

Hjørdis-Linnea Myhre

Reisens sanselige skrift

Fysisk essayistikk i Tor Eystein Øverås'
Til. En litterær reise

Masteroppgave i kunstkritikk og kulturformidling
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
NTNU
Vår 2011



Toget kommer inn på stasjonen, jeg stiger på,
og føres ut av Gdąnsk. Klokka er seks. Jeg
sitter alene ved vinduet i en kupé, og forsøker
å se hva som virvler forbi i halvmørket
utenfor, men alt jeg ser i denne mørklagte
morgenstemningen, er mitt eget speilbilde,
som flakker mellom meg og verden, dirrer.

Tor Eystein Øverås

Innhold

Innledning	9
1. Resepsjon	13
Sjangerspørsmål.....	14
Bokens litterære prosjekt.....	16
En kjedelig tekst?.....	18
Reiselitteratur i Norge.....	21
2. Reiselitteratur	23
Reiselitteraturens definisjoner.....	23
Reiselitteraturens historiske utvikling.....	26
Den tidlige reiselitteraturen.....	27
Reiselitteraturens brytningsfase.....	28
Den moderne reiselitteraturen.....	32
Reisebokpoetikk.....	36
3. Sjangerspørsmål i <i>Til</i>: reiselitteratur og essayistikk	43
En litterær reise.....	46
Metaperspektiv.....	48
Sjangertrekk i <i>Til</i>	49
Essayet og <i>Til</i>	57
4. Kroppsfenomenologi og reise: en sansende tilstedeværelse i verden	63
Merleau-Pontys kroppsfenomenologi.....	64
Kroppsfenomenologi i <i>Til</i>	68
Reisens fysiologi.....	70
Den fysiske skriftpraksisen.....	73
Sansene.....	75
Blikket.....	77
Blikk/kropp-dikotomien i <i>Til</i>	81
Betraktningenes filmatiske distanse.....	85
Lyd.....	87
Avslutning	93
Litteraturliste	95
Takk	99

Innledning

Helt siden antikken har mennesker oppsøkt fremmede områder for så å skrive om sine opplevelser. En reiseskildring er den teksten som står igjen etter en reise, og fungerer som en dokumentasjon på den reisendes opplevelser. For en leser kan teksten ha nytteverdi både som en fortelling om de besøkte stedene og som et personlig dokument. Reiselitteratur er kanskje først og fremst en tekst med egenverdi og litterære kvaliteter som vil kunne sette sitt preg på leseren, noe Arne Melberg formulerer slik:

Den moderne reiselitteraturen bygger på tilfeldige møter, episoder, *sights*, spredte opplevelser, minner og erfaringer, men den forsøker like fullt å holde alt dette sammen i en meningsfylt sammenheng. Hvilket skulle bety at reiselitteraturen gjør nettopp det litteraturen kan, bør og må gjøre: den arbeider med å forstå hva verden var og er, hva den kan være og skulle kunne bli. Og hva som er min plass i denne verden og hva den kunne være (Melberg 2005:254).

Her sidestilles reiselitteratur med litteratur generelt, både med tanke på kvalitet og på det potensial litteraturen har til å skape erkjennelse og til å utvide horisonter. Reiselitteratur har, gjennom det reisende subjektets direkte tilknytning til samfunnet rundt, en enestående mulighet til å utforske forholdet mellom mennesket og verden, og til å utsi noe vesentlig om det.

Da Tor Eystein Øverås' *Til. En litterær reise* kom ut i 2005, ble den betegnet som «en av de beste norske reiseskildringene de siste årene» (Borchgrevink 2005:4). Samtidig ble det hevdet at «[b]oken er ingen reiseskildring i snever forstand» (Djuve 2005:42). *Til* skiller seg fra det vi oppfatter som den tradisjonelle reiseberetningen: Reisen går ikke til fjerne, eksotiske strøk, og den innebærer ingen utfordrende ekspedisjon. Reisen går derimot til våre naboland i øst. Dessuten har boken en klar litterær agenda, i og med at den omtaler forfattere og bøker, og ved at reisen legges til *litterære* steder – steder knyttet til litteraturhistorien og forfatterliv. Er boken likevel ulik andre reiseberetninger? Er det fordi det ikke skrives så mange slike bøker i Norge i dag at den blir sett på som annerledes?

Til. En litterær reise beskriver en jeg-fortellers åtte måneder lange reise gjennom landene rundt Østersjøen. Reisen har utspring i en hypotese om at det finnes kulturelle sammenhenger mellom våre naboland mot øst, og bokens forteller uttrykker et ønske

om å undersøke hypotesens gehalt. Underveis på reisen leser han nasjonallitteratur fra de enkelte landene, og en sammenknytning av litteratur og geografi legges til grunn for utforskningen av et østersjøisk kulturfellesskap. Informative tekster om kunstnere, forfattere, film og litteratur veves sammen med personlige refleksjoner og skildringer av byer, landskaper og steder.

Tor Eystein Øverås (f. 1968) er forfatter og kritiker. Han har hovedfag i allmenn litteraturvitenskap fra Universitetet i Bergen, og har gått på Skrivekunstakademiet i Hordaland. Mellom 1998 og 1999 var han redaktør for litteraturtidsskriftet *Vinduet*. Øverås har gitt ut romanene *Tittelløs* (1993) og *Fortelleren* (1996), før *Til. En litterær reise* kom i 2005. Siden 2006 har Øverås virket som litteraturkritiker i *Morgenbladet* og *Klassekampen*, og i 2009 utga han *Livet! Litteraturen! 56 forsøk og forslag. Kritikk 2006-2009*, et utvalg anmeldelser fra denne perioden. For sin kritikervirksomhet, og spesielt for bokutgivelsen, ble Øverås kåret til Årets kritiker 2010.

I sin anmeldelse av *Til* i NRK P2s Kulturnytt sier Tom Egil Hverven at det som

binder boka sammen på en fremragende måte, er Tor Eystein Øverås' egen fortellerstemme. Hans blanding av spontan ærlighet og erfaren selvrefleksjon gjør boka til en helt særegen leseropplevelse. Øverås bruker hele kroppen til å sanse med: han lukter og smaker, han bruker føtter og hender. Resultatet er en unik fysisk essayistikk. (Hverven 2005:1).

Anmelderen bruker begrepet *fysisk essayistikk* for å betegne et karaktertrekk ved *Til*. Det sanselige ved teksten blir satt i sammenheng med det vi kan betegne som bokens essayistiske prosjekt. Det er altså jegets sansende tilstedeværelsen, i kombinasjon med det essayistiske prosjektet, som gir boken dens særpreg.

Denne avhandlingen ta utgangspunkt i begrepet fysisk essayistikk for en analyse av *Til*. Begrepet kombinerer en essayistisk skrivemåte med en fysisk forankring, forstått som kroppslig og sansende. Fysisk essaysistikk betegner en tekst der ikke bare refleksjonen kommer frem, men der også en sanselighet benyttes, og får sette preg på teksten. Essayet som sjanger er både saklig og subjektiv. Som tekst er den prosessuell, og har en åpen, springende form og en dialogisk struktur (Haas 1982). Essayet kan ikke fanges i én bestemt form, men er «en kategori som rommer mange mulige former i spenningsfeltet mellom kunstprosa og sakprosa» (Bech-Karlsen 2003:19). Den

essayforståelsen jeg her vil benytte, dreier seg om en arv fra Montaigne og omhandler det subjektive essayformen. Essayet som sjanger innebærer en åpenhet og en «reisende» tankeprosess jeg vil forsøke å sette i forbindelse med reise og reiselitteratur.

En reise er en fysisk forflytning der sansning står sentralt. I Merleau-Pontys kroppsfenomenologi er den kroppslige sansningen utgangspunktet for menneskets forståelse av verden, og et slikt ståsted gir kroppens sanseerfaringer høy verdi. En reisetekst vil bestå av den reisendes sanseerfaringer omformet til skrift. Hvilken grad det er eksplisitt uttrykt vil variere. En anvendelse av et kroppsfenomenologisk perspektiv på *Til* vil kunne undersøke sansningens fremtreden i en tekst.

«En god reiseberetning retter ikke bare blikket mot det fremmede, men også mot forfatteren i møtet med det fremmede» (Wærp 2006a:28), hevder Henning Howlid Wærp. Han peker dermed på et viktig trekk ved reiselitteraturen i dag: viktigheten av en forteller som også fremviser den indre reisen som følger den ytre. Denne avhandlingen vil vise hvordan reiselitteraturen har utviklet seg gjennom tidene, der en dreining fra vektlegging av ytre hendelser til en fremvisning av indre landskaper har funnet sted. Vi vil dermed forstå hvordan *Til* kan plasseres i en reiselitterær tradisjon. Reiselitteratur er en tekstkategori uten klare grenser, og dens definisjoner tas i forskningen stadig opp til diskusjon. Sjangermessig står reiseberetningen i et krysningsfelt mellom dokumentar og fiksjon. Den forteller om en reise vi antar er foretatt av forfatteren selv, samtidig som den benytter litterære grep i fremstillingen. En reiselitterær tekst gir dermed stor frihet til fremstillingsformen, og dens vide rammer gir både muligheter og utfordringer. Hvordan reiselitteratur defineres vil derfor bli tatt opp, og vi vil gjennom eksempler på reiselitteraturens definisjoner få en forståelse av reiseberetningen som tekstform. Dermed vil vi kunne undersøke sjangerproblematikken knyttet til objektteksten.

I første kapittel vil jeg se på resepsjonen av *Til*, og ta opp noen av diskusjonene som fremkommer. Særlig er drøfting av sjangerspørsmålet og av gjennomføringen av det litterære prosjektet tatt opp i anmeldelsene. Her vil jeg også nevne den norske reiselitteraturforskningen. Kapittel to tar først for seg definisjonsproblematikken knyttet til reiselitteratur som tekstkategori, gjennom å belyse enkelte teoretikers definisjoner. Deretter foretar jeg en gjennomgang av reiselitteraturens historiske utvikling, i hovedsak basert på Casey Blantons forståelse i *Travel Writing. The Self and*

the World (2002). Jeg vil i den historiske utgreiingen trekke inn norske reiselitterære eksempler. I slutten av kapittelet viser jeg til en reisebokpoetikk slik den formuleres av Tor Eystein Øverås både i *Til* og i andre skrifter.

I kapittel tre vil jeg benytte forståelsen av reiselitteratur som tekstform i sammenheng med *Til*. I redegjørelsen vil jeg særlig legge vekt på de trekk ved *Til* som skiller seg ut i en reiselitterær sammenheng. En reisetekst benytter trekk fra en rekke sjangre, og i dette kapittelet vil jeg videre se på ulike sjangertrekk i *Til*. Deretter kommer vi inn på essaysjangeren, som vil settes i sammenheng med *Til*. Slik vil jeg forsøke å sirkle inn det som er hovedsiktemål for denne oppgaven: Å analysere *Til* som fysisk essayistikk. I kapittel fire tar jeg for meg begrepets fysiske side, teoretisert ved Maurice Merleau-Ponty. Hans kroppsfenomenologi vil bidra til å utdype forståelsen av den fysiske essayistikken. Jeg skal deretter se nærmere på hvordan sanseerfaringer kommer til uttrykk i *Til*.

De ulike redegjørelsene vil i sin helhet forsøke å vise hvordan det i den reiselitterær teksten *Til* er en essayistisk framgangsmåte i kombinasjon med en sansende tilstedeværelse som til sammen er uttrykk for en fysisk essayistikk.

