behøver ikke å bryte med familien. Samtidig håper han at nye omgivelser og muligheten til å jobbe med noe han har lidenskap for kan vekke opp følelsene han hadde for Cecilie. Kompromisset blir et reelt forsøk på å redde forholdet samtidig som det blir en unnskyldning for å ikke ta stilling til de begynnende samlivsproblemene.

5.3 Hamsun på hasj - diskurs og fortellerposisjon i *Joacim*.

Flere av anmelderne mente Jensen hadde forlest seg på Hamsun da han skrev *Joacim*, og at forfatterens egne stil forsvant på grunn av dette. Et av områdene dette kommer til uttrykk på

⁴ «Lexows krumme rom» kommer fra Lexows påstand om at man ikke kan trekke en rett linje gjennom et krumt rom og at man må velge mellom ønske og forpliktelse, som vist i tekstutdraget over. Senere kommer Joacim tilbake til dette uttrykket i forbindelse med at han velger sine egne behov og lyster fremfor pliktene.

er gjennom fortellerens blanding av indre og ytre dialog. I *Joacim* er ikke den narrative distansen mellom fortellerjeget og det fortalte jeget like tydelig som i *Ikaros*, selv om fortelleren er den samme som den som opplever. Narrasjonen er etterstilt med innslagene av lengre passasjer med dramatisk presens. Dette bidrar til at skillet mellom det hovedpersonen tenker og det han opplever er utvisket, og fortellerstilen kan minne om en slags «stream of consciousness». I stedet for den ironiske distansen som farget fortellerposisjonen i *Ikaros*, skapes derfor en illusjon av at leseren får like godt innblikk i hovedpersonens tanker som i de ytre hendelsene som skjer rundt ham. Dette ser man for eksempel i skildringen av tordenværsscenen, hvor Joacim og Irene står på terrassen:

Og med plutselig villskap trekker hun hodet mitt ned, kysser med vidåpen og iskald munn og en varm fortunge, biter til i overleppen min. Den salte blodsmaken blander seg med smaken av regnvann som renner fra håret og inn i munnen på meg. Og jeg kjenner et skarpt sting av raseri fordi hun bet meg til blods og kastet hodet tilbake mens regnet sprutet inn i den åpne munnen hennes. Hun slikket regn, lo rett inn i det.

Hva faen var vitsen i det; ropte jeg og slapp henne. (Jensen 2012: s. 470)

Her skifter fortelleren fra presens til preteritum ved hjelp av en hendelse. Joacims reflekterer rundt hendelsen umiddelbart etter den har funnet sted motiverer tempusskiftet, og idet replikken kommer er preteritum etablert som det gjeldende tempuset igjen. Det at det ikke brukes replikkstrek foran replikkene medvirker til at skillet mellom det indre og det ytre viskes ut, ettersom replikker og tankereferat sklir over i hverandre.

Eide hevder at de indre dialogene er et uttrykk for motsetninger mellom de ulike verdiene hos protagonisten. De indre dialogene uttrykker altså forskjellige instanser i Joacim (Eide 1991: s. 188). Dette blir særlig tydelig i de situasjonene hvor han må velge mellom det som er moralsk riktig og sine egne ønsker. Den moralske kampen og diskurssammenblandingen kommer sterkt til uttrykk i Joacims refleksjoner etter å ha røykt hasj hos Lorenzo, og Lorenzo har foreslått at de skal bli blodsbrødre:

Hva er det for en drøm? Herregud, herregud. Blande blod. Mitt blod i ditt. Hvorfor skinner øynene hans slik? Hva slags menneske er han? Hva vil han med meg? Irene, Irene. Min elskede på jorden. Nei! Nei! Jeg sa det ikke. Jeg elsker deg ikke. Det kunne ikke falle meg inn å elske deg. Svakhet. Fordømt svakhet. Jeg tenker jo så vidt på deg. Si meg, hvorfor skulle jeg tenke så urimelig meget på deg [...] Og hvis jeg sendte en ørliten tanke, en ørliten lengsel etter deg, hva så? Og hvis jeg slikker litt tankefullt over leppen min, hva så? Så er det min sak! Jeg plager ingen med det. Ingen vet at det fremdeles er en hard liten klump i overleppen min, og at jeg har fått en vane å slikke over den når jeg ligger i mørket, prøve den med tennene, stille for den og tenke på den. Forresten er alt dette overdrevet. (Jensen 2012: s.524-525)

I dette avsnittet reflekteres den indre kampen i hovedpersonen og motsetningene kommer til uttrykk i den indre dialogen. Setningen «[f]orresten er alt dette overdrevet» er et forsøk på å nøytralisere kjærlighetserklæringene i følelsesutbruddet, men i stedet for å nøytralisere bekrefter denne setningen at Joacim fremdeles har følelser for Irene. Det er viten om at følelsene egentlig er forbudte som gir ham en trang til å bortforklare dem. Dette grepet ser man flere steder hos Hamsun eksempelvis i *Pan*, hvor løytnant Glahn reflekterer over relasjonen han har hatt med Edvarda Mack:

Hvad Edvarda angår da tænker jeg ikke på hende. Hvorfor skulde jeg ikke helt ha glemt hende i denne lange tid? Jeg har ære i livet. Og spør nogen mig om jeg har nogen sorger da svarer jeg bums nei at jeg ingen sorger har... [...] Der ligger nu to fuglefjær! tænker jeg videre, jeg synes at jeg skulde kjende dem, de minder mig om en liten spøk oppe i Nordland, en sådan liten opplevelse blant mange andre opplevelser; det var fornøielig å se de to fjær igjen. Og jeg synes plutselig å se et ansigt og en røst og tøsten [sic] sier: Vær så god, hr. løitnant, her er Eders fuglefjær... (Hamsun 1967: s. 102-103)

Jensen har vært inspirert av Hamsun og det var enighet blant kritikerne om at inspirasjonen kom for tydelig til uttrykk i diskursen, og at Jensen mistet noe av sin særegenhet i forsøket på å kopiere Hamsun. Til tross for dette kan man argumentere for at skrivestilen passer inn i historien om Joacim Lothe. Dette fordi innblikket man får i tankene til Joacim bekrefter at han har et kunstnersinn. Måten han betrakter omgivelsene rundt seg på forklarer også at han opplever verden annerledes:

Verden er ny. Lyset er umåtelig klart, et gyllent trylleskjær sprer seg over den hvite landsbyen. Det blinker og gløder i vinduer, det damper av fete jorder. Og fiskespydet som ligger på naboens terrasse blinker, og seilduksteltet henger slapt og vått med mørke rifter. Aldri så jeg lyset slik, så rent, så gyllent. Lysflommen gjør alt omkring oss vektløst og stort. Og her står vi med armene om hverandre, nye og forundret sammen med verden. (Jensen 2012: s. 471)

Om vi går tilbake til teorikapittelet, kan en slik betraktning minne om måten det lyriske jeget i Obsfelders dikt betrakter verden på. Dette bekrefter at Joacim både har en posisjon som kunstner og som outsider.

Kjølv Egeland skrev i *Vinduet* at «[s]iden Hamsun har ingen ungdom stått frem i norsk litteratur med større vilje og større rett til å være annerledes.» (Egeland i Jensen 2012: omslag) Her påpeker Egeland at Jensens tematikkvalg og romanunivers også er tilsynelatende inspirert av Hamsun. Dette aspektet har blitt forbigått i resepsjonen, trolig fordi kritikerne var mest opptatt av de stilistiske likhetene. Når det gjelder det tematiske kan man si at selve outsiders tematikken er en fellesnevner for det hamsunske romanuniverset og Jensens bøker. De fleste av Hamsuns karakterer er vandrere, mennesker som går eller reiser fra sted til sted

uten å finne seg til rette. Som jeg har nevnt tidligere er Edevard og August fra *Landstrykere-*triologien eksempler på slike vandrere. Særlig Edevard er preget av den samme rastløsheten som Joacim og protagonisten i *Ikaros*, og drives derfor fra sted til sted uten å finne seg til rette. Vandrerkarakterene hos Hamsun kan altså leses som tidligere eksempler på det Wilson definerer som outsiderkarakterer.

Vandrermotivet er sentralt i *Joacim*, men i motsetning til i *Ikaros* er det ikke protagonisten som vandrer. I *Joacim* står jøden Lorenzo som parallell til den hamsunske vandreren. Lorenzo er jeger og fjellvandrer. Ikke ulikt løytnant Glahn i *Pan*, tilbringer han lange perioder utendørs og lever i et slags grenseland mellom natur og kultur. På den ene siden er han en naturens mann og distanserer seg fra samfunnet i Archemoros. På den andre siden er han for influert av dette samfunnet til å klare å leve adskilt fra det.