1. Resepsjon

I begynnelsen av *Til* redegjør fortelleren for utgangspunktet for bokens reise, som har bakgrunn i en innsikt han fikk da han plutselig så kartet østenfor Norge på en ny måte: «Jeg ser kartet på en *litterær* måte, jeg ser geografien med et litterært blikk. Jeg ser ikke bare et landskap, jeg ser et *litterært* landskap» (Øverås 2006:11). Dette setter ham på tanken om sitt prosjekt:

Litteratur og landskap, tenker jeg. Litteratur og nasjon, tenker jeg. Litteratur og historie, tenker jeg. Hvorfor har det vært mer selvfølgelig å skrive Norges litteraturhistorie og Sveriges litteraturhistorie og Russlands litteraturhistorie og Polens litteraturhistorie enn østersjølandenes litteraturhistorie? (Øverås 2006:14).

Fortelleren vil reise rundt østersjølandene og underveis forsøke å knytte litteratur, kunst og film til de geografiske stedene han reiser gjennom. Han har i forkant av reisen planlagt en reiserute basert på litterære steder som skal besøkes. Disse består av kjente steder fra litteraturen samt forfatterhjem eller andre steder som har hatt tilknytning til forfatteres liv og virke:

Jeg vil reise rundt dette havet i kunsten og litteraturen. Jeg vil forlate landskapet jeg nå står i, det nordlandske landskapet, Knut Hamsuns landskap, og begi meg til Cora Sandels Tromsø, til Eyvind Johnsons Boden, til Per Olov Enquists Västerbotten, til August Strindbergs skärgård utenfor Stockholm og det Röda rummet i Stockholm, til Ingmar Bergmans og Andrej Tarkovskijs Gotland, til Aleksis Kivis finske skoger og Henrik Tikkanens Helsingfors, til Edith Södergrans karleske nes, til Gogols og Gontsjarovs og Dostojevskijs og Vladimir Nabokovs og Anna Akhmatovas St. Petersburg, til Sergej Eistensteins Riga, til Immanuel Kants Königsberg (Kalingrad), til Günther Grass' Danzig (Gdąnsk), til Theodor Fontanes romanlandskap rundt Stettin (Szczecin) i Effi Briest, til Caspar David Friedrichs Rügen, til Thomas Manns Lübeck, til Theodor Storms Husum, til Emil Noldes Seebüll, til Tom Kristensens København, til Hamlets Kronborg, til Bo Widerbergs Malmö, til Amalie Skrams Kristiania, til Agnar Mykles Bergen, tilbake langs den Nordlandskysten Petter Dass har beskrevet.

For eksempel (Øverås 2006:14f).

Gjennom dette lange sitatet ser vi hvordan fortelleren tenker rundt sitt prosjekt og sin reise. Han vil trekke mange linjer mellom litteratur og landskap. Ambisjonsnivået er høyt, og kanskje er dette ønsket om å favne alt, betegnende både for boken og for

reisen.

Til ble mye omtalt etter at den kom i 2005. Boken er anmeldt seksten steder¹ over et tidsspenn på fire år. Ti av anmeldelsene var avisanmeldelser, fem tidsskriftkritikker, og én radioanmeldelse. I dagspressen ble boken anmeldt av Eirik Vassenden i Morgenbladet (16.09.2005), av Sindre Hovdenakk i VG (16.10.2005), av Geir Kjell Andersland i Bergens Tidende (31.10.2005), av Morten Wintervold i Nordlys.no (31.10.2005), av Espen A. Eik i Aftenposten (06.12.2005), av Maya Troberg Djuve i Dagbladet (26.12.2005 og 23.01.2006, med noen endringer), av Christine K. Hansen i Nordlys (07.01.2006), av Nøste Kendzior i Dag og Tid (dato ikke funnet), av Karen Anne Okstad i Avisa Nordland (dato ikke funnet) og av Liv Riiser i Vårt Land (dato ikke funnet). I tidsskrifter ble den anmeldt av Aage Storm Borchgrevink i Vinduet (13.09.2005), av Frøydis Eriksen i Bøygen (07.11.2005),² av Henning Howlid Wærp i Nordlit (vår 2006) og i Nordnorsk Magasin (13.06.2006) (samme anmeldelse), og av Helge Baardseth i Vagabond. I tillegg radioanmeldte Tom Egil Hverven boken i Kulturnytt på NRK P2 (12.09.2005). Boken mottok ros for å være ambisiøs og holde et høyt litterært nivå, men ble kritisert for kjedsommelighet og *name dropping*.

Sjangerspørsmål

I anmeldelsene av *Til* blir spørsmål om sjanger ofte stilt. Flere anmeldere påstår at vi har å gjøre med en reisebok som ikke er av det ordinære slaget. Maya Troberg Djuve hevder at «[b]oka er ingen roman, men heller ingen reiseskildring i snever forstand. Det er en poetisk og personlig bok, og beskriver forfatterens åtte måneders reise til og i landene rundt Østersjøen» (Djuve 2005:42). Øverås' bok må altså nyanseres ut fra reiseskildringen generelt, som altså ikke er personlig og poetisk i sin natur. Manchetten til Frøydis Eriksens kritikk i Bøygen forteller at den anmeldte boken er en roman, og tilsynelatende leses den også slik. Eriksen skriver: «Jeg ser reisen som, i tillegg til det litterære prosjektet, et forsiktig forsøk på ytterligere en utvidelse: Fortelleren vil ta del i livet, ikke bare betrakte det» (Eriksen 2005:107). Slik forstås reisemotivet i boken som mer enn en den fysiske forflytningen og det litterære prosjektet; den får også en

¹ Etter det jeg har funnet ved søk i Atekst, Bibsys og Nordart.

² Anmeldelsen var basert på manuskript av boken.

symbolsk dimensjon for hovedpersonen. Anmelderen skriver også at *Til* «på mange måter er nettopp en ‘Østersjø-landenes litteraturhistorie’» (Eriksen 2005:106), og at den «er en problematisering av grenser, geografiske, men også litterære» (Eriksen 2005:106). Her ser vi at at bokens geografiske og litterære vinkling utvider sjangerforståelsen. Boken karakteriseres dermed som både en roman og en litteraturhistorie.

Når Eirik Vassenden skal karakterisere *Tils* sjanger, hevder han: Den er «ingen dokumentarisk reportasjebok, ingen reisehåndbok og heller ingen kulturkritisk analyse, selv om den har trekk fra alle» (Vassenden 2005:1). For dermed å kunne forstå hva slags tekst dette er, bruker han anmeldelsen hovedsakelig til å undersøke bokens sjanger. Undertittelen til boken, som forteller at dette er en litterær reise, ser han som relevant i denne sjangerforståelsen: «Til ethvert sted svarer en tekstmasse; den ‘litterære reisen’ består altså i å lese steder samtidig som man leser litteraturen om den, suksessivt å lese nasjonallitteratur mens man reiser» (Vassenden 2005:1). Den litterære reisen forstår Vassenden som mer enn bokens prosjekt; det litterære griper dypere inn i boken og preger også dens sjanger. Dette gir en tekst der både reisen og teksten om den har en litterær vinkling.

For å ytterligere nyansere sjangerspørsmålet i *Til*, trekker Vassenden inn essaysjangeren:

Hvis det er en litterær form som mer enn noen andre har opptatt i seg de mange uforutsette hendelser og problemer den reisende møter, så er det *essayet*. Essayets bevegelse er sjelden en rett linje, og dets fremdrift er heller ikke den mest effektive; ‘omvegar fører lengst’, som det heter hos en norsk essayteoretiker. Og det er ved omveiene, eller problemene, eller der motstanden blir stor, at *Øverås’* bok er på sitt mest interessante (Vassenden 2005:1).

Vassenden setter her essayet i relasjon både til reisen generelt, og til *Til* i særdeleshet. Han hevder at de essayistiske omvegene – motstanden i teksten – representerer bokens beste partier. Denne motstanden ser vi for eksempel når prosjektet ikke lar seg gjennomføre som planlagt, og når det gjelder skrivingen av boken: «Skriverens tekstrefleksjoner (og frustrasjoner) innarbeides i reiseskildringen, som får en slags dobbeltkarakter av reisedagbok og selvbiografi» (Vassenden 2005:2). Det at

skriverefleksjoner setter preg på den ferdige teksten, bidrar også til å karakterisere dens sjanger. I og med at Vassenden benytter sin anmeldelse til å vurdere *Til*s sjanger, finner jeg det underlig at boken i mancheten karakteriseres som en roman.

Christine K. Hansen har i anmeldelsen «Komplisert sjanger» et uvanlig syn på Øverås' bok:

Boka er problematisk sjangermessig. Den er mer en jeg-roman enn en reiseskildring, fordi den også forteller historien om en ensom og upålitelig forteller. Jeg-personen er en ung mann som reiser alene og stort sett konsentrerer seg om sine egne observasjoner og tanker om kunst og litteratur (Hansen 2008:42).

Tilsynelatende er den innadvendte og selvreflekterende fortelleren vi møter i *Til* årsaken til anmelderens trang til å distansere boken fra reisesjangeren. Et slikt ønske innebærer forståelsen av at en subjektiv, personlig forteller ikke hører hjemme i en reiseberetning, og anmelderen betrakter dermed jeg-romanen og reisefortellingen som to adskilte størrelser: «Den litterære reiseskildringen tar mest plass, og jeg-romanen fullfører han ikke» (Hansen 2008:42). Som vi senere skal komme inn på, er en sterkt tilstedeværende og subjektiv forteller et av kjennetegnene ved dagens reiselitteratur, og en slik diskusjon fremstår derfor som ubegrunnet.

Bokens litterære prosjekt

I anmeldelsene tas det litterære prosjektet i *Til* opp til diskusjon. Hva består prosjektet egentlig i, og er det for stort og ambisiøst? Aage Storm Borchgrevink uttrykker skepsis overfor prosjektet, og skriver følgende: «Stedene fremstår generelt ganske vagt. Det er få levende personer her – bortsett fra fortelleren selv – og for meg er dette bokens sentrale problem. Litteraturen som opptar Øverås slik, og som er hovedtema for boken, forblir nesten fullstendig uten referanse» (Borchgrevink 2005:1f). Anmelderen ser en svakhet ved prosjektets gjennomføring, som for ham fremstår som svevende uten å knytte seg konkret til landene som besøkes. Når litteraturen ikke ses gjennom menneskene som befolker geografien, oppleves ifølge Borchgrevink «Øverås' usedvanlig lærde, impresjonistiske essayistikk om litteratur, film og kunst som litt anemisk, litt vektløs» (Borchgrevink 2005:2).

Henning Howlid Wærp hevder at «[d]en litterære reisen som undertittelen lover, er på en måte unnagjort på forhånd. Kanskje har han forberedt seg for godt? På den annen side er prosjektet, om å utforske Østersjø-litteraturen, trolig for stort, uhåndterlig» (Wærp 2006:126). Anmelderen vurderer altså det litterære prosjektet som i overkant styrende for reisen. Han mener dessuten at prosjektet representerer en umulighet i seg selv: Pensumet, i tillegg til ønsket om å undersøke kulturelle sammenhenger, blir for stort til å skulle gripes av én person i løpet av én reise.

Simen Hovdenakks anmeldelse gjør en vurdering av Øverås' gjennomføring av prosjekt, der han skriver:

På sitt beste lykkes Øverås godt med å forene det personlig viktige med det allment interessante. [...] På sitt verste kan forfatteren bli selvnyttende og selvrefererende. For mange små og strengt tatt betydningsløse opplevelser underveis blir tatt med, slik at banalitetene står i veien for innsikten (Hovdenakk 2005:67).

Prosjektet balanseres ikke, slik anmelderen ser det, og det som oppleves som viktig og interessant, taper sin verdi når det blir overskygget av uvesentligheter. *Til* viser i sin tekst en søken etter balanse mellom det personlige og det faglige, en balanse det ser ut til å være vanskelig å finne, ifølge Hovdenakks anmeldelse.

Tross sin skepsis, ser Borchgrevink i sin anmeldelse den subjektive stemmen som tekstens styrke:

Til er ikke den første og ikke den siste reiseskildring der man drar utenlands bare for å oppdage at man alltid har seg selv med på lasset, men den intelligente og ambivalente skildringen av 'Øverås' sin tvil og hans refleksjoner rundt sitt eget fundamentale utenforskap, hans avstand til verdens friksjon og støy, er for meg et av høydepunktene i boken (Borchgrevink 2005:3).

Vi ser hvordan selvrefleksjonen for denne anmelderen utvikler seg til å bli det sentrale ved boken, og at den tydelige stemmen i boken på sett og vis overskygger prosjektet og dets mulige svakheter. Borchgrevink konkluderer derfor med at

[d]et er portrettet av den passive unge mannen, som reiser uten å se noen ting, som står med ett ben på stedet og ett på ordet, i ubalanse, uten å finne sammenhengene han postulerer, men som holdes oppe av en sjelden språklig begavelse – det er dette portrettet som gjør at jeg oppfatter *Til*, på tross av min skepsis til prosjektet, som en av de beste norske reiseskildringer de siste årene (Borchgrevink 2005:3f).

Vi ser en sterk skepsis til Øverås' prosjekt med *Til*, dessuten til hans evne til å se. Likevel overvinnnes skepsisen av den tydelige personlige stemmen i boken, og gjør ifølge anmelderen boken til en av de beste i sitt slag.

En kjedelig tekst?

I flere av anmeldelsene fremheves det at det interessante ved boken hemmes av en kjedsommelighet i teksten. Geir Kjell Andersland formulerer det slik:

Men lenge før denne leser er halvveis gjennom de innpå 450 sidene, er lesegleden forvandlet til både kjedsomhet og forundring, til tross for alle de ruvende forfatterskikkelser og strålende byer som omtales. Kjedsomhet over uklare tanker, for mye langhalm, for mange assosiasjoner og så denne ustoppelige «name-dropping» av alle de forfattere, og andre kunstnere, Øverås forbinder med sin reise (Andersland 2005:36).

Anmeldelsen fremstår som kritisk til prosjektet generelt, et prosjekt som innebærer nettopp å trekke inn mange forfattere underveis på reisen og knytte det til geografi og kultur de besøkte stedene. Men dette blir for Andersland *langhalm* – et uinteressant emne det tygges på alt for lenge.

Aage Storm Borchgrevinks anmeldelse «Østersjøen som bibliotek» kritiserer teksten for å tidlig la luften gå ut av ballongen: «Men på et tidspunkt, kanskje allerede før hundre sider er nådd, føler jeg at erobringstoktet dabber av og går over i formålsløs slentring. Plotet blir uklart, som om han er usikker på egne ambisjoner. Øverås trekker dessuten inn sin litterære klo» (Borchgrevink 2005:2). Uten å være like eksplisitt som Andersland, sier han:

[J]eg stiller meg likevel tvilende til en poetikk som kanskje oppsummeres i denne hyllesten til Federico Fellini:

Jeg drømmer om å skrive et lengre prosaarbeid inspirert av måten Fellini har komponert filmfresken [*La Dolce Vita*] på. Filmen er kjedelig, langsom, lett å falle av underveis, og etterpå er det umulig å gjenforteller hva man har sett.

Mens Fellinis 'fresker' er fylt av groteske og vakre mennesker, er det et ensomt univers Øverås byr på. De få menneskene han møter i disse åtte månedene fremstår like bleke, flate og tåkete som Østersjøens forblåste landskaper (Borchgrevink 2005:2f).

Selv om anmelderen finner Fellini-poetikken treffende for Øverås' prosjekt, har han en negativ oppfatning av tekstens kjedsommelighet. Riktignok har *Til* partier med lav energi, som fremstår som pliktetapper for å fullføre reisens mål om å slå sirkel rundt Østersjøen. Jeg er likevel uenig i Borchgrevinks påstand om at Fellini-sitatet uttrykker Øverås' poetikk.

Kan ikke kjedsommelighet også være noe positivt? En del anmeldere påpeker at *Til* er en bok som krever en langsom lesning. Jeg tolker en slik forståelse en motsatte til en kjedelig tekst. Det samme gjør Henning Howlid Wærp:

Underveis kommer han da også i anfektelser om det hele blir *for* prosaisk: 'Urolig for at det jeg skriver er kjedelig, på den gale måten' (s.340). Det er det ikke. Boka må kanskje leses sakte, for til fulle å ta del i reise- og refleksjonsprosessen. Men til gjengjeld gir den mye tilbake (Wærp 2006b:29).

Til er ikke en underholdningsbok der du lener deg tilbake og tar imot, men tvert imot en informativ beretning som samtidig krever en innsats fra leseren. Dette kommer frem også i Djuves anmeldelse. «Alle observasjonene og de mange tematiske sporene gjør at 'Til' krever en langsom lesning. Det tåler Øverås' stabile, vare og poetiske språk veldig godt» (Djuve 2005:42). Det trenger altså ikke være en motsetning mellom det kjedelige og det langsomme.

Bokens avslutning er tema for flere anmeldere. For mange reiseforfattere setter hjemkomsten det endelige punktum for reisen. For enkelte, som for reiseforfatter Paul Theroux i *The Old Patagonian Express*, er det ikke slik. Bokens siste setninger lyder: «The nothingness itself, a beginning for some intrepid traveller, was an ending for me. I had arrived in Patagonia, and I laughed when I remembered I had come here from Boston, on the subway train that people took to work» (Theroux 2008:430). Boken slutter altså når fortelleren kommer til målet for reisen, Patagonia. Dette er ikke tilfelle for Øverås' bok. Vi tror boken avsluttes idet fortelleren er tilbake i Bodø, og skriver:

Det er snart åtte måneder siden jeg reiste fra Bodø. Da var det kjølig vår, nå er det kald vinter. Snø, ellers ligner det. Snø som faller over de store sølvsyllindrene til sildoljefabrikken. Snø som faller over bilene, der de borer seg inn i mørket gjennom tunneler av lys.

Jeg har forandret meg mer enn byen og landskapet har disse åtte månedene. Minnene om mennesker jeg har møtt og bøker jeg har lest. Bildene av gjenstander jeg

har sett strømmer på. Landskapet jeg bærer med meg har vokst, utvidet seg, blitt større.
Det er bare å lukke øynene.
Så åpner det seg (Øverås 2006:434f).

Reisen er avsluttet og fortelleren er vendt hjem. Likevel er ikke boken slutt, men etterfølges av en senere reise til Bornholm, stedet han måtte eliminere under reisen.³ Denne reisen til Bornholm fungerer samtidig som en epilog der fortelleren reflekterer over reisen, over boken og over arbeidet med å skrive den:

Hvor interessert er jeg i landskapet, slik det stiger opp av Østersjøen, som her på Bornholm? Kanskje må landskapet befolkes med mennesker før det kan bli litteratur av det. [...] Kanskje er ikke landskapet i seg selv mer enn det fysiske rommet litteraturen finner sted i, med rekvisitter forfatteren kan løfte ut av landskapet og inn på boksiden (Øverås 2006:437f).

Den etterstilte reisen til Bornholm for slik en funksjon der den gir rom for etterstilte refleksjoner rundt reisen og boken.

Men bokens fortelling er enda ikke slutt, og mens vi fortsatt tror vi er på Bornholm, glir boken over i de siste setningene:

Mens jeg skriver disse siste linjene, og for mitt indre blikk ser meg selv stå på stranden på Bornholm, som nå er folketom [...] kikker jeg innimellom på Litauisk melodi av Johannes Bobrowski [...]: 'Men för att kunna vinna något med denna beskrivning, som i denna form inte är till mycken nytta, ska vi befolka den med människor, eftersom även det skönaste landskap utan människor är en förfärlig ödemark, värre än helvetet.'

Og så springer lindene ut i Berlin.

Berlin, april, 2005

Bokens avslutning forfattes altså i Berlin. Dermed kan det oppleves som om reisen glir bort, og umerkelig er over. Kanskje er det derfor enkelte anmeldere opplever slutten som vag og nærmest uavsluttet.

Henning Howlid Wærp sammenligner slutten i *Til* med Hamsuns slutt i *I Æventyrland*. Hamsun avslutter med å si: «I morgen drar vi igjen til Baku og siden videre mot Østen» (Hamsun sitert i Wærp 2006b:29). Slutten får slik et mystisk preg,

³ Underveis forteller han hvorfor: «Der ute ligger Bornholm. [...] Det er den siste øya, den eneste av de store øyene i Østersjøen jeg ikke har besøk. Jeg klarer nesten ikke vende den ryggen, men må. Pengene er slutt» (Øverås 2006:416).

selv om man vet at Hamsun ikke fortsatte reisen østover, men vendte hjem. Wærp mener ikke med denne sammenligningen at Øverås burde avsluttet som Hamsun, men hevder at «det hadde vært lurt å stoppe før. Energien går nemlig litt ut av fortellingen allerede i Tyskland, eller muligens også før det» (Wærp 2006b:29). Kanskje hadde teksten derfor hatt godt av en oppstramming og en tydeligere avslutning. Men reisens prosjekt innebærer å slå ring rundt Østersjøen, ikke avslutte halvveis, og fortelleren kan derfor ikke være fornøyd før han er tilbake i Bodø.

Christine K. Hansen skriver følgende om bokens avslutning: «Jeg-romanen mangler avslutning. Vi kan ikke kalle slutten åpen, for forfatteren gir oss ingenting å tolke eller lukke den med. Heller ikke den litterære reisen får annen avslutning enn hjemreisen» (Hansen 2008:42). Hjemreisen er en vanlig avslutning på en reiseberetning, som ofte følger det velkjente mønsteret «departure, adventure, and return» (Blanton 2002:2), et mønster der «[t]he traveler/narrator's well-being and eventual safe homecoming become the primary tensions of the tale» (Blanton 2002:2). Forstår man *Til* som en reiseskildring, er dermed tilbakevendingen til Bodø den mest naturlige avslutningen.

Reiselitteratur i Norge

Reiselitteraturforskningen har økt de senere årene. Særlig i det anglosaksiske språkområdet er forskningen i vekst, men også i Norge ser vi økt forskning på feltet. I 2004 ga Anka Ryall ut boken *Odyssevs i skjørt. Kvinners erobring av reiselitteraturen*, en bok som tar for seg kvinnes plass i reiselitteraturen. Tradisjonelt har reisen og reiselitteraturen hatt en mannsdominans, og Ryall hevder derfor at «[d]et kvinners reisebeskrivelser har felles, er en mer eller mindre uttalt ambivalens overfor en sjanger som alltid har vært dominert ikke bare av mannlige forfattere og mannlige helter, men av et program om frihet fra det kompliserte samlivet med kvinner» (Ryall 2004:12). Boken fokuserer på britiske kvinners reiser, men nevner også reisene til norske Liv Arnesen og Marit Sørensen.

Arne Melberg⁴ ga i 2005 ut boken *Å reise og skrive* som jeg har forholdt meg til i

⁴ Melberg er svensk, men er professor ved Universitetet i Oslo, og representerer dermed den norske reiselitteraturforskningen. Dessuten kom boken ut på norsk før den kom på svensk (2006).

denne oppgaven. Melberg tar utgangspunkt i en forståelse av reiselitteraturen som et felt, ikke en sjanger. Reiselitteratur forstås dermed som enhver tekst der reisen er bokens sentrale motiv. Per Thomas Andersens *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naupaul* (2006) forholder seg til steds- og identitesproblematikk i skjønnlitterære verker. Reisen bli slik også tema for hans undersøkelser. For eksempel tar han for seg Cora Sandels Alberte-trilogi, som også er studert i Arne Melbergs bok. Dersom reiselitteratur defineres ut fra motiv og ikke form, kan *Identitetens geografi* ses som et bidrag til den norske reiselitteraturforskningen.