I de periodene han oppholder seg i Archemoros spiller Lorenzo en spesiell rolle i forhold til konfliktutviklingen i romanen. Han tar avstand fra bohemmiljøet ved å la være å involvere seg for mye med menneskene som har etablert seg der. Samtidig står han i sentrum for intrigene, blant annet fordi han er Irenes elsker i en liten periode. Affæren med Irene er fremprovosert fra hennes side, og Lorenzo spiller med helt til han gjennomskuer hennes sorg over å ha brutt med Joacim. Det er Lorenzo som forteller Joacim dette, noe han hevder å gjøre på eget initiativ: «Nei, hvordan skal han begynne. Igrunnen har han ikke noe med det hele å bestille. Det er ikke hans sak. Og ingen har sendt ham. Han springer ikke ærend for noen. Det hele er på egen risiko.» (Jensen 2012: s. 501) Han forteller om hvordan Irene har hatt det, og påpeker at både hun og Joacim er selvplagere (Ibid.). Fordi denne informasjonen kommer fra Lorenzo selv, er det legitimt å tolke dette som et signal om at han mener Joacim burde ta opp kontakten med Irene. Med dette er han også en medvirkende faktor til at Joacim og Cecilies ekteskap faller fra hverandre senere i romanen.

Lorenzo er en skikkelse som jobber i kulissene av dramaet som utspiller seg i Archemoros. Fordi han holder seg på avstand har han full oversikt, og vet hvor han skal gripe inn for å styre spillet dit han vil. På samme måte som han oppsøker Joacim angående Irene, kommer han senere innom med en pakke som viser seg å inneholde en vase i alabast. Også da hevder han å komme på eget initiativ:

Jeg skal med vilje glemme denne pakken når jeg går, sa han. Jeg syntes det var en merkelig ting å si, og jeg syntes også å dra en viss kjensel på den pakken [...] Vi drikker både et og to glass. Lorenzo gjentar at pakken vil han utvilsomt glemme når han går. Den er tenkt som en liten presang, en oppmuntring. Han har forresten selv fått den som presang. Men han føler at han ikke er den rette for den. Han vil være litt glemsom idag og legge den igjen når han går. Og på egen risiko. Nei, og ingen

har sendt ham. Han løper ikke ærend for noen. Pakken skal rett og slett glemmes og han står inne for sin glemsomhet. (Jensen 2012: s. 518)

Ingen har sendt Lorenzo. Han løper ikke ærend for noen. Han avslører også hensiktene sine ved å si at han vil glemme pakken han har med seg med vilje. Slik avslører han også seg selv som «spillmester», uten at det går frem hvilke hensikter han har. Det er ikke før senere da Joacim nevner pakken for Irene, at man skjønner at vasen egentlig er en gave fra henne (Jensen 2012: s. 531). Lorenzo blir med dette en motivator for intrigene i Archemoros.

Det er noe hamsunsk over måten Lorenzo oppfører seg på. Han fortegner seg som en skikkelse som jobber både for og imot protagonisten. Ved å hele tiden legge til rette for møter og samtaler mellom Joacim og Irene, hjelper han dem til å opprettholde affæren. Samtidig vet Lorenzo at Joacim er gift og venter sin kone og datter til Archemoros. På den måten er han også en sabotør. Fordi han er en vandrers er han en outsider blant outsiders, og spiller ikke på lag med noen. Motivene hans er uklare, noe som også gjelder for mange av Hamsuns vandrere. Uavhengig av dette er Lorenzo en igangsetter som motiverer og legger til rette for at ting skjer og for at mennesker handler på en bestemt måte. Han er også den som motvirker harmonien i bohemmiljøet. Ved å påvirke mennesker til handling medvirker han til urolighetene i de mellommenneskelige relasjonene i Archemoros og forhindrer at Bohemia blir et satt miljø. Denne egenskapen kommer også til syne når Lorenzo er i dialog med andre. For eksempel får han raskt overtaket over situasjonen da Joacim presenterer Cecilie for resten av kunstnergjengen:

Ja dette er altså Cecilie da, sier jeg. Og dette er Lorenzo [...]

Gleder meg. Og velkommen til Archemoros, sa Lorenzo, det glimtet ironisk i øynene hans. Skal fruene ut å og fotografere?

Jo, Cecilie hadde kamera med. Og for å hjelpe henne sa jeg:

Det er ganske utrolig hva de kan finne på for tiden, men dette apparatet fremkaller faktisk filmen mens man venter. To minutter. Ikke sant, Siss?

Uff nei, svarte hun og vred på seg. Jeg vet ikke jeg. Jeg ser kanskje ut som en turist eller noe. Lorenzo har det sadistisk morsomt. Han hever de mørke øyenbrynene. Turist? Var hun ikke littegrann turist da?

Og for å glatte på det: Og hvem her er ikke turist når det kom til stykket? Vi var alle sammen turister så vidt han kunne skjønne (Jensen 2012: s. 514-515).

Dette får MacNaughtery og de andre til å le, og det oppstår en situasjon som er motivert av Lorenzos kommentar. Dette viser at han er situasjonen overlegen og kan trekke seg tilbake og betrakte «spillet» han har satt i gang. Det er også dette møtet som senere får Cecilie til å

omtale ham som «en ordentlig blei» (Jensen 2012: s. 517).

Joacim oppdager flere sider ved Lorenzo etter at de har røkt hasj sammen:

Skal vi blande da? Ditt blod i mitt. Mitt blod i ditt. Og vi sverger evig vennskap, evig troskap i dette kommende liv?

Du mener det ikke, sa jeg flatt.

Mener jeg det ikke?

Nei, du kan umulig mene det, Lorenzo.

Da slapp han taket om håndleddet mitt. Han lo høyt. Men var det ikke noe fabrikkert ved denne latteren? En teaterlatter var det. Han satt der i hasjiståke og snerket leppene på teatervis. (Jensen 2012: s. 523)

Her fremstår Lorenzo som mystisk, noe som får ham til å likne enda mer på enkelte av de hamsunske vandrerne. Forslaget om å blande blod kan leses som et tegn på at Lorenzo ønsker å innvie Joacim i sitt liv. Akkurat som August innvier Edevard i landstrykertilværelsen og åpner øynene hans for verden, vil Lorenzo gjøre Joacim til sin medsamsvorne. Ved å stå med et bein innenfor og et bein utenfor, ser Lorenzo Archemoros fra en privilegert outsiderposisjon og har derfor lettere for å gjennomskue miljøet. Ved å tilby Joacim blodsbrorskap inviterer han ham til å dele outsiderposisjonen med seg. Akkurat som Nerval har Lorenzo oppnådd en type innsikt som skiller ham fra de andre outsiderne. I Lorenzos tilfelle er det ikke snakk om åndelig innsikt, men en innsikt som omhandler mellommenneskelige forhold.

Joacim oppsøker Lorenzo på hotell Pan for å fortelle om bilulykken. Hotellets navn refererer både til den greske skogsguden og til Hamsuns roman. I gresk mytologi er Pan en lunefull gud som er forbundet med begjær og sinne. Da nymfen Syrinx, som han begjærer, blir forvandlet til et elvesiv skjærer han sivet løs og lager en fløyte av det. Slik får han henne og kan «spille på henne» så ofte han vil («Pan», udatert). Både Lorenzo og løytnant Glahn lever i skogen og innehar egenskaper som kan minne om skogsgudens. Etersom det er på hotell Pan Joacim treffer Lorenzo for siste gang, er det legitimt å lese Lorenzokarakteren opp mot gresk mytologi og Hamsuns roman.

Lorenzo viser seg som en talsmann for outsideren. Da de forlater hotellet lager han bråk og oppstyr, og proklamerer at han vil «spolere de rettferdiges søvn» (Jensen 2012: s. 621). Med dette utsagnet påberoper han seg outsiderposisjonen da han ekskluderer både seg selv og Joacim fra de han omtaler som «de rettferdige» (Ibid.). Før Lorenzo tar båten fra Aten holder han en monolog som reflekterer outsiderens holdninger til resten av verden:

Men jeg er lite fornøyd med den rasjonelle verden. Jeg vantrives i den. Den tilfredsstiller meg ikke. Den gjør meg tørst, tørst inntil vanvidd. Det er som om hele min sjel tørker inn. Det er som om alt

levende rykkes opp med roten omkring meg. Hva er det som skjer med verden, Kim? Hva er det som mangler? Hva er det som gjør oss så tørste? Kan det være at vi er kommet ut av takt med den grunnleggende rytme og måler det hele i tørre heksameter? (Jensen 2012: s. 627)

Denne monologen kan leses som parallell til Irenes monolog om kunsten og musikkens plass i verden tidligere i romanene. Begge stiller spørsmålet om hvordan man kan leve i verden slik den er i ferd med å bli, og begge forsøker å distansere seg fra utviklingen og leve annerledes. Irene og Lorenzo står på samme side i det Joacim tidligere i romanen omtaler som «kampen om sjelene». Selv blir Joacim stående et sted midt mellom familielivets forpliktelser og kunstnerlivets frihet og oppdager at å «trekke en rett linje gjennom et krumt rom» ikke er så lett som han først trodde.