Mariann Bjørnsen leverte i 2007 masteravhandlingen *Reisens tonaliteter i Knut Hamsuns I Æventyrland og «Under halvmånen»*, som tar for seg Hamsuns reiseskildringer, og analyserer dem i lys av Starobinskis tonalitetsteori, samt i et orientalistisk perspektiv. En studie av norske reiseskildrere finner vi også i Jørgen Alnæs' bok *I eventyret. Norske reiseskildrere fra Astrup til Aasheim* (2008). Han tar for seg det han betegner som «reiseskildringene som har levd på siden av det etablerte, som fokuserer på spenning og virkelighetsflukt, som reiser i naturen eller langt vekk fra Norge» (Alnæs 2008:8). Alnæs gjør et utvalg som sirkler inn reiseskildringer som dreier seg om ekspedisjoner og utfordringer, og det er den norske eventyreren han er ute etter å fremvise. Universitetet i Tromsø har vært senter for forskningsprosjektet Arktiske Diskurser, som i 2010 utga antologien *Arctic Discourses*, der Anka Ryall, Johan Schimanski og Henning Howlid Wærp var redaktører.

Når det gjelder utgivelser av reiselitteratur her til lands, har Aschehougs Sporserie lenge vært et flaggskip. Nå er imidlertid serien nedlagt. Den var virksom mellom 2000 og 2010, og ble nordmenns kanskje fremste tilgang til reiselitteratur. «At Spor-bøkene er tilgjengelige bør ha bidratt til å vise at reiselitteratur er verdifull litteratur på linje med skjønnlitteratur», hevder Jørgen Alnæs i et intervju om serien (Pedersen 2010:1). Spor-bøkene teller hele 29 titler, og består i hovedsak av oversatt reiselitteratur.⁵

⁵ Tor Eysten Øverås skriver for tiden en samlet kritikk av serien, som vil stå på trykk i Nytt Norsk Tidsskrift 2/11.

2. Reiselitteratur

Reiselitteratur betegner en type tekst, eller en sjanger, som tar utgangspunkt i en reise: «Det er reisemotivet som bind ei reiseskildring saman i dei moglege innslaga av vidt ulike teksttypar. Difor er reiseskildringa ein av dei mest utprega blandingssjangerane i sakprosaen» (Grepstad 1997:287). Reisen er det ledende motivet i teksten, og er det elementet som setter rammer for teksten. Sjangeren defineres altså ifølge Grepstad etter sitt innhold, og ikke ut fra formmessige kriterier. Reiseskildringens form kan variere, i og med at den drar veksler på trekk fra en lang rekke ulike sjangre: reportasje, poesi, roman, essay, biografi, brev, dagbok, uten av noen av disse kan sies å ha forrang.

Hvis vi likevel skal trekke frem en sjanger det gir mening å nevne i sammenheng med reiseteksten, er det essayet. Essayet er av en slik åpen og vandrende karakter at det står i relasjon både til reisens form, men også til reiselitteraturens tematikk og tilsynekomst som skrift: «Essayet er sammensatt og personlig prosaform, der refleksjon over erfaring bærer teksten. [...] Essayskriving er personlig bearbeidelse av erfaringer i den hensikt å forstå og skape forståelse» (Bech-Karlsen 2003:19). Slik kan vi snakke om essayets hensikt og fremgangsmåte som en parallell til reisen og reisetekstens; fremstillingsformen er personlig, og erfaringen som bearbeides er reisen. Dette skal jeg komme tilbake til i neste kapittel. Vi skal først se nærmere på hva som definerer reiselitteraturen.

Reiselitteraturens definisjoner

En allmenn oppfatning av reiselitteratur er at den betegner en faktabasert beskrivelse av en reise foretatt av forfatteren. Dette kan være riktig, men man må foreta en nyansering av forståelsen av reiselitteratur. For det første sås det i reiselitteraturforskningen tvil om hvorvidt enkelte av de klassiske reiseskildrerne, som John Mandeville eller Marco Polo, virkelig hadde foretatt de reisene de beskrev (Adams 1980). Anka Ryall skriver i *Odyssevs i skjørt* at «[r]eisebeskrivelser – i betydningen av skildringer av selvopplevde reiser – er en form for dokumentarisk litteratur» (Ryall 2004:12). En slik forståelse av reiseskildringen svarer til den definisjonen Jan Borm i essayet «Defining Travel: On the

Travel Book, Travel Writing and Terminology» gir *the travel book*:

any narrative characterized by a non-fiction dominant that relates (almost always) in the first person a journey or journeys that the reader supposes to have taken place in reality while assuming or presupposing that author, narrator and principal character are but one or identical (Borm 2004:17).

Det vi på norsk kan oversette til reiseskildringen beskriver altså for Borm en reise leseren antar har funnet sted i virkeligheten, samtidig som forfatter, forteller og handlende person fremstår som én og samme. Sistnevnte kriterium nevner også Anka Ryall i sin definisjon av reiseskildringen: «Fordi reisebeskrivelser i prinsippet alltid dokumenterer den reisendes egne opplevelser, forutsetter sjangeren at det er en identitet mellom den historiske forfatteren, fortelleren og en handlende person i teksten» (Ryall 2004:15). Dette identifiserer reiseskildringen som en faktabasert virkelighetsnær beretning fortalt av den reisende selv – forfatteren.

Men reiseskildringen (*the travel book*) representerer kun en del av reiselitteraturen, slik Jan Borm ser det. Reiselitteratur er for ham et samlebegrep for all litteratur der reisen er hovedmotiv. En forståelse av reiselitteraturen som en kategori av en rekke tekster med reisemotivet som fellesnevner, er en tankegang i tråd med en rådende tendens innen reiselitteraturforskningen. For eksempel uttrykt av Percy Adams i *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (1983). Ved å se bort fra det rent formmessige, vender Adams blikket mot reisemotivet. Reisen som motiv finner vi i tekster i en lang rekke sjangre, og i sjangerblandende skrifter. Dessuten er mye av dagens reiselitteraturforskning interdisiplinær, og særlig innenfor antropologi, geografi, historie og sosiologi forskes det på reiselitteratur. Forskningen har dermed ikke et litterært perspektiv; ofte står det kulturelle fremst.

Arne Melberg har også en forståelse av reiselitteratur der skillet mellom fiksjon og sakprosa er satt til sides. I *Å reise og skrive* opererer han med tre kriterier for å avgrense den moderne reiselitteraturen: «Det finnes en reisende og en reise. [...] Den reisende møter en verden. [...] Reisen er også en litterær reise» (Melberg 2005:35). Melberg gir slik rom for å inkludere et større spekter av tekster innen et bredere utvalg av sjangre. Han nevner ikke som krav at teksten skal forholde seg ikke-fiksjonelt til virkeligheten, og inkluderer dermed fiksjonstekster i kategorien. Sammenfall mellom

reisende, forteller og forfatter fremheves heller ikke som et kriterium. Melberg hevder å ha en pragmatisk holdning overfor reiselitteraturen, og han utdyper på følgende måte: «[J]eg forholder meg ekumenisk til reiselitteraturen: dit regner jeg all litteratur hvor reisen er motiv eller motor, uavhengig om den er fiktiv, lyrisk eller utelukkende saklig» (Melberg 2005:16). Reisemotivet er altså det elementet som for Melberg blir samlende for kategorien reiselitteratur.

Et annet spørsmål som ofte stilles, er om reiselitteraturen er en egen sjanger. Arne Melberg hevder at

den moderne reiselitteraturen er en størrelse det er vanskelig å gripe. En diffus genre som ikke har noen selvsagt plass i litteraturen. Er reiselitteraturen overhode en genre? Jeg tviler – og ønsker snarere å betrakte reiselitteraturen som et felt av muligheter, der hver enkelt forfatter skaper sin egen reiselitterære variant ved hjelp av den kontrakten han/hun etablerer for å koordinere informasjon og fiksjon (Melberg 2005: 12).

Konklusjonen blir for Melberg altså at reiselitteratur ikke er noen egen sjanger, men tar opp i seg trekk fra en rekke sjangre. Noe tilsvarende mener Jan Borm. Det han kaller reiselitteratur (*travel writing* eller *travel literature*) er «not a genre, but a collective term for a variety of texts both predominantly fictional and non-fictional whose main theme is travel» (Borm 2004:13). Reiselitteratur betegner dermed en kategori som rommer reisetekster både av fiksjonale og faktabaserte art.

Reiselitterære tekster har flere betegnelser. Tyngdepunktet for forskning på reiselitteratur finner vi i det anglosaksiske språkområdet (i det tidligere British Empire), og definisjonsproblematikken er dermed preget av engelske termer. Den hyppigst brukte betegnelsen er *travel writing*. Jan Borm påpeker at det på endel språk finnes en nyansering hva gjelder reisetekster (eksempelvis *récit du voyage* og *littérature de voyage* på fransk), og hevder at en slik inndeling også ville vært produktiv på engelsk. Han har et forslag til en todeling av reiselitteraturen, der man på den ene siden har *travel book* og *travelogue*, og *travel literature* og *travel writing* på den andre (Borm 2004:19). Første kategori vil da gjelde de mer dokumentariske, faktabaserte reiseberetningene, mens sistnevnte fanger opp i seg alle tekster der reisen er hovedmotiv, uten hensyn til sjanger.

Ved å foreta en slik inndeling kan vi si at Borm fanger opp Melbergs ønske om å

inkorporere alle slags tekster der reisen er sentral, når det er snakk om termen reiselitteratur. Dersom vi skulle oversette Borms distinksjon til norsk, ville vi kunne plassere reiseberetning og reiseskildring på den ene siden, og reiselitteratur på den andre. Anka Ryalls forståelse av reiseskildringen er da betegnende på førstnevnte kategori, mens Arne Melbergs reiselitteraturdefinisjon kategoriserer den andre. Jeg velger i denne oppgaven å se bort fra en slik forståelsesdifferensiering, for heller å benytte begreper som reiselitteratur, reiseskildring, reiseberetning, reisebok og reisetekst om hverandre. Denne varierende begrepsbruken legger ingen ulik forståelse til grunn, men bunner snarere i et ønske om språklig variasjon, i tillegg til at begrepene samlet tydeliggjør og insisterer på at det sentrale ved denne teksttypen er reisen.

Reiselitteraturens historiske utvikling

La oss ta et skritt tilbake og se historisk på reiseteksten: Hvordan oppsto den? Jeg vil støtte meg på Casey Blantons historiske redegjørelse i *Travel Writing. The Self and the World* (2002) for å vise hvordan tekstformen om reisen hadde sin spede begynnelse i antikken, og hvordan den har utviklet seg frem til i dag. Man snakker ofte om et skille i reiselitteratur før og etter 1700-tallet, der sistnevnte regnes som den moderne reiselitteraturen. Jeg vil, når vi kommer inn på denne, trekke inn noen norske eksempler for å forsøke å vise hvordan reiselitteraturen har stilt seg her. Vi kan si at reiseskildringen har gjennomgått en kraftig endring fra dens spede begynnelse med Herodot ca. 400 år f. Kr. og frem til i dag. Denne endringen omtaler Blanton slik: «In the earliest travel writing, the physical world newly discovered was more compelling than the mind of the traveller, and the narrator's purpose was to record the details of this often exciting journey» (Blanton 2002:6). Den endringen som har funnet sted i reiselitteraturen, er en bevegelse fra å befatte seg med den ytre verden, til å i økende grad rette fokus inn mot det reisende subjektet. Denne bevegelsen henger sammen med endringer i reisenens motivasjon og med forhold i samfunnet og litteraturen, noe jeg skal komme tilbake til senere.