Med denne monologen forsvinner Lorenzo ut av handlingen og vandrer videre:

Han reiste seg. Han tok jaktvesken og akslet den slitte lærremmen inn på skulderen. Også nå smilte han, men han så plutselig forunderlig gammel ut. Og da han stod der foran meg med en mørk hånd om gitarhalsen, var det plutselig som om jeg satt her og stirret på verdens klokeste mann. (Jensen 2012: s. 627)

Dette utsagnet gir leseren inntrykk av at Lorenzo har hatt betydning for Joacims utvikling i løpet av oppholdet i Hellas. Denne åpenbaringen kaster nytt lys over Lorenzo som veileder og forbilde for Joacim.

5.4 Sex, drugs and rock'n roll - Archemoros som narsissistisk oase.

Som nevnt er Jensens tidlige bøker skrevet i en tid som var preget av at samfunnet utviklet seg på flere områder og at mennesker fikk mer penger og mer fritid. Dette førte blant annet til at individualismen økte og selvrealisering ble en trend. I følgende kapittel vil jeg undersøke narsissismen i Archemoros og diskutere hvordan denne henger sammen med ønsket om outsiderposisjonen.

Narsissisme defineres blant annet som: «selvkjærlighet» og «overdreven selvopptatthet» (Lothe, Refsum og Solberg 2007: s. 150). En av grunnene til at Joacim ønsker seg vekk fra Oslo, er fordi han føler seg fanget i reklamebyrået han jobber i. Gjentatte ganger omtaler han det gamle kontoret sitt som «glassbur», og beskriver jobben som:

et kontor for unge moderne mennesker, et sted hvor man innretter seg. Men grensene flyter. Vi må famle oss frem, finne tonen. Alle her hos «Schønning & Lisedt» legger an på å være hyggelige karer, men samtidig vokter vi oss vel for å bli virkelig hyggelige, virkelige spontane – eller oppriktig gretne. Det lønner seg å smile. Bare ikke alt for bredt. (Jensen 2012: s- 429)

Beskrivelsen av miljøet i Schönning & Lisedt viser at en av grunnene til at Joacim ikke føler seg hjemme der, er falskheten. Han opplever at sosiolekten på kontoret tilsier at man må utgi seg for å være moderne og oppdatert samtidig som man skal være omgjengelig og godt likt, men ikke skille seg ut fra mengden. For Joacim er det nettopp det at han føler seg annerledes enn sine kolleger som gjør at han slutter i jobben. Til tross for at han har høy lønn og gode fremtidsutsikter føler han at han ikke får brukt kunstner talentet sitt fullt ut som reklametegner. Forskjellen på Joacim og protagonisten i *Ikraos* er at sistnevnte ikke har andre enn seg selv å ta hensyn til når han reiser. Joacim derimot, har kone og barn som han har ansvar for. Reisen til Hellas blir et narsissistisk prosjekt i den forstand at den er motivert av egne ønsker og at pliktfølelsen overskygges av lengselen til å leve på egne premisser.

Ønsket om outsiderposisjonen er altså motivert av egen interesse. Det interessante er at måten Joacim legger frem motivene sine på i historien ikke stemmer overens med inntrykket leseren får av dem. Joacim begrunner reisen med at han vil forsøke seg som kunstmaler, og trenger nye impulser for å lykkes med dette. Av den indre dialogen og måten han handler på, virker det som om det ikke bare er drømmen om å bli kunstner som ligger bak reiselysten. Mer enn noe annet ønsker han seg frihet til å leve på egne premisser. Da Joacim forteller Erik Stordal om reiseplanene kommer det frem at Erik gjennomskuer motivene hans og er enig med ham: «Du er inne på noe helt riktig. Jeg har ofte tenkt på det samme selv. Dette livet vet du, det kan bli mye morro. Men noe er skjevt [...] Stadig på farten for å lage en krone og ti øre av en krone. Det er jo ikke det som er livet.» (Jensen 2012: s. 435) Her viser Erik at han støtter Joacim i valget om å bryte opp. Går man tilbake til resepsjonskapittelet, kan dette utsagnet støtte Magli Elsters teori om at menn har lettere for å bryte opp enn kvinner.

Narsissismen kommer likevel klarest til uttrykk i bohemmiljøet i Archemoros. Ettersom miljøet for det meste består av kunstnere og andre fritenkende unge mennesker, oppstår det et slags vakuum hvor kunst, filosofi og frihet står i sentrum. Felles for menneskene i Archemoros er at de har flyttet dit fordi de ønsket «noe annet». De fleste av dem, som Robert Hix, Bärbel og Irene, har kommet for å arbeide med mer eller mindre kreative prosjekter og bidrar dermed til å skape bohemmiljøet. Dette gjør dem til en annen type outsiders enn protagonisten i *Ikaros* er. Disse menneskene søker ikke reisen og bevegelsen mot målet, men et permanent sted hvor de kan dyrke lidenskapene sine uten forstyrrelser fra plikter og forventninger fra samfunnet.

Bohemenes livsfilosofi reflekteres i Irenes monolog om samtiden:

Musiken, poesien, skjønnheten. Ved du dog ikke at vi lever i tider med forbudne musik? Se blot på alle mennesker omkring dig, der står ingen glans om de mennesker, hvad? Det er ingen farvestofte i deres sjæle. Snart kan man ikke tale om andet end hvem der har samleje med hvem, og hvem der ruster op og hvem der ruster ned, om hvem der skal have den gedigne ære at begynde næste krig. Men ikke et ord om de indre ting. Ikke et ord. Vi lever helt ude i huden og knoerne. Vi er ved at blive ligeså tomme og elegante som karrosseriet på den bil vi kører rundt med. Det ved du dog, Kim. Du ved at vi står ifærd med at ribbe verden for musik. (Jensen 2012: s. 545)

Dette avsnittet kan leses som en parallell til protagonisten i *Ikaros*' betraktning av velferdssamfunnets «roboter». Utsagnet «det er ingen farvestofte i deres sjæle» kan tolkes som at velferdssamfunnet har gjort menneskene blinde for det som virkelig betyr noe i livet, nemlig kunsten og musikken. Dette er også det Lorenzo kommuniserer da han stiller spørsmålet om man har «kommet ut av takt med den grunnleggende rytme».

Lengselen tilbake til det autentiske ved kunsten kan også kobles til beatgenerasjonens motreaksjon på utviklingen i samfunnet. «No matter what you do it's bound to be a waste of time in the end so you might as well go mad» heter det i Kerouacs *On the road*. Det er dette mottoet Dean og de andre lever etter på landeveien. Også i Archemoros ser man et snev av Kerouacs livsfilosofi og ettersom handlingen er lagt til en tid hvor beatgenerasjonen fremdeles var på høyden, er det legitimt å lese *Joacim* som en kommentar til resten av beatlitteraturen. Bohemene i Archemoros har reist fordi de føler seg misforstått i miljøene de kommer fra. Som kunstnere føler de både plikt og trang til å bruke talentene sine til å uttrykke seg, og dele den innsikten de har med resten av verden. Derfor vil de heller aldri føle seg helt hjemme i en alminnelig jobb eller i en alminnelig familierelasjon. Da Joacim spør hvem som «kan snakke om musikk i en verden som sulter og blør» svarer Irene følgende:

Spørg mig ikke sådan, Kim. Kan vi leve uden? Kan *du* leve uden? Hvem er du dog hvis du sviner til dit vidunderlige talent? Og bliver ikke verden kønnere og rigere fordi nogle få mennesker gør alvor af sit talent? Vi kan ikke skabe en kollektiv skønhed, vel? Ligeså lidt som vi kan fordøye maden i en kollektiv mavesæk. Det må et enkelt menneske til for at skabe noget, ikke? Selv de store politiske ideologier er skabt af individer der strævede for at gøre verden til et værdigt sted for mennesker. (Jensen 2012: 545)

Irene taler her for en opphøyd kunstnerposisjon, hvor kunstneren har plikt til bevisstgjøre resten av menneskene ved å viderefremme sitt syn på verden gjennom kunsten. Det ironiske er at ingen av kunstnerne i Archemoros skaper kunst mens de oppholder seg der. De har stivnet i et miljø preget av narsissisme og dagdriveri, hvor inspirasjonen til å påvirke verden gjennom kunst er erstattet med behovet for umiddelbar lykke og selvtilfredsstillelse. Fraværet av normer og regler, som egentlig er ment for å skape en atmosfære av individuell frihet, blir det som gjør at mikrosamfunnet likner det velferdssamfunnet kunstnerne har forsøkt å isolere

seg fra. Dette gjør at man kan få inntrykk av at Archemoros like mye er «bohemenes skraphaug», som et opphøyd Bohemia. Romanen kan da leses som en ironisk kommentar til beatlitteraturen.