Den tidlige reiselitteraturen

Herodot regnes ofte som reiselitteraturens far, men Blanton, og flere med henne, mener at den første klare linjen til dagens reisetekster er å finne hos nonnen Egeria, som fra sin pilegrimsreise til det Hellige land skrev reisebrev hjem til sine medsøstre.⁶ Mens Herodots tekster hovedsakelig består av historiske fakta, presentert på en usammenhengende måte med en lite synlig forteller, består Egerias brev av personlig pregede observasjoner fra stedene hun besøker:

En ting er helt merkelig og kan bare skyldes Guds nåde, tror jeg, nemlig at det midterste fjellet, som spesielt kalles Sinai, der «Herrens herlighet senket seg ned» og som er høyere enn alle de andre, det kan ikke sees før man står ved foten av det og skal ta fatt på oppstigningen. Når man har fått sitt ønske oppfylt og er kommet helt ned igjen, da ser man det rett imot seg, men før man går opp på det, er dette ikke mulig (Egeria 1991:32).⁷

Egerias tekster følger i tillegg en logisk orden, og viser et forsøk på å beskrive og forstå den fremmede kulturen hun møter. Her rører vi ved essensen i Arne Melbergs grunnleggende premiss for reiselitteraturen, som i *Å reise og skrive* beskrives som «den reisende, jegets, møte med det fremmede Andre» (Melberg 2005:25). Beskrivelsen av slike møter, som gir rom for interaksjon mellom ulike kulturer eller mellom selvet og verden rundt, er noe av det som gjør reiselitteraturen interessant.

Egerias og Herodots skrifter er av de tidligste kjente reiseberetninger, og de beskriver religiøse pilegrimsreiser og antikkens kriger. På 1300-tallet, med verdens ekspansjon gjennom oppdagelsesferder, oppstår en ny form for reiseskildring: tekster formet som brev, skipslogger eller dokumentasjon myntet på reisens finansører. Disse reisetekstene vitner om at et pliktmotiv er bakgrunn for reisen: De reisende er enten politiske utsendinger, eller de reiser i handelsøyemed. Slik var det for Marco Polo, John Mandeville og Columbus. De skrev fra sine reiser, og skriftene deres er preget av datidens fordommer overfor fremmede kulturer, der tekstene ofte bekrefter rådende antakelser om hvor farlig og vill verden er. Blanton forklarer denne tendensen: «These narratives and the ones that follow them render in words the strange, the exotic, the

⁶ Reisens datering er omstridt, men må ha foregått mellom 353 og 540 e.Kr. (Dahl 1991:10).

⁷ Denne oversettelsen baserer seg på Héléne Pétrés Egeria-oversettelse *Journal de voyage* (1971) og John Wilkinsons *Egeria's travels: Newly translated [from the Latin] with supporting documents and notes* (1971).

dangerous, and the inexplicable» (Blanton 2002:2). Fra denne typen reisetekster skjer en voldsom utvikling mot reiselitteraturen slik vi kjenner den i dag.

Ettersom reisens motivasjon stadig endrer seg, ser man også en forandring i reisetekstene mot å i stadig større grad omhandle det reisende subjektet:

As the purpose of travel has shifted from political exploration or mercantile errands to travel for its own sake, gradual but fundamental changes have occurred in the narratives that describe these trips. Those changes occur at the nexus of the traveler's concern with inner and outer worlds (Blanton 2002:3).

Vi ser hvordan det i takt med reisens transformasjon går en bevegelse inn mot det reisende subjektet som samtidig retter et mer subjektivt blikk mot verden rundt. Blanton skisserer en akse som illustrerer reiselitteraturens brede spekter: I den ene enden befinner den målrettede reisen seg, i tekst realisert som skipslogger, pilgrimsfortellinger og handelsreisendes beretninger. Tekstene i denne enden av skalaen har ofte en upersonlig forteller, og en flat, lineær struktur der det ikke gjøres bruk av litterære spenningskapende grep i noen særlig grad. I aksens andre ende finner vi de reiseberetningene som er eksplisitt selvbiografiske, der bruken av litterære grep samtidig er stor. Dette gir tekster med stigende og synkende intensitetsgrad, og med en tydelig stemme. Denne enden av aksens representerer de tekstene man gjerne forbinder med reiselitteratur i dag. Likevel presiserer Blanton at skalaen ikke viser til absolutter. Også en svært personlig tekst vil kunne inneholde landskaps-beskrivelser eller andre nøytrale og mer faktaorienterte partier. Dette ser vi eksempler på i *Til*.

Reiselitteraturens brytningsfase

Reisetekster av det mer personlige slaget begynner å dukke opp i renessansen, og etablerer seg på 1700-tallet, da «the entanglement between the self and the world was one of the central concerns of travel writers» (Blanton 2002:11). Dette skjer parallelt med utviklingen av opplysningstidens filosofi, som innebar en grunnleggende endring i subjekts- og verdensforståelsen. Descartes blir betydningsfull med sine tanker om dualismen – det at man forstår kropp og sjel som to adskilte størrelser. Forståelsen av at en reise både har en fysisk og en mental side vil dermed være i tråd med Descartes'

filosofi:

[Descartes'] ideas about the separation of mind and matter and the ability to think oneself as a reasoning entity (the result of one's own inward journey) created a climate in which travel writing could come of age. A narrative that combined inner and outer voyage was not only possible but even predictable (Blanton 2002:11).

For Blanton representer dualismen et skille som får to tydelige konsekvenser for reiselitteraturen: For det første åpnes det i større grad for den indre reisens følelser, tanker og personlige særtrekk i teksten, og samtidig øker troen på naturens, verdens, menneskers og dyrs egenverdi.

Endringer i reiselitteraturen henger som nevnt sammen med endringer i reisens vesen. På slutten av 1700-tallet er det personlige ønsket blitt hovedmotiv for å reise. Samtidig er det blitt mulig å skrive en reiseberetning basert på personlige erfaringer:

For those who would make their travels into books, it was now possible to conceive of a consciously crafted 'travel book' that could delight and please the reader with a world rendered dramatically through the traveler's often very intimate experiences (Blanton 2002:16).

Det kan altså se ut som den moderne reiselitteraturen her ser sin begynnelse. Tekstene viser nå større interesse for den indre reisen, et fenomen som fra nå av utvikler seg til å bli avgjørende for reiselitteraturens karakteristikk. Dette skiftet kan også ses som bakgrunn for at dagens forskere i hovedsak velger å ta for seg den moderne reiselitteraturen.

Casey Blanton forsøker å sette ord på det som karakteriserer den moderne reiselitteraturen og forener den:

Among the chief characteristics are a narrator/traveler who travels for the sake of travel itself; a narrative style that borrows from fiction in its use of rising and falling action, character, and setting; a conscious commitment to represent the strange and exotic in ways that both familiarize and distance the foreign; a writerly concern with language and literature; and finally, thematic concerns that go beyond descriptions of people and places visited (Blanton 2002:5).

Disse kjennetegnene vinner feste med 1700-tallets reiselitteratur. Men fortsatt skjer

endringer i verden og i reiselitteraturens form. Med den industrielle revolusjon forandrer reisens vesen seg dramatisk, med oppkommet av en rekke nye transportmidler. Reisen kan nå sies å demokratiseres, idet den blir tilgjengelig for en langt større andel av befolkningen (da fortrinnsvis i vestlige land). Pakkereisen introduseres som fenomen allerede i 1841⁸, og bidrar til en institusjonalisering av reisen som form (Blanton 2002:20). Årsakene til at det reises blir samtidig mer mangfoldige; både dannelses-, forlystelses-, og (for britene) en måte å unnsnippe det strenge viktorianske samfunnet på, er nå reisemotivasjoner. Vi ser også at kvinner i denne perioden begynner å reise til fjernere strøk på egen hånd.

I forlengelse av reisens nye utbredelse, skjer en oppblomstring innen reiselitteraturen, og perioden fra slutten av 1800-tallet og til starten av 1900-tallet blir regnet som reiselitteraturens rikeste. Det blir på denne tiden vanlig at etablerte forfattere også skriver reiselitteratur, noe Dickens, Mark Twain, Henry James, D. H. Lawrence, Auden og Graham Greene er eksempler på. I Norge ser vi forfattere som Aasmund Olavsson Vinje og Knut Hamsun gjøre det samme. Hamsun utgir i 1903 *I Æventyrland. Oplevet og drømt i Kaukasien*, en beretning fra reisen forfatteren i 1889 foretok med sin kone gjennom Russland, Georgia og Aserbajdsjan. Som undertittelen indikerer, er dette en tekst som eksplisitt blander virkelighet og fiksjon; de ytre hendelsene beskrives, men veves sammen med drømmeaktige sekvenser. Dette er et grep som gjør *I Æventyrland* til en noe utradisjonell reiseskildring.

Den norske reiseberetteren fra samme periode, som samtidig står frem som en utpreget essayist, er Aasmund O. Vinje. Hans reiseskildring *Ferdaminni fraa sumaren 1860* (1861) beskriver Vinjes reise gjennom Norge: fra Christiania via Eidsvoll og Kongsvinger, opp Østerdalen og til Trondheim, før den fortsetter til Romsdalen, ned Gudbrandsdalen og tilbake til Christiania. I Trondheim får Vinje oppleve Karl 15.s kroning, som han beskriver slik:

Å standa som eg gjorde på orgelet yver inngangsdøri og sjå fram yver all denne riksglansen i denne kyrkja og høyra det brusande songarlag med musikk til, og so når krøningi var fullførd både til kongen og dronningi, høyra kanonone skaka kyrka, alt dette var slikt, at målet ikkje eig so gloande, brennande fargar, at det kan vera verdt å

⁸ Thomas Cook startet da det reiseselskapet som i dag er Thomas Cook Group, og som den gang tilbød togreiser hvor det også ble servert mat.

tala om det. Men visst er det, at eg endå ein gong vilde fara på min fot alt til Trondheim, om eg kunde få sjå maken til det atter (Vinje 1996:133).

Hendelsen ser ut til å gjøre sterkt inntrykk på ham, sterkere enn han kunne beskrive med språk. Og nettopp språket var viktig for Vinje: *Ferdaminni* var det første større litterære verket utgitt på landsmål. Samtidig med at han representerer et essayistisk startsskudd i norsk sammenheng, igangsetter Vinje dessuten en tradisjon innenfor den nynorske skriftpraksisen Dette omtaler Per Thomas Andersen i *Norsk Litteraturhistorie*: «Med Vinje starter en lang og betydelig litteraturhistorisk tradisjon innenfor essayistikken der det finnes en standhaftig kopling mellom nynorsk skriftpraksis, modernitetsproblematikk og internasjonal orientering» (Andersen 2001:222). Modernitetsrefleksjonen kommer hos Vinje til syne i starten av *Ferdaminni*, der han legger iveri på «jarnvegen» til Eidsvoll: «Mange meiner at aka på jarnvegen er leitt og keitt og alltid likt seg sjølv; men eg som er lei av trøyttkøyrde øyker og skranglekjerror, eg finn det som eit dikt å fara so fort og sjå tre og steinar og tuvor og alt som i vegen kan koma» (Vinje 1996:3f). Vi ser her en fascinasjon for det moderne som toget representerer, og det å reise fort opphøyes og sidestilles med poesien. Togreisen gir også et nytt inntrykk av naturen rundt, som blir til bilder som farer forbi vinduet i glimt.

Perioden i forkant av og rundt århundreskiftet er epoken som representerer steget over i moderniteten. I kunsten kommer dette til syne på ulike måter, men overgangen fra romantikk til modernisme viser et nyvunnet fokus mot bevisstheten og selvet. Interessen for det psykologiske våkner, noe som innenfor litteraturen viser seg gjennom en ny subjektsfremstilling. Forfattere og kunstnere beskjeftiger seg med det som nå oppfattes som en fragmentert verden, og også i reiselitteraturen behandles dette: «Waugh, along with Greene and Robert Byron, established themselves as the giants of travel writing in this period by writing books that essentially questioned the norms of the fragmented modern world through irony» (Blanton 2002:21). Reiselitteratur fra denne perioden beskjeftiger seg altså til en viss grad med verden slik den er kommet til å bli; uforståelig og fremmedgjørende.

Den moderne reiselitteraturen

Den nye subjektsdreiningen som samtidig finner sted, får sitt feste også i den norske reiselitteraturen. Jørgen Alnæs peker i boken *I eventyret. Norske reiseskildringer fra Astrup til Aasheim* (2008) på den endringen som i norsk reiselitteratur finner sted fra omlag 1920:

Det er to lett synlige hovedtrekk i den nye reiselitteraturen. Det første er en bevegelse innover. De som skriver åpner seg mer, de forteller mer om egne følelser, om forventninger, om spenning og om utferdstrang. Det andre nye er en bevegelse utover: Forfatterne vender ansiktet og sansene mot de nye landene og folkene, mot naturen og det såkalt ikke-siviliserte (Alnæs 2008:53).

En ny åpenhet, både innover og utover, karakteriserer reiselitteraturen fra denne tiden. I Norge har vi reiseberetteren Helge Ingstad som kan sies å tilhøre sistnevnte utadrettede bevegelse. I 1931 utgir sin bok *Pelsjegerliv blant Nord-Canadas indianere*. Her forteller han om fire år da han, etter å ha forlatt sitt advokatstilling i Levanger, bosatte seg i Canadas ødemark og lærte å leve som en indianer. Et av disse årene bodde han som eneste hvit sammen med indianere, et annet tilbragte han ved tundraen, helt alene med sine hunder, boende i telt.

Ingstad representerer en type reiseskildrere som forteller om sine eventyr og ekspedisjoner som tangerer det ekstreme. Likevel kan nærheten til naturen sies å være Ingstads sentrale prosjekt:

Flaten nede ved elven tilhørte meg, men ikke lenger enn til storgranen. Bak den begynte det tette vidjekjerret, og det var rypenes. Snesvis av dem holdt til der inne, rugget dovent omkring i sneen eller satt på kvistene. Deres flegma var uforstyrrelig, og det gjorde ikke det fjerneste inntrykk på dem enten jeg hugget ved eller fór forbi med sleden (Ingstad 2001:196).

Vi ser i skildringen en respekt for naturen og dens innbyggere dyrene, men forfatteren frembringer ikke dermed en idyllisering av livet i naturen som et reelt alternativ til det ordinære samfunnet. Ingstads tekster er farget av et klokt blikk og en intellektuell penn som kan fremstå som en kontrast til det fortalte:

Med ekornet derimot var det annerledes. Det var dalens *enfant terrible*. Det respekterte ingenting og gjorde sitt beste for å forbitre livet for oss alle. Det kunne ta plass i en

tretopp og timevis gi seg av med en ulidelig gneldring som kunne få den tålmodigste til å bli amper (Ingstad 2001:196).

Levendegjøringen av naturen og den respekten han viser den, er noe av det som preger stemmen i Ingstads tekst. Bak søkenen mot naturen ligger ønsket om å komme i kontakt med noe som kan gjøre ham større som menneske. Det å bo i naturen blir for ham en livsform.

Alnæs hevder at Ingstad er «kanskje den som i aller størst grad er en virkelig reisende, en reisende i egentlig forstand» (Alnæs 2008:128). Han foretar en type reise som ikke skal være ren forlystelse, på en måte som krever noe av den reisende, men som også gir mye tilbake i form av naturopplevelser, erfaringer og livsutvidelser. Kanskje kan man si at slike uavhengige, selvstendige reisende må vike når turismen gjør sitt inntog? Blanton er inne på dette når hun hevder at «[j]et travel assured the emergence of mass tourism and the end of independent travel» (Blanton 2002:23). Når reisen utvikler seg til å bli en massevare, og dermed blir noe alle har tilgang på, gjøres verden samtidig mindre. Det dukker da opp reisende skribenter som søker bort fra den institusjonaliserte turismen og tilbake til noe autentisk og ekte.

Eksempler på slike reiseforfattere er Paul Bowles og Jack Kerouac, som begge skrev reiseromaner, henholdsvis *The Sheltering Sky* (1949) og *On the Road* (1957). Dette blir påpekt av Blanton: «The dilemma faced squarely by writers like Kerouac and Bowles is how to find otherness in a world dominated by sameness» (Blanton 2002:24). Verden fremstår som så ensartet at en løsning blir å søke seg til ødeliggende steder for å finne noe særegent. For å finne *otherness*, oppsøker karakterene i disse bøkene steder nærmest på utsiden av sivilisasjonen; ørken og øde landskaper. Slik representerer skrifter av denne typen forfattere en protest mot den retningen samfunnet er i ferd med utvikle seg i.

I Norge finner vi et eksempel på litteratur som gjenspeiler en slik lengsel hos Axel Jensen. I hans roman *Ikaros* (1957) finner vi tilsvarende søken vekk fra sivilisasjonen. *Ikaros* er ifølge Per Thomas Andersen «en reiseroman, en erkjennelsesroman, en kunstnerroman og en generasjonsroman i ett grep, samtidig som den er samfunnskritisk i sin brodd både mot den materialistiske streben og det intellektualiserte liv» (Andersen 2001:475). Her reiser hovedpersonen ut i Marokkos

ørken på jakt etter en mening med tilværelsen, og vi forstår dermed at den intetheten ørkenen representerer, kan gi svar på spørsmål som samfunnet ikke makter å gi.

Før andre verdenskrig var ikke det å skrive reiseberetninger en sikker vei til litterær karriere (Hulme 2002). Dette endrer seg imidlertid med den påfølgende forfattergenerasjonen:

For the post-war generation, travel writing could become the basis of a writing career – perhaps because, those who had just fought a war felt the need for the kind of direct engagement with social and political issues that journalism and travel writing seemed to offer (Hulme 2002:89).

Det skjer altså en endring i det politiske klimaet som klargjør leserne for å lese reiselitteratur. En internasjonal reiseforfatter av denne generasjonen er V. S. Naipaul, en britisk-indisk forfatter med røtter i Karibien, som reiser «hjem» for å skrive en reisefortelling om sitt kulturmøte, en reise som blir til boken *The Middle Passage* (1962).

I Norge har vi, av reiseskildringer fra denne tiden, Paal Brekkes *En munnfull av Ganges* som utkom i 1962. Lyrikeren hadde kun denne ene reiselitterære utgivelsen, og boken representerer derfor ifølge Fredrik Wanderup «en vill, vakker og fremmed fugl i Paal Brekkes forfatterskap» (Wanderup 2005:160). Forfatteren reiste i 1960 til India med et UNESCO-stipend som skulle dekke reiseutgifter for et helt år. Indiareisen varte imidlertid ikke fullt så lenge; Brekke reiste hjem etter noen måneder, før han dro til Japan for å bruke opp stipendet.

Like fullt ble det bok av tiden i India, og vi ser hvordan det i *En munnfull av Ganges* fortelles om møtet med leprakolonien i New Dehli:

En formiddag jeg kom forbi var det en som skrek. Nei, lo. En skingrende, hysterisk latter. Og en fillebunt med en kvinne i kom styrtende mot meg, huiende av sinnssyk latter, hun strakte hendene mot meg, begge hendene, hun krafset etter øynene mine. Jeg rygget bakover. Hun fulgte etter meg, helt inntil meg, den hikstende pusten luktet vondt. Og endelig kom jeg til å se på hendene hun fektet med. Det var den spedalskes hender, to kjøttklumper uten fingre (Brekke 2005:58).

Jeget fascineres av denne kvinnen, og vil stadig tilbake og se henne. Han gir til og med penger til den syke kvinnen, der hun ligger apatisk på bakken. Senere leser jeget i

avisen om en kvinne som er funnet død i leprakolonien, og forstår at det er henne. Brekkes skildringer er sterke, de går tett på en alvorlig virkelighet, samtidig som de gir opprivende bilder av det indiske samfunnet. Fredrik Wanderup fremhever i etterordet til *En munnfull av Ganges* hvordan «Brekke forteller om India med en nærmest filmatisk detaljrikdom, hele tida med sine egne øyne som kameralinser» (Wanderup 2005:162). Dette gjør at han opplever han Brekkes bok som en tekst som går bort fra den faktadominerte reiseskildringen og derimot fremstiller en opplevelse av virkeligheten preget av den individualistiske, subjektive erfaringen.

Brekkes skildring av India gir ikke alltid et vakkert bilde av landet. Den britiske reiselitteraturforskeren Mary Louise Pratt skriver i *Imperial Eyes* (1992)⁹ om hvordan reiseskildringer ofte foretar en estetisering av landskapet, men at også det motsatte kan forekomme. Man fremviser misbalanse, uorden og hverdagslighet. Pratt hevder at «[t]he impulse of these postcolonial metropolitan writers is to condemn what they see, trivialize it, and dissociate themselves utterly from it» (Pratt 1992:217). Man tar altså avstand fra det besøkte stedet gjennom å understreke dets mangelfullhet.¹⁰

En forfatter som også benytter dette grepet, er danske Thomas Boberg. Poeten og reiseforfatteren skriver i *Americas* (1999) om en rekke reiser han har foretatt i Amerika, både i USA og i Latin-Amerika. Bobergs beskrivelser er ofte preget av en antiestetisk fremstilling av det observerte, noe som gir inntrykk av en skitten virkelighet, men samtidig evner han å gi teksten et poetisk tilsnitt:

Gikk inn til torget. De fleste gatelyktene var i orden. Og en sann psykose av nevestore insekter pisket rundt i lyskjeglene. Skyggene kastet hverandre ut i kveldens lumre laissez faire. Lodne og arbeidsløse. Men over byen hang en nesten hel måne og dinglet. Det så ut som om fuglene hadde skitt på den, i millioner av år: guanomånen (Boberg 2001:54).

Beskrivelsen er relativt røff, i sin bruk av negative konnotasjoner og sammenligninger. Karakteristikken av månen er treffende, men likevel overraskende, siden man forventer av en slik beskrivelse å ha positivt fortegn. Kanskje er det den stemningen som dermed

⁹ Boken er inspirert av Edward Saids *Orientalismen* (1978), og undersøker hvordan et europeisk blikk på verden kommer frem i reiselitteraturen.

¹⁰ Jeg vil ikke dermed hevde at Brekkes realistiske indiaskildringer bunner i en postkolonial tenkdens, men betoner dette for å trekke fram antiestetiseringen som reiselitterært grep, uavhengig av dens årsak.

skapes som Arne Melberg sikter til når han hevder at Boberg formidler «litt av beatromanenes hektiske søken» (Melberg 2005:160)?