Friheten og individets rett til å handle som det vil kommer særlig til uttrykk i seksualmoralen i kunstnermiljøet. Joacim opphever ekteskapets rammer for seg selv da han treffer Irene, og han og Irene lever i et slags vakuum hvor forholdet deres ikke trues av Cecilies ventede ankomst til Archemoros: «Å, det er farlige tider for Joacim Lothe. Han gjør seg fortrolig med en pike fra Danmark, han får en hvirvel i hjertet ved synet av de tynne pikearmer, blir full av den søtteste dårskap, og tuller av sted som et barn. (Jensen 2012: s. 455) Etter at han og Irene har ligget sammen første gang sier han: «Så gikk det ikke annerledes. Nei, det gikk nok ikke annerledes. Men hvorfor skrike opp? Et eventyr er ikke mer enn et eventyr. Og ikke noe ekteskap er helt fritt for pikanteri, hvem holder seg for god?» (Jensen 2012: s. 468) Slik rettferdiggjør han utroskapet ved å normalisere det. Da Cecilies ankomst gang på gang utsettes, blir Joacim lettet fordi han ikke trenger å forholde seg til sin egen dobbeltmoral: «Ble jeg skuffet? Kan det være at jeg ble ørlite grann skuffet? Men like gjerne kan det være at det rislet et håp gjennom meg. En utsettelse, med andre ord. En ny mulighet til å være farlig for meg selv, til å gå Lexow på klingen.» (Jensen 2012: s. 492) Ut fra dette utsagnet kan man se at det oppleves som en triumf for Joacim å trosse verdiene og verdensoppfatningen til sin svigerfar. Muligens gjør dette at han føler seg enda mer som en opprører og nettopp fordi han *vil* være en opprører, tøyer han også grensene lenger. Dette vitner om selvopptatthet, og dobbeltheten gjør at sviket blir enda større.

Det er ikke bare Joacims affære med Irene som står som eksempel på den narsissistiske kulturen i Archemoros. «Negeren» Jeff Hamilton er kjent som en stedets «Don Juan» og blir stadig observert med nye jenter. Jeff innleder en affære med Ursula og gjør henne gravid. Irene forteller Joacim om dette etter at å fulgt Ursula til legen. Da Joacim spør om hun tror Jeff har gjort Ursula gravid med vilje svarer Irene at det finnes mer enn en form for krig:

Så du mener at bare fordi hun er hvid og han er, ja annerledes og...

Det er dog ikke så uhørt, vel? Han planlegger måske heller ikke, det ved jeg altså ikke. Men når det kommer til det punkt at det gjelder om at være forsiktig, tenker han maske som så: Ah, den hvide tøs der, hun kan s'gu fortjene en lille indsprøytning av negersæd.

Det kan være et svagt øjeblik, ikke? Han tager seg sin egen fornøjelse og hævner seg ved at gøre hende tyk. (Jenssen 2012: s. 543)

Også Jeff opphever spillereglene og handler etter sine egne lyster. Om man skal ta Irenes teori om at Jeff er «i krig» alvorlig, kan man si at også han rettferdiggjør oppførselen sin for seg selv. Fordi kvinnene han er sammen med kun er et middel for å oppnå en personlig vendetta, er Jeff også et eksempel på hvordan narsissismen og selvopptatthetens gir seg utslag i Archemoros.

5.5 «Dans, Cecilie, dans!» - protagonistens forhold til kvinnene.

I teorikapittelet var jeg inne på at outsiderproblematikken har vært et mannlig fenomen opp gjennom tidene og at de fleste outsiderromaner er skrevet av- og om menn. *Joacim* er en slik roman. På grunn av den personale synsvinkelen blir historien formidlet gjennom en maskulin fortellerinstans og diskursen får et maskulint preg. Jeg vil gå nærmere inn på forholdet Joacim har til kvinnene i romanen, og rollen de spiller for hendelsesforløpet.

Den første kvinnen som blir presentert i *Joacim* er Cecilie. Noe av det første som sies om henne er at Joacim er «lite opplagt på henne». Dette gir leseren et negativt førsteinntrykk og man mistenker at Joacim opplever at ekteskapet er mer preget av plikt enn av fornøyelse. Forholdet mellom Joacim og Cecilie kan minne om forholdet mellom Helmer og Nora i *Et dukkehjem*. I begge disse ekteskapene anser mennene seg overlegne i forhold til sine koner, og behandler dem nedverdiggende. Helmer ser ikke Nora som person, men som den funksjonen hun har for ham; hustru og mor til hans barn (Ibsen 2001). Dette gjelder også for Joacims syn på Cecilie.

Cecilie blir gjennom hele romanen fremstilt som antagonist, blant annet fordi hun ikke deler Joacims kunstinteresse og ikke verdsetter de samme aspektene ved livet som ham. Der Joacim er drømmende og idealistisk, er Cecilie realistisk og jordnær. Den siste morgenen før Joacim forlater Norge beskriver han Cecilie som en som ser gammel ut. «Å, hvis hun bare kunne vært stolt isteden. De kaller det kjærlighet...» (Jensen 2012: s. 451) I Joacims øyne står Cecilie i veien for at han skal oppnå friheten han ønsker seg. Han føler at hun ikke forstår ham som kunstner og ser henne derfor som underlegen, både sosialt og intellektuelt.

Når Cecilie ankommer Archemoros tar hun med seg forpliktelsene, kulturen og rammene Joacim forsøkte å flykte fra og antagonistrollen hennes forsterkes. Man kan si at Cecilie kommer som en representant for velferdssamfunnet, og idyllen erstattes av hverdagsrealisme:

Bente skrur oss i gjenge. Hun gråter ikke mer enn unger flest, men ikke så meget mindre heller. Jeg drar adskillige bøtter fra brønnen, og himmel så støvete det er her! Og slike gyselige kaffeflekker på

lakenet, du er en søle, Kim. Og spindelveg i hjørnene! Hvordan kan du bo slik?

Jo, det ordner seg. Det lukter grønnsåpe på kjøkkenet nå. Kobberkjelene triller mot øynene som nystansede kjempemynter, så blanke er de.

Og der har vi henne, skaut, stor blussende munn, allerede er hun solbrent på armene. (Jensen 2012: s. 513)

Med Cecilie i huset blir Joacim innhentet av tilværelsen han forlot i Oslo, og han tvinges til å gjenoppta rollen som ektemann og familiefar. Samtidig oppdager Joacim at Cecilie har forandret seg til det positive:

Jeg har vridd meg for dette møtet, gruete for den første nattens intimitet, for jeg husker avskjeden i Oslo da jeg lå kald og fremmed.

Men hun overvant meg, hun ga seg overdådig bort, ga seg helt. Det strømmet fra kroppen hennes, en søt ild som gikk dypt i mitt eget blod. Hun var så helt ut kvinne og hun skrek høyt og var ikke redd for å skrike [...] [E]t dypt og skjønt skrik som om en gud eller djevel skrek ut sin ensomme nydelse fra dypet av henne. (Jensen 2012: s. 509)

Beskrivelsen av samleiet minner om beskrivelsen av samleiene med Irene: «Og Irene foldet seg ut, hun tok imot meg med et lite skrik. Og dette skriket gikk meg til hjertet, det var som om hun oppga seg selv med dette skriket, og jeg gråt hos henne, men visste ikke hvorfor.» (Jensen 2012: s. 469) Det er altså idet Cecilie blir mer lik Irene, at Joacim får tilbake lysten på henne.

Til tross for at forandringene i Cecilie trigger Joacim blir begjæret etter Irene snart for stort. Etter et samleie hvor han har forestilt seg at det er Irene han ligger med, merker også Cecilie at noe er galt: «Kim, hulket hun. Hvor er du? Hva er det som skjer med oss? Hvorfor tar du så rart på ansiktet mitt? Å kjære Gud, jeg vil hjem...» (Jensen 2012: s. 521) Joacim stiller seg også spørsmålet «hjem, hvor er det?» (Ibid.) Spørsmålet vitner om at en tilbakevendelse til hjemmet, som i dette tilfelle også kan leses som en tilbakevendelse til ekteskap og familieliv, er i ferd med å bli en umulighet.

Den andre sentrale kvinnen i *Joacim* er Irene. Irene representerer alt det Cecilie ikke er og Joacim blir interessert i henne fordi hun utfordrer ham intellektuelt og seksuelt. Irene blir også gjentatte ganger beskrevet som en engel. Dette kan tolkes som et tegn på at Joacim ser henne som en mulig redning for seg selv. Det er Joacims hybris som får ham til å gjøre seg selv til herre over ekteskapets rammer. Fordi han opphever reglene, strekker han seg lenger og tar flere sjanser enn han ville våget om han var hjemme i Oslo. Hans hammartia ligger i at han insisterer på å kjøre Irene inn til Aten. Hadde han latt henne dra på egen hånd, hadde ikke bilulykken funnet sted. Med dette blir Irene Joacims undergang i stedet for hans redning.

Man kan merke seg at både Cecilie og Irene blir beskrevet som barn. Cecilie blir sett på som underdanig blant annet fordi hun er naiv og triviell og ikke forstår seg på kunst.

Oppførselen hennes gir også assosiasjoner til et barn, for eksempel da hun og Joacim drikker sherry hjemme hos Lexow: «Cecilie bare snuste til glasset, tok en cocktailbær fra en skål og suttet barnslig på det mens hun kveilet seg i sofaen.» (Jensen 2012: s. 447) Fremhevingen av disse barnslige egenskapene gjør at Cecilie fremstår enda mer viljeløs enn hun viser seg å være i slutten av romanen.

De samme egenskapene som Joacim ser på som negative ved Cecilie, blir positivt fremhevet i beskrivelsen av Irene da hun og Joacim spaserer sammen for første gang: «Og Irene er tett mot meg, et lite kvinnebarn med hals som en svane og de smaleste hånledd.» (Jensen 2012: s. 456) Litt senere kommer de til «sukkertøymakerens verden»:

Ved en bod stopper jeg og betaler noen drachmer for en kjærlighet-på-pinne. Og ih! Roper Irene i den hvite kjolen og det danser av latter i de mørke øynene, hun gjør dessuten flerfoldige dansetrinn med føttene, ih! hvor er den dog mægtig og djævelsk grøn og rød! Hun holder den foran seg som et flagg, så enestående stor er den. Og jeg blir lys omkring hjertet når hun stikker en rund liten tunge ut og slikker mistenksomt på dette sukkertøyflagget som er alt for stort for munnen hennes.

Hos bakeren tigger jeg en brødpose. Så kan hun jo pakke klisset inn når hun går trett av det. Eller henge det fra taket som fluepapir. Det er sol og klar, klar, sølvklar luft. Vi ler mot hverandre. Og Irene er ikke bare alvor med englehals og dype øyne. Hun kan le! En myk, åpen latter har hun. Og de deiligste smilehull i venstre kinn. (Jensen 2012: s. 457-458)

Her beskrives Irene som et overbegeistret barn. Det barnslige ved henne pirrer Joacim fordi det gir ham trang til å beskytte henne, noe som styrker hans selvillit som mann. Fordi Irene samtidig utfordrer ham på det intellektuelle planet, blir hun mer interessant for ham enn Cecilie. Irene virker i tillegg mer seksuelt frigjort enn Cecilie. Dette kommer til syne i graden av spontanitet i den seksuelle relasjonen mellom Cecilie og Joacim og Irene og Joacim:

Og da Bente var vel i seng gjorde jeg tegnet vårt. Og Cecilie grep til. Øynene hennes lignet ikke slangeøyne mer, det kom tåke i dem, hun smilte, slu og blygt om hverandre, og bøyer nakken til et ja, hun har lyst hun også. Så går hun ut på badeværelse for å gjøre seg klar. Det er jo ikke så ofte vi er sammen på den måten lenger. Og slik saken ligger, slik fremtiden flimrer for oss nå, har vi ikke planer om flere barn med det første. Så jeg gjorde tegnet til henne. Det er best slik. (Jensen 2012: s. 438)

Gør det nu, sier hun vilt. Gør det nu. Gør det, din bandit... Slik var det. Jeg tok henne på det våte sementgulvet, midt i en stor vannpytt og med kalde glatte hender. Hun stønnet høyt som i smerte, men klamret seg til meg. Kaldt og rått og med klaskende våte kropper tok vi hverandre. Et hardt vindstøt pisket regn over nakke og rygg og nedover lårende mine [...] Soveværelse lå i mørket. Hun var akkurat som en liten lydig pike da jeg gned henne tørr med slåbroken min. Så løftet jeg henne opp i sengen og hun var like lydig. (Jensen 2012: s. 470)

Irenes seksualitet virker altså pirrende på Joacim fordi den representerer noe nytt som bryter med det rutinepregede samlivet han har hatt med Cecilie. Det at affæren stort sett er basert på

seksuell tiltrekning og dermed er uten forpliktelser, gjør den også lettere å opprettholde. Både Joacim og Irene vet at det bare er et tidsspørsmål før Joacims familie ankommer Hellas. Likevel er de begge villige til å leve i illusjonen av at det de har startet kan vare, så lenge de får leve uten innblanding fra resten av samfunnet.

Kvinnene i romanen spiller biroller i det mannsdominerte miljøet i Archemoros. Likevel er både Cecilie og Irene sentrale for Joacims outsiderposisjon. Som jeg har vært inne på tidligere, er Joacims følelser for Cecilie i ferd med å slukne. Likevel er det å bli i ekteskapet med henne det som holder ham fra å bli stemplet som familiefar og «tape kampen» mot Lexow og hans krumme rom. Cecilie er altså nødvendig for at Joacim skal berge sitt navn og rykte. I tillegg er det hennes rolle som mor og hjemmeværende kone avgjørende for at flukten fra velferdssamfunnet lykkes i første omgang. Irene er objektet for Joacims begjær. Hun representerer alt det Joacim ikke finner i Cecilie, blant annet fordi hun deler hans livsfilosofi og lidenskap for kunst. På den måten blir Irene en muse for Joacim og kjærligheten til henne er like mye en kjærlighet til funksjonen hun har som erotisk og kunstnerisk inspirasjon som til henne som kvinne.

5. 6 «Fremtiden er et uklart flimmer» - slutten i *Joacim*

I den siste delen av denne analysen vil jeg fokusere på fjerde del av romanen, og da særlig scenene som er knyttet til karnevalsfesten hos Bärbel og bilulykken med Joacim og Irene. Jeg vil undersøke hvilke faktorer som medvirker til at Bohemia faller sammen og outsiderposisjonen trues.

I *Joacim* ser man at de mellommenneskelige forholdene i Archemoros har truet idyllen i kunstnersamfunnet over lengre tid. Som jeg har vært inne på tidligere, består samfunnet av mennesker setter egne behov over ansvar og plikter, og som opphever de sosiale normene som de ble pålagt å leve under før de flyktet fra velferdsstaten. I tillegg er seksualmoralen relativ. Dette ser man klart praktisert i Jeffs adferd, men også Irene og Lorenzos affære bekrefter frilyntheten som råder i miljøet.

I løpet av karnevalsfesten hos Bärbel er det flere av de mellommenneskelige forholdene som allerede skranter: Joacim og Irene har vært sammen i Aten, noe som har ført til en isfront mellom Joacim og Cecilie. Lorenzo har reist, og Cecilie har gitt Irene skriftlig beskjed om å holde seg unna. Da Joacim og Cecilie ankommer festen er stemningen spent mellom flere av gjestene. Situasjonen tilspisser seg da Joacim gir Jeff tillatelse til å danse med Cecilie, til tross for at han vet hvilke rykter som går om Jeffs agenda:

Da står plutselig Jeff foran meg. Han er den høyeste av oss [...]
Om han tør be om denne dansen med min kone. Han bukker, gjør et ironisk galant sleng med kappen. Svetteperlene glinser tett i tett på den svarte pannen [...]

Om han kan få denne dansen med Cecilie? Tja, kan jeg svare på det? Hun står fritt til å gjøre hva hun vil for meg.