La oss i grove trekk oppsummere reiselitteraturens utvikling: Først og fremst har det skjedd noe med vårt forhold til verden og oppfattelsen av hva som er sant. Å basere reiseberetninger på fakta var vanlig i lange tider, og reiseberetterne var de som reiste ut, så verden, for å deretter komme tilbake og fortelle om det. Verden fortoner seg som langt mer kompleks i vår tid. Denne kompleksiteten fører med seg nødvendigheten av en forteller som gir av seg selv og formidler en subjektiv nyansering av det opplevde. Det essensielle i reiselitteraturens utvikling er altså det som har skjedd med fortellerens rolle og posisjon i teksten, og subjektets forhold til verden rundt. Bevisstheten om at alt henger sammen og er del av et større hele, bringer mennesket nærmere verden. Gjennom å skrive om verden vil man på sett og vis også skrive om seg selv. Og ved å reise og skrive om reisen, setter man ord på en slik bevissthet, og skaper en tekst som formidler erfaringen av det å være menneske i verden.

Reisebokpoetikk

Øverås formulerer en reisebokpoetikk¹¹ i *Til*, i artikkelen «Om arbeidet med 'Til'», og i sin anmeldelse av Cees Nootebooms *Hotel Nomade*. Han uttrykker flere steder en skepsis overfor reiselitteraturen, her fra *Til*:

Blir liggende i lugaren og tenke på reiseskildringer fra Nord-Norge, som jeg har lest mange av. Det er jo interessant nok, å se hvordan blikket på landskapet og naturen forandrer seg, hvordan landskap som en gang ble ansett for stygge brått betraktes som vakre. Eksotismen ved å komme til Nordkapp under midnattssolen, og nesten befinne seg ved verdens ende; plataet der den kjente verden slutter og det stor ugjestmilde havet mot nord begynner. Samtidig er det vanskelig å vite hva man skal bruke disse skildringene til. Tenker at jeg har vært skeptisk til reiseskildringen som sjanger og form. Et menneske reiser rundt og ser, og skriver hva det ser, og det kan jo være alt mellom himmel og jord. Samtidig er det jo ikke vitenskap, ikke forskning, og ikke diktning, men inntrykk og impresjoner, møter med mennesker, litt historie, litt kulturhistorie; ja hva som helst som viser seg for den reisendes blikk kan festes til sidene.

Noe tilfeldig, tenker jeg, ved denne skrivemåten (Øverås 2005:44).

Her ser vi at en reiseskildring samtidig kritiserer reisesjangeren. Fortelleren uttrykker

¹¹ Poetikkbegrepet stammer fra Aristoteles, som brukte det i sitt verk *Poetikken* (skrevet rundt år 335 f. Kr.), som omhandler dikterkunsten. I dag betegner begrepet det å sette ord på tanker om egen diktning eller om diktning generelt.

her en skepsis over det tilfeldige ved reiseberetningen, det tilfeldige i hvordan reisen utarter seg, i hva som blir med, og i hvordan teksten til sist fremstår. Den reisende kan ikke ta kontroll over sin reise, og er nødt til å være åpen for det som måtte inntreffe underveis av møter, problemer, innfall og utfall. Dette skaper en åpen tekstform.

Hvorfor hevder Øverås at det er «vanskelig å vite hva man skal bruke disse skildringene til»? Fordi sjangeren er vanskelig å plassere under én kategori, og at det dermed er vanskelig for en leser å gripe reiselitteraturen an? Vi har tidligere vært inne på sjangerplasseringen av reiselitteraturen, og sett hvordan definisjonsproblematikken kan tenkes å være et hinder for at denne sjangeren når ut til leserne. Hva er reiseskildringens hovedsiktemål? Skal teksten brukes til å beskrive et sted slik at det gir nytte for andre reisende som skal dit; skal reiseteksten ta opp aktuelle politiske og samfunnsmessige problemstillinger, som gjennom en reise aktualiserer og gir liv til tematikken; eller skal en reiseskildring beskrive den reisendes indre opplevelse av møte med en ukjent ytre verden? Reisebokpoetikken slik enkelte reiseforfattere og -teoretikere uttrykker den, kan gi noen tanker om hvordan disse problemstillingene skal besvares.

Øverås anmelder Cees Nootebooms reisebok *Hotel Nomade. Reiser i tid og rom* (2009) i Klassekampen. Boken består av et knippe tekster fra Nootebooms reiser gjennom tidene, tekster som også reflekterer rundt det å reise. Tilsammen formidler de, ifølge Øverås en filosofi: «‘Hotel Nomade’ er ofte en slags metatekster om det å reise, om det å skrive om å reise, en slags reisningens filosofi» (Øverås 2009b:2). Slik sett kan *Hotel Nomade* sies å utsi en reisepoetikk. Vi skal se noen eksempler fra boken.

Hotel Nomade betegner bevegelsen som en urkraft i mennesket:

Eksistensens opprinnelse er bevegelsen. Der kan det følgelig ikke finnes ubevegelighet, for hvis eksistensen var ubevegelig, ville den vende tilbake til sin opprinnelse, som er Intet. Derfor holder reisingen aldri opp, hverken i den høyere eller i den lavere verden (Nooteboom 2009:7).

Dermed representerer det å reise et dypt menneskelig instinkt. Nooteboom er selv en reisende, og sier: «jeg er nå tross alt åtteogførti og har tilbragt et halvt liv på reise» (Nooteboom 2009:73). Det kommer i teksten frem hvordan en slik nomadisk tilværelse har merket ham: «Jeg har aldri holdt opp med å bevege meg, og litt etter litt begynte jeg

å tenke i sammenheng med det; den som vil kan kalle denne tenkingen meditasjon» (Nootboom 2009:8). Vi ser at reisens bevegelse også preger tankene: den fysiske bevegelsen setter igang rørelser på tankenivå.

Reisen gir den reisende et nytt perspektiv å betrakter verden fra. I *Hotel Nomade* beskrives denne posisjonen som *stormens øye*:

Kanskje er det slik at den sanne reisende alltid befinner seg i stormens øye. Stormen er verden, øyet er det han betrakter verden med. Fra meteorologien vet vi at det er stille i dette øyet, kanskje like stille som i cellen til en munk. Den som lærer å se med dette øyet, lærer kanskje også å skille det vesentlige fra det uvesentlige, om så bare ved å se i hvilke henseender tingene og menneskene er forskjellige og i hvilke de er ens (Nootboom 2009:9).

Reisen gir den reisende en posisjon hvorfra det å betrakte verden gir en slags beskyttelse. Å befinne seg i en slik beskyttelse blir kanskje for den reisende noe som øker trangen etter å fortsette reisingen. Å være i stormens øye blir en form for livsfilosofi. Den tilstanden en reise skaper kan fungere som unnslipping fra en annen type liv, og kan gi rom for å skape skrift og litteratur. Reisen og reiselitteraturen henger slik sett tett sammen med selve livet, der de gjensidig gir liv og mening til hverandre.

Samtidig som *Hotel Nomade* uttrykker en reisingens filosofi, er også Øverås' anmeldelse av boken utformet som en reisebokpoetikk. Han vever Nootbooms tanker om reiseskriften sammen med sitt eget syn på reiselitteratur, og trekker dessuten inn sin egen reisebok til sammeligning. Gjennom en diskusjon med Nootbooms tanker fremviser Øverås dermed også sin egen reisebokpoetikk.

Øverås uttrykker sin holdning overfor reiselitteratur når han hevder at

[d]en som skriver disse linjer er en forfatter av reiseskildringer som ikke liker reiseskildringer. Så klart og tydelig må det kunne sies. Jeg har skrevet en reiseskildring, og jeg skal skrive en til, men jeg har store problemer med sjangeren (Øverås 2009b:1).

Dette gir Øverås et spesielt utgangspunkt. Han har problemer med sjangeren han selv skriver i, den samme sjangeren til boken han i denne teksten anmelder. Hvorfor synes han ikke noe om reiseskildringen? Han prøver selv å formulere et svar: «Jeg synes ofte reiseskildringer er utflytende, formløse. Et menneske reiser og ser, skriver hva han ser» (Øverås 2009b:1). Reiselitteraturens manglende rammer – åpenheten for ulike

sjangertrekk, som gjør at den kan romme nærmest hva som helst – er bakgrunnen for forfatterens skepsis overfor reisesjangeren. Som vi tidligere har sett, finnes det ingen grenser for de vinklinger reiseforfatteren kan gi sin bok, eller for hva slags reiser det kan skrives om.

Spørsmålet om reiselitteraturens sjanger er sentralt i anmeldelsen, og forfatteren nevner i den sammenheng sin egen reiseskildring. Diskusjonen kretser rundt spørsmålet om en reiseskildring er sakprosa eller skjønnlitteratur: «Tidligere i høst ble jeg stående noen minutter og diskutere med Helge Rønning om reiseskildrere er sakprosaister eller skjønnlitterære forfattere. Er Claudio Magris sakprosaist eller en skjønnlitterær forfatter? Er det viktig? Kanskje» (Øverås 2009b:1).¹² Det viktige her er ikke for forfatteren å gi svar på spørsmålet, men å vise at problemstillingen er aktuell, fordi ingen rammer er klare når det gjelder reiselitteratur. Imidlertid forstår vi at det skjønnlitterære ved reiselitteraturen et viktig aspekt for Øverås, som i sin anmeldelse fortsetter:

Jeg tror det er viktig å understreke at Nootebooms reiseskildringer er skjønnlitterære, og med fare for å virke selvopptatt: Jeg tenker på den reiseboken jeg selv har skrevet, og hvordan den er mottatt og plassert i bibliotekene. Boka er virkelig ikke en roman! Den er jo ingen fiksjon. Samtidig vil jeg insistere på at det er en skjønnlitterær bok. Og ja, hva er den da? (Øverås 2009b:1).

Problematikken ligger muligens der at det som er skjønnlitterært ofte settes i sammenheng med fiksjonen, og motsatt, at sakprosaen ikke oppfattes som skjønnlitterær. For Øverås eksisterer ikke dette skillet, siden han ser både seg selv og Nooteboom som skjønnlitterære reiseforfattere. Problemet blir dermed at reiseteksten er vanskelig å definere, når en tekst som ikke er fiksjon likevel har skjønnlitterære kvaliteter.

I sin artikkel «Om arbeidet med ‘Til’» skriver Øverås om hvordan ideen til boken oppsto og hvordan reisen og skrivingen ble gjennomført. Gjennom forfatterens tanker om hvordan reisen ble foretatt, forstår vi at boken slik den er i dag er et resultat av de valgene Øverås foretok før, underveis og etter reisen. «Jeg kunne ha reist på en helt annen måte, brukt Bodø som base, og nå og da foretatt enkeltreiser til landene rundt

¹² Helge Rønning er professor ved institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Østersjøen. Men det hadde blitt en helt annen bok» (Øverås 2007:56). Det virker selvfølgelig, men teksten slik den står i *Til*, ville vært helt annerledes under andre forutsetninger. «Jeg tror også at *Til* hadde blitt en helt annen bok hvis jeg hadde tatt med meg den bærbare på reisen, og skrevet boka underveis, on the road» (Øverås 2007:56). Det at Øverås hver dag førte notater for hånd, har også innvirket på boken som ferdig tekst. Slik bevisstgjøres vi om de valg en reiseforfatter står overfor, som har dirkede innvirkning på boken slik den til sist vil bli.