Cecilies ansikt er selsom forventningsfullt. Det svarte og blinde strekker seg mot meg fra pupillene igjen. Hva vil hun? Skal avgjørelsen være min? Skal jeg si dans? Eller skal jeg gi ham et knusende overlegent avslag? [...]

Dans iveri dere, sier jeg. Hvem skulle hindre dere i å danse?

Cecilie bøyer nakken.

Nei hvis du sier det så, svarer hun på norsk.

Leppene hennes er bitre og kalde.

Så ler hun plutselig og med uventet beslutsomhet gir hun Jeff armen. (Ibid.)

Mens Cecilie og Jeff danser sniker Joacim seg ut og går til Irenes hus. Med dette velger han Irene fremfor sin kone. Da han litt senere ber Irene vente på ham mens han ordner formalitetene i forbindelse med en kommende skilsmisse blir dette både en avslutning og en begynnelse for ham (Jensen 2012: s. 582). En avslutning fordi han endelig kan fjerne seg fra «Lexows krumme rom» og fraskrive seg ansvaret som har tyngtet ham, og en begynnelse fordi han kan reise vekk med Irene og fortsette outsidertilværelsen sammen med henne.

I resepsjonskapittelet nevnte jeg at en av grunnene til at enkelte kritikere ikke var like begeistret for *Joacim* som for *Ikaros*, var motivene bak flukten fra samfunnet. Grunnlaget for Joacims outsiderposisjon er i større grad basert på egeninteresse og kanskje kan man også påstå at det ligger noe feigt i måten han bruker kunstnerdrømmen som påskudd for å fraskrive seg ansvaret han har hjemme i Oslo. Men om motivene hans er aldri så egoistiske, er Joacim også avhengig av outsiderposisjonen for å kunne fortsette å leve. Altså er Joacim outsider med like stor rett som protagonisten i *Ikaros*, men valgene Joacim har tatt i fortiden gjør det vanskeligere for ham å få aksept for oppbruddet. Dette uttrykkes i Cecilies raseriutbrudd da Joacim kommer tilbake fra Irenes hus etter karnevals festen:

Nå har du brukt meg og fått barn med meg, sa hun. Nå kan du bare kaste oss fra deg som om vi var to gamle utslitte vaskekluter. Men bare snik deg avgårde du. Bare gå til hun som er så flink med hjernen sin og kan så mange lange ord og leser så mange bøker [...] Bare se på oss nå. Nå har du suget oss tomme. Og du som innbilte oss at du måtte reise hele den lange veien for å utvikle deg og bli til noe. (Jensen 2012: s. 585-586)

Dette er første gang i romanen Cecilie ytrer seg angående Joacims kunstnerambisjoner. Hun punkterer illusjonen om den opphøyde kunstner tilværelsen, samtidig som hun setter ord på Joacims svik mot henne og Bente. I denne scenen blir Cecilie en representant for miljøet

Joacim har flyktet fra, og hennes stemme blir et talerør for spissborgelighet. Joacim reagerer knapt på Cecilies raseri, og ber henne snakke lavere så hun ikke vekker Bente: «Skal jeg si deg noe! Skrek hun og spriket mot meg med fingrene. Det gir jeg faen i! Vet du det! Faen! Faen!» (Jensen 2012: s. 586) Banningen understreker Cecilies oppsamlede raseri. Ettersom hun kommer fra en overklassefamilie er det grunn til å tro at bannskap ikke er en del av hennes daglige vokabular. Denne scenen kan leses som en parallell til scenen hvor Nora betror dr. Rank at hun har lyst til å si «død og pine» så Helmer hører det (Ibsen 2001: s. 24). Både i Ibsens drama og i Jensens roman kan man gå ut fra at bannskap var en del av det maskuline vokabularet. Noras og Cecilies språkbruk kan leses som en trang til å gjøre noe uhørt og til å bryte med forventningene til en kvinne. Cecilie gjør også opprør mot morsrollen da hun «gir faen i» datterens skrik fra barneværelset. Også her ser man en parallell til Nora, som fraskriver seg ansvaret for barna idet hun forlater hjemmet (Ibsen 2001.)

Selv om karnevalsfesten kan sees som begynnelsen på Bohemias fall, er det bilulykken på vei til Aten som gjør at konflikten får en ny vending. Det er spesielt to aspekter ved ulykken som kaster lys over outsiderposisjonen, og som jeg vil kommentere ytterligere: Det første er at selve ulykken forandrer Joacims liv på flere områder. Fremtidsutsiktene til ham og Irene spoles, både fordi hun fysisk settes ut av spill, og fordi han er den som har skyld i det. Om Irene blir frisk og greier å komme over det som skjedde, er det likevel ikke sikkert at Joacim kan tilgi seg selv. Det er heller ikke sikkert at de klarer å forholde seg til hverandre i fremtiden. Det manglende målet med outsiderposisjonen og sviket mot familien gjør at Joacim står uten planer for fremtiden. Det andre og mest vesentlige aspektet ved bilulykken omhandler det som skjer i etterkant. Fordi bilulykken skjer i Hellas er det flere forhold å ta hensyn til og mer papirarbeid som må gjøres. I forbindelse med dette kommer Joacim i kontakt med Haakon Larsen fra legasjonen, og med ham blir det norske hjelpeapparatet satt i gang for å få ordnet opp på best mulig måte. Haakon blir fremstilt som en typisk besteborger, både i måten han snakker og oppfører seg på:

Mens vi ventet på drinkene, sa Haakon:

Det er sant. Mens jeg er i farten, Kim. Jeg har glemt å fortelle deg at legasjonen må stille en garanti for å få deg ut av klørne på politiet. Ellers ville du nok sittet bak lås og lukke nå. Grekerne er harde i trafikkaker og særlig hvis noen blir drept. Men vi har altså garantert for deg. Det dreier seg om ganske betydelige summer.

Ja, takk for det, sa jeg.

Takk ikke meg, lo Haakon. Hvis du skal takke noen så får du takke Norge. Vi skal liksom være et lite stykke Norge her nede vi da vet du.

Ja, ja, sa jeg.

Og Norge er et pokker så fint land, Kim.

Så kom drinkene.

Skål på det, sa Haakon. Skål på at Norge er et pokker så fint land. (Jensen 2012: s. 610)

Haakon har et konsensuspreget språk, og hele hans karakter oser av politisk korrekthet. Han fremmer kulturelt aksepterte synspunkter og står frem som velferdsstatens representant på det mest paradiske vis. «Sivilisasjonens fangarm er lang», heter det i *Ikaros* (Jensen 2012: s. 41), og dette blir tydelig i forbindelse med hjelpeapparatet som blir satt i gang mot slutten av *Joacim*. Gjennom Haakon blir Joacim innhentet av velferdssamfunnet. Akkurat som i *Ikaros* er det forsøket på å oppnå outsiderposisjonen som fører til at outsiderposisjonen blir uoppnåelig. Felles for protagonistene i begge bøkene er at idet de oppnår outsiderposisjonen og kommer til stedet som har vært målet for reisen, vil de videre. Protagonisten i *Ikaros* trigges av forestillingen om seg selv som eventyrer og Joacim vil flykte fra ekteskapet for å kunne fortsette livet sammen med Irene. I begge tilfellene er det hybris som fører til protagonistens nederlag. I *Joacim* er dette hybris som nevnt knyttet til narsissisme og ansvarsfraskrivelse. Ironisk nok er det ansvarsfraskrivelsen som fører til at han må forholde seg til samfunnet, og dermed ta mer ansvar enn han noen gang har gjort. Haakons utsagn om at legasjonen er et lite stykke Norge nede i Hellas klinger også ironisk nettopp fordi det er Norge som ordner opp for Joacim. Man kan lese Haakon Larsen som en parallell til Bobo i *Ikaros*, ettersom han er den som kommer fra sivilisasjonen for å ordne opp når outsideren har rotet det til for seg selv.

Bilulykken fungerer som en deus ex machina-løsning fordi omstendighetene tvinger Joacim til å bryte ut av det narsissistiske vakuumet han har levd i. Etter ulykken må han forholde seg til samfunnsinstitusjoner og autoriteter og ta ansvar for handlingene sine. Omtrent samtidig som ulykken finner sted, kommer det beskjed fra Norge om at Thomas Lexow er alvorlig syk. Dette fremprovoserer et møte mellom Cecilie og Joacim hvor en midlertidig forsoning finner sted:

Å, Kim, sa Cecilie. For et rot vi har laget av det hele.
Ikke du, sa jeg. Skylden er min. Helt og holdent min [...]
Jeg er så glad i deg, hvisket hun. Jeg er så forferdelig glad i dere begge to.
Ja, ja, lallet jeg. Jeg er jo glad i dere også da vet du.
Pappa, sa Bente.
Ånei, det er for sent nå. Jeg føler det i hele meg at det er for sent.
Ingenting er for sent, Siss.
Hun trykket seg inntil meg.
Jeg skulle aldri latt deg reise fra oss, sa hun. (Jensen 2012: s. 636)

Forsoningen er motivert av omstendighetene, og fremstår derfor kunstig. Det at Joacim tar på seg skylden er nødvendig for at han og Cecilie skal klare å skille lag på best mulig måte. Derfor kan det at han legger seg flat både leses som en personlig innsikt og som et strategisk trekk for å hjelpe henne å bryte med ham senere. Samtidig med forsoningen kommer også avskjeden og adskillelsen. Cecilie og Bente drar tilbake til Norge og Joacim blir igjen for å se til Irene. Da Joacim følger Cecilie og Bente til flyet, vitner skildringen av flyplassen om at hans outsiderpersonlighet ikke har forandret seg etter det han har vært gjennom:

Ute på flyplassen var det akkurat som om vi ble trukket inn i en stor kvern og hadde ingen vilje lenger. Hit kommer jordens mennesker sammen til flyktige og uvirkelige møter. Vi er alle hjelpeløse som kveg i den kalde drillen: Billettmaset, bagasje, passkontroll, sprakende høytalere, den hvinende larmen av en jet som trimmer motorene, lager gufs av lyd. Vi roper til hverandre, men ordene har ingen dybde lenger, blir feiet bort som visne blad. (Jensen 2012: s. 638)

Joacim har mistet følelsen av virkelighet og betrakter verden rundt seg med outsiders blikk. Denne betraktningen kan minne om Wilsons eksempel da protagonisten i *La Nausée* ytrer at han «var som de andre – jeg sa med dem at havet *er* grønt, den hvite flekken der *er* en måke, men jeg følte ikke at den eksisterte.» (Wilson 1957: s. 93) De samme følelsene kommer til uttrykk i skildringene av turistene i *Ikaros*, noe som tyder på at følelsen av uvirkelighet gjelder for de fleste outsiders. Joacim beskriver også Cecilie på samme måte som da han reiste fra henne i Oslo: «Så ser jeg Cecilies ansikt igjen. Det er presset mot en av de små runde vinduene i flykroppen. En hånd vinker. Hun er bare øyne og munn.» (Jensen 2012: s. 638) Dette kan tolkes som at Joacims følelser for Cecilie ikke har endret seg, og at han opplever den samme avstanden mellom dem som da han dro til Hellas.

Etter at Cecilie har dratt kjører Haakon og Joacim til Aten og Haakon snakker om Irene:

Nydelig liten kvinne, forresten. Gud bevare meg vel, jeg kan godt forstå at du falt pladask for henne. Men du har en kjekk kone også. Nei, det er ikke lett du. Jeg sa det samme til Yvette da vi satt der i baren i går. Pokker skulle være syltet ned i alt dette ansvaret, sa jeg. Men slik er det. En gifter seg og dermed sitter en der. En får ta tingene som de kommer. Ikke sant da? Noen av oss må jo bli igjen å dra lasset videre. (Jensen 2012: s. 640)

Her sier Haakon det samme som Erik Stordal sa til Joacim før han reiste til Hellas, og påpeker hvor vanskelig det er å gå på akkord med sine ekteskapelige plikter. Dette utsagnet viser at Haakon forstår outsiders motiver, men at han vurderer seg selv som en av de som «drar lasset». Kommentaren blir stående som en siste kritikk av outsiders livsstil. Joacim svarer ikke på dette, og romanens siste setning lyder «Jeg lente hodet tilbake mot setet og lukket

øynene.» (Ibid.) Som i slutten av *Ikaros*, er protagonisten på vei mot sivilisasjonen. I *Joacim* er dette både slutten på tilværelsen i Archemoros og muligens også slutten på forholdene han har hatt til Cecilie og Irene. Som protagonisten i *Ikaros* står Joacim «ved veis ende». Samtidig har veien aldri ligget mer åpen foran ham.

6.0 «Jeg er kommet til veis ende» - avslutning.

Til alle tider har det blitt skrevet og fortalt om mennesker på utsiden av samfunnet og mange av forfatterne som tematiserte outsiderposisjonen levde selv som outsiders. Problemet med en del av outsiderlitteraturen har vært at den idealiserer outsideren og fremstiller ham som en opphøyd kunstnerskikkelse som har oppnådd innsikt og gjennomskuet samfunnet. Etter å ha lest Jensens romaner i lys av Wilsons teori, oppdager man at det også er slik outsideren ser seg selv. Både ørkenvandrerer i *Ikaros* og Joacim ser på seg selv som menn som har gjennomskuet automatikken i velferdssamfunnet. Fordi de tilsynelatende er alene om denne innsikten, ser de flukten som den eneste muligheten til å kunne leve et meningsfullt liv. Man kan stille spørsmål ved om det å leve som outsiders er noe outsideren blir tvunget til, eller om han selv foretrekker outsiderposisjonen. Svaret er tvetydig. På den ene siden har outsideren selv valgt å snu ryggen til samfunnet for å søke et sted og en livsstil som tilfredsstillende ham fysisk og åndelig. På den andre siden er outsiderens største ønske å slutte å være outsider. Likevel søker han outsiderposisjonen i håp om å finne noe som kan fylle tomrommet han opplever i livet sitt.

Det paradoksale med outsiderposisjonen er at den kun kan oppnås gjennom bevegelse. Som i Welhavens dikt i starten av oppgaven, drives outsideren av en romantisk higen etter å komme lenger inn i det ukjente. Så lenge outsideren beveger seg mot målet lever han i den ultimate outsiderposisjon, men med det samme målet er nådd blir han rastløs og vil ut på reise igjen. I Jensens bøker er det blant annet graden av bevegelse som avgjør om protagonistene oppnår outsiderposisjonen eller ikke. Protagonisten i *Ikaros* ser seg selv som eventyrer og outsider mest når han beveger seg fra et sted til et annet. Joacim søker derimot et samfunn som likner det han reiser fra, og finner dette i Archemoros. Fordi bevegelsen er fraværende, oppnår han ikke outsiderposisjonene i like stor grad som ørkenvandrerer.

I tillegg til forskjellen i graden av bevegelse definerer protagonistene outsiderposisjonen ulikt; mens fortelleren i *Ikaros* søker en udefinert sublim opplevelse som gir ham innsikt i livets spørsmål, dra Joacim til et sted hvor han kan leve bohémilivet sammen med andre kunstnere. Begge opplever at det er et stort gap mellom idealisme og realisme. Illusjonen om Utopia og Bohemia punkteres, og protagonistene blir innhentet av «sivilisasjonens lange fangarm». Dette leder til spørsmålet om det i det hele tatt er mulig å flykte fra samfunnet. Begge protagonistene har nærmet seg målet for reisen: Ørkenvandrerer opplever å komme nær «det vidunderlige» ute i ørkenen. Joacim opplever frihet fra

samfunnets plikter i Archemoros, men henfaller til dagdriveri og desillusjon i det stivnede kunstnermiljøet. Man kan si at i den grad outsiderposisjonen er oppnåelig, er dette kun som midlertidig posisjon.

Protagonistenes refleksjon rundt egen outsiderposisjon kan leses som en indikator på at det å leve i *illusjonen* av outsidertilværelsen er like viktig som å faktisk oppnå denne. Likevel opplever Jensens protagonister det som et nederlag å bli innhentet av samfunnet. Kanskje er dette fordi de har bygd sitt selvbilde på sin outsidermentalitet. Når de innser at de trenger hjelp fra samfunnet falmer selvbildet, og de vet ikke lenger hva de skal definere seg ut fra. Dette fører ofte til desillusjon. Desillusjonen forekommer i større grad i *Joacim* enn i *Ikaros*. Dette har sammenheng med at protagonisten i *Ikaros* ikke ser tilbakevendelsen til sivilisasjonen som slutten på reisen. Han har en fornemmelse av at Nervals verden ikke er illusjon, og gir inntrykk av at han vil fortsette å strebe etter innsyn i denne verdenen. I *Joacim* er det overordnede målet med outsiderposisjonen fraværende. Etter bilulykken tvinges Joacim til å forholde seg spissborgeligheten han har flyktet fra, og fremtiden fortøner seg som et «uklart flimmet». Dette gjør ham mismodig og desillusjonert.

Wilson konkluderer med at outsiderens problem ikke går opp. Bare outsideren selv kan slutte å være outsider. Samtidig vil følelsen av tomhet og meningsløshet gjøre ham nummen og apatisk, og i verste fall lede til sinnssykdom eller selvmord. Outsiderkarakterene i Jensens romaner er ikke like dekadente som de Wilson presenterer, selv om romanene er preget av den samme paradoksale outsidermentaliteten. *Ikaros* og *Joacim* slutter med at protagonisten er på vei tilbake til sivilisasjonen, noe som tyder på at outsiderens problemer forblir uforløst. Outsiderposisjonen vil alltid være en romantisk posisjon, hvor jakten og higenen etter det ukjente er selve poenget, til tross for at målet er uoppnåelig. På grunnlag av dette kan man hevde at den ultimate outsiderposisjonen alltid vil, og alltid skal, være en umulighet.

Litteraturliste:

Bøker:

- Andersen, Per Thomas (2001). *Norsk litteraturhistorie*, Oslo. Universitetsforlaget.
- Aaslestad, Petter (1999). *Narratologi, en innføring i anvendt fortellerteori*, Oslo. Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademiske Forlag AS.
- Bibelen, Bibelselskapets nettutgave: Bibelen.no.
- Eide, Tom (1991). *Outsiderens posisjoner - Axel Jensens tidlige forfatterskap*, Oslo. Universitetsforlaget AS.
- Freud, Sigmund (1950). *The Ego and the Id*, London. The Hogarth Press LTD and the Institute of Psycho-analysis.
- Garland, Alex (1999). *Stranden*, Oslo. Oversatt av Bjørn Alex Hermann. J.W Cappelen's Forlag AS.
- Hamsun, Knut (1967). *Pan*, Oslo. Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Haarberg, Jon, Selboe, Tone og Aarset, Hans Erik (2007). *Verdenslitteratur – den vestlige tradisjonen*, Oslo. Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik (2001). *Et dukkehjem*, Oslo. Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Ibsen, Henrik (2001). *Hedda Gabler*, Oslo. Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Jensen, Axel (2012). *Ikaros. Line. Joacim. Tre romaner i én*, Oslo. CAPPELEN DAMM AS.
- Sjkløvsli, Viktor B. (1991). «Kunsten som grep», oversatt av Sigurd Fasting, i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo. UNIVERSITETSFORLAGET.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo. Kunnskapsforlaget ANS.
- Mollestad, Jan Christian (1993). *Trollmannen i Ålefjær. Axel Jensen om Axel Jensen*, Oslo. J.W Cappelen Forlag AS.
- Nordby, Terje (1999). *Forvandlinger. Et moderne møte med greske myter*, Oslo. ANDERSEN & BUTENSCHØN AS.
- Ro, Sigmund (2010). *Rebeller i paradiset – den amerikanske beatlitteraturen, 1945-1965*, Oslo. Forlaget Press.
- Welhaven, Johan Sebastian (1998). «Lokkende toner» i Idar Stegane, Eiliv Vinje, Asbjørn A Aarseth (red.): *Norske tekster. Lyrikk*, Oslo. J.W Cappelen Forlag AS.

Wilson, Colin (1957). *Utenfor sirklene*, Oslo. Oversatt av Colbjørn Helander. J.W Cappelen Forlag AS.

Avisartikler:

Anmeldelser av *Ikaros*:

Beyer, Edvard (1957, 06.12). «For å finne det vidunderlige». *Bergens Tidene*.

Borgen, Johan (1957, 11.10). «Ikaros i Sahara» *Dagbladet*.

Elster, Magli (1957, 24.10). «Spennende ung mann». *Arbeiderbladet*.

Fossestøl, Bernt (1957, 22.10). «En moderne Skaros [sic]». *Vårt Land*.

Hauge, Alfred (1957, 29.10). «En pilgrim i ørkenen». *Stavanger Aftenblad*.

Orjasæter, Jo (1957, 14. 10). «Ung mann i Sahara». *Nationen*.

Pierstorff, Erik (1957, 10.10) «Fra en ung ørkenvandrers selvbiografi». *Morgenbladet*.

Riisøen, Sverre (1957: 07.12). «Sjokkerende vidunderbarn». *Morgenavisen*.

Anmeldelser av *Joacim*:

Eidem, Odd (1961, 06.10). «Ved Akropolis og deromkring». *Verdens Gang*.

Elster, Magli (1961, 12. 10). «Flukten til Hellas». *Arbeiderbladet*.

Fossestøl, Bernt (1961, 04.11). «En kalket grav». *Vårt Land*.

Hauge, Alfred (1961, 06.10). «En moderne Jason på elyseiske marker». *Stavanger Aftenblad*.

Houm, Philip (1961, 06.10). «Axel Jensen og Joacim». *Dagbladet*.

Johannesen, Georg (1961, 07.10). «Ny Axel Jensen». *Orientering*.

Nettum, Rolf. N (oktober 1961). «Joacim». *Aftenposten*.

Internett:

goodreads (2014). «On the Road Quotes». Lastet ned 03.04.2014 fra:

<http://www.goodreads.com/work/quotes/1701188-on-the-road?page=2>

Meher Mount Homepage (2013) «Meher Baba». Lastet ned 06.03. 2014 fra:

<http://www.mehermount.org/avatar-meher-baba/>

Meher Mount Homepage (2013). «Meher Mount». Lastet ned 06.03. 2014 fra:

<http://www.mehermount.org/>

«Opheltes: «Opheltes of Nema» (19.05.2013). I *Wikipedia*. Lastet ned 10.04.2014 fra:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Opheltes>

«Outsider» (udatert) i *Store norske leksikon*. Lastet ned 11.08.2013 fra:

<http://snl.no/.search?query=outsider>

«Pan» (udatert). I *Mythagora*. Lastet ned 11.04.2014 fra:

<http://www.mythagora.com/bios/pan.html>,

«Pyotr Ouspensky» (udatert) i *Store norske leksikon*. Lastet ned 12.03.2014 fra:

http://snl.no/Pyotr_Ouspensky

«Simone de Beauvoir» (udatert) i *Store norske leksikon*. Lastet ned 09.01.2014 fra:

http://snl.no/simone_de_beauvoir

Sommerfeldt, Axel (udatert). «J.G Frazer» i *Store norske leksikon*. Lastet ned 12.03. 2014 fra:

http://snl.no/James_George%2C_Sir_Frazer

Sangreferanser:

James Brown og Betty Jean Newsom: «It's a Man's Man's Man's World» på albumet «It's a Man's, Man's, Man's World», utgitt i 1966.

Kaiser Chiefs: «Never miss a beat», på albumet «Off with their heads», utgitt i 2008.

Queen: «I want to break free», på albumet «The Works», utgitt i 1984.

Sammendrag.

Oppgaven utforsker outsiderposisjonen i Axel Jensens bøker *Ikaros* (1957) og *Joacim* (1961). Problemformuleringen legger særlig vekt på protagonistenes motivasjon for å søke outsiderposisjonen, samt stiller spørsmålet om det i det hele tatt lar seg gjøre å flykte fra samfunnet og i hvilken grad outsiderposisjonen oppnås. Analysene er foretatt på bakgrunn av Colin Wilsons teoriverk om outsiderens karakter, *The Outsider* (1956). Wilson bruker eksempler fra tidligere outsiderlitteratur til å skissere opp en typologi av outsiders og belyse ulike sider ved det han kaller «outsiderens problem». Dette «problemet» er grunnet i outsiderens identitet og gir seg utslag i hans mentalitet og syn på tilværelsen. Ulikheten i protagonistenes motiver for å snu ryggen til samfunn og sivilisasjon har gjort at outsiderposisjonen fortone seg ulikt i *Ikaros* og *Joacim*, noe som også har gjort at analysene består av nærlesning av ulike aspekter ved outsidertematikken.

I tillegg til Wilsons teori består av en kontekstualiserende del som kommenterer hvordan Jensens outsiders kan leses i lys av andre samtidige litterære outsiders, og hvordan tidsperioden bøkene er skrevet i påvirker lesningen av outsidertematikken. Resepsjonskapittelet tar for seg forskjellene i kvalitetsvurderingene av bøkene, og vektlegger hvordan anmelderne reagerte på outsidertematikken. I avslutningskapittelet samles trådene og det reflekteres rundt outsiderposisjonen i *Ikaros* og *Joacim*, særlig med hensyn til hvordan, og i hvilken grad outsiderens problemer løser seg, sett i lys av Wilsons teorier.