Om reiselitteraturen som sjanger skriver Øverås i artikkelen: «Pussig nok har jeg vært skeptisk til reiselitteraturen av samme grunner som jeg har vært fascinert av romanen: at begge sjangrene er så åpne, kan romme nesten alt, ta opp i seg nesten alle andre sjanger» (Øverås 2007:58). Der romanen har fiksjonens rammer, har reiselitteraturen virkeligheten å forholde seg til, og kanskje er det derfor sistnevntes åpenhet blir mer problematisk for forfatteren enn romanens. «Men jeg var trøtt av romanen, syntes mange romaner kjentes så døde, stive, repeterende. Jeg ønsket å gå til virkeligheten mer direkte» (Øverås 2007:58). *Til* er slik et forsøk på å komme forbi fiksjonens grenser og skape en tekst som sier noe om noe virkelig som har hendt. «Av dette lærte jeg én ting, en helt selvfølgelig ting: det er ikke bare romanforfattere som må finne på når de skriver, også virkeligheten må oppfinnes språklig» (Øverås 2007:58). Her ser vi hvordan Øverås med arbeidet med *Til* oppnår en innsikt i hvordan en tekst står i forhold til virkeligheten. Når han sier at også virkeligheten må oppfinnes språklig, vitner det om at også virkeligheten skapes gjennom språket. En slik språkfilosofi ser vi spor av i *Til*.

Øverås betoner i *Til* hvordan det å finne et språk for erfaringen er en sentral utfordring ved det å skrive om en reise: «Men i språket finnes det ikke. I språket finnes det ikke før jeg skriver det» (Øverås 2006:298). Det fremheves her hvordan det å skrive om en erfaring ikke er noe gitt, og at en språklig gjengivelse av levd erfaring ikke finnes før man fremstiller den i en språklig form. I *Til* er denne problematikken tilstedeværende, i og med at fortelleren synliggjør og tematiserer skriveprosessens utfordringer. Om dette skriver Øverås at «[j]eg valgte å innarbeide i boka en del av tvilen og vanskelighetene med å skrive den. *Til* er ingen sømløs tekst» (Øverås 2007:58). Han fremviser underveis i boken utfordringen i å finne et adekvat språk for

det opplevde, et språk som evner å gjengi den erfaringen han selv hadde:

Jeg faller ut igjen: Det er ingen umiddelbar sammenheng mellom det man ser og språket man forsøker å skrive det sette fram i. Møysommelig må man hente fram sinnbildene av det man har sett, forsøke å gjenskape det i språk, skape i språk den verden man med kroppen har reist igjennom; sett, hørt, luktet, smakt.

Den såkalte virkeligheten er ikke. Den må skapes (Øverås 2006:345).

Språkfilosofien i problematikken kommer til syne gjennom det at verden i skriveprosessen må skapes på nytt, i språket. Det handler slik om en overføring, som teksten her er inne på, fra sanseopplevelsene av «den verden man med kroppen har reist igjennom», til en språklig fremstilling. Denne materien eksisterer da først kun i jeget som inntrykk, opplevelser og sansninger. En kompleks virkelighet som ikke først og fremst er språklig, men sanselig og umiddelbar, skal gjenskapes i språk.

En reiseskildring fremstår ofte som umiddelbar og samtidig, som om den har leseren med seg som vitne. Sannheten er imidlertid at mange reiseforfattere bruker lang tid på å omforme reisen sin til tekst. «Dette er paradoksalt for en sjanger som ofte gir inntrykk av nærvær» (Øverås 2007:61), hevder Øverås i artikkelen om *Til*. Forfatteren brukte selv to og et halvt år på skrivearbeidet med sin reisetekst. Samtidig vitner lang skriveprosess om at reiseskildring på linje med annen skjønnlitteratur er et stort litterært arbeid. Å formidle samtidighet blir en utfordring for reiseforfatteren, som skal gi leseren følelsen av å være med på reisen:

Leseren ser og hører og lukter sammen med den reisende, der og da på reisen. Det virker umiddelbart, men er det ikke. Det virker selvfølgelig umiddelbart fordi man med litterære grep og triks kan få det til å virke umiddelbart. Umiddelbart fordi det paradoksalt nok er gjennomtenkt skrevet (Øverås 2007:61).

Til tross for de litterære kvalitetene som viser seg i en reisetekst, har den vanskelig for å hevde seg i academia. Øverås går i sin artikkel inn på teori som skrives om reiselitteratur. Han sier at «[d]et er forbløffende, når man tenker på hvor mange hyllemeter – sikkert kilometer! – som finnes av roman-analyser, at nesten ingen ting har vært skrevet om reiseskildringen som sjanger og form» (Øverås 2007:61). Reiselitteraturen blir en teksttype som ofte kommer i skyggen av andre mer etablerte sjangre.

Hvilken sjanger mener forfatteren boken er skrevet i?

Når jeg går i bokhandler kan jeg finne boka mi på fem ulike steder. Den kan stå i romanhylla, i hylla for reiselitteratur, i hylla for litteraturvitenskap/litteraturhistorie, i essay-hylla og i de bokhandlene som er så spesialiserte at de er utstyrt med en Øst-Europa-seksjon, kan den være plassert også der (Øverås 2007:56).

Dette viser hvordan en reiselitterær bok kan være vanskelig å plassere sjangermessig. Selv vil ikke forfatteren gi *Til* en merkelapp, men kaller den en skjønnlitterær bok. Dessuten trekker han fram essayet som en sjanger det er relevant å se i sammenheng med boken: «Flere og flere sier til meg at de ser på boka som et essay, et reiseessay. Kanskje er dét det nærmeste man kommer en sjangermessig plassering av den.» (Øverås 2007:57) Vi skal i neste kapittel ta for oss sjangerspørsmålet i *Til*.

3. Sjangerspørsmål i *Til*: reiselitteratur og essayistikk

I reiselitteratur er reisen motoren bak og drivkraften gjennom teksten. I *Til* er det reisen rundt Østersjøen som strukturerer boken, og vi følger fortelleren på hans reise gjennom landene som omkranser denne sjøen. Det er med utgangspunkt i egen barndomsby at fortelleren drar avgårde på sin reise rundt østersjølandene: «Jeg forlater huset jeg vokste opp i, og lukker døren bak meg. Jeg setter meg på en sykkel, trør noen harde tak, triller deretter de bratte asfalterte bakkene ned mot byen. Det er mai den første, 2002» (Øverås 2006:9). Slik forankres det personlige utgangspunktet; fortellerens barndomsby Bodø er både reisens start og mål.

Fra Bodø går reisen nordover langs kysten, via Hamarøy og helt til Kirkenes, før fortelleren fortsetter over grensen til Murmansk. Derfra krysser han Nord-Finland, og reiser sørover gjennom Sverige og til Stockholm. Han reiser så innom Gotland, før han drar til Helsinki og fortsetter gjennom Sør-Finland. Igjen krysser han grensen til Russland, er innom Sortevala og Petrozavodsk før han drar til St. Petersburg. Etter utstikkere til Vyborg og Novgorod drar han til Tallinn, Tartu og øyene Hiiumaa og Saaremaa i Estland. Videre går reisen til Riga, Vilnius, innom den russiske enklaven Kaliningrad, til Gdånsk og Szczecin i Polen. Etter flere byer langs Tysklands Østerskjøyst, er fortelleren innom Bremen, Hamburg og Lübeck, før turen går nordover til Danmark. Han reiser gjennom Jylland, Fyn og Sjælland, og drar via København over til Malmö og Lund, Göteborg og inn i Norge igjen. Her følger han kysten, og er innom Kristiansand, Stavanger, Bergen, Ålesund, Molde, Trondheim og Sandnessjøen før han atter er i Bodø.

Reiseruten presenteres for leseren på et kart i bokens begynnelse, der reisens mange stopp er inntegnet, samt en linje som viser de tilbakelagte strekningene. Dette kartet har Østersjøen som senter, og gir en utradisjonell synsvinkel på vårt eget geografiske område. Med kartet visualiseres reisen, og leseren forberedes på området hun skal lese seg gjennom. Dette gjør det også lettere å følge fortelleren underveis, siden man kan bla seg tilbake og få et overblikk. I tillegg kan man si at kartet representerer en legemliggjøring av forbindelsen mellom teksten og det geografiske

stedet. I bokens siste sider finner vi ytterligere et kart som viser Østersjøen og de omkringliggende land i 1647. De geografiske proporsjonene er tydelig distinkte fra dagens kart, og gir et historisk perspektiv på oppfatningen av det besøkte området. Men også her er Østersjøen kartets midtpunkt, og fungerer slik som en poengtert avrunding av bokens tematikk.

Østersjøsirkelens mange reisemål er å finne både i Norge og i våre naboland i øst – landene som rammer inn Østersjøen. Dette at reisen går til den reisendes nærområder, er uvanlig i reiselitterær sammenheng. Selv om reisemålene i *Til* ikke er eksotiske, fjerne strøk, er det likevel snakk om områder man ikke nødvendigvis kjenner så godt til her hjemme, selv om vi kanskje ikke ofte leser reiseskildringer herfra. Hva forteller dette valget av destinasjoner? Man kan se for seg at fortelleren bedriver et dannelsesprosjekt, der det dreier seg om å åpne lesernes øyne, på samme måte som han selv innrømmer å ha gjort en ny oppdagelse:

Plutselig ser jeg noe jeg ikke før har sett. Kartet er det samme, kartet har ikke forandret seg, men i glimt av innsikt har blikket mitt forandret seg, *måten* jeg ser kartet på har forandret seg; jeg ser mønstre og sammenhenger jeg ikke før har sett (Øverås 2005:11).

Han oppdager med ett hvor nært i avstand vi befinner oss disse landene i øst, som kanskje likevel oppleves som fjerne. I forlengelsen av denne nye innsikten utarbeider reisesens prosjekt seg. Fortelleren spør seg selv: Finnes det en kulturell sammenheng mellom alle disse nabolandene? Han går igang med planleggingen av en reise som skal ha til mål å undersøke om et kulturelt slektskap finnes mellom Østersjølandene i dag.

Hva slags prosjekt er så *Til*? For det første kan vi si at utgangspunktet for reisen bak boken er et ønske om å undersøke sammenhenger og tilknytningspunkter mellom en østersjøisk felleslitteratur og den faktiske geografien. Landskapet gis i boken stor betydning, som et betydningsfullt bakteppe i den enkelte nasjonallitteratur. Slik sett handler det for fortelleren om å bruke blikket til å betrakte – for så å beskrive – landskaper. Dette kan vi knytte til en del av bokens prosjekt: fortellerens ønske om å lære seg å se; å åpne øynene for landskapet. Vi skal senere komme tilbake til blikkets ulike betydninger i boken. For det andre kan vi si at prosjektet har et overordnet mål med undersøkelsene og vektleggingen av disse enkelte tematikkene: å se sammenhenger

og trekke store linjer. Finnes det et kulturelt fellesskap? Kan vi snakke om en østersjølitteratur? Har vi et slektskap østover vi ikke er klar over?

Hvis jeg reiser østover finnes store landområder, og mange ulike nasjoner. Geografien forandrer seg for meg. Det som hang sammen, glir fra hverandre. Og vannet, som jeg alltid har sett på som grense, forvandler seg til det flytende elementet som binder sammen. Jeg får et ønske om å kartlegge det hjørne av verden jeg tilfeldigvis er født inn i. Jeg vil gjøre en grand tour, men ikke ved å reise til Italia eller Hellas, men ved å reise til våre naboland, landene rundt Østersjøen (Øverås 2006:13).

Boken kan slik sett sies å ha et dannelsesideal til grunn; et ønske om å åpne leserens øyne for den østersjøiske litteraturen og samtidig, på linje med fortelleren som også reiser for å se, for våre nabolands landskap og kultur.

Vann vies mye oppmerksomhet gjennom boken, og tankegangen kretser stadig rundt en åpnende bevissthet om vannets rolle som ferdselsnettverk. I Riga vekker byens elv tanken om at det i forlengelse av dette vannets veier dannes et nettverk av veier, og elven fortelleren ser blir dermed en direkte linje til verdens fjernt beliggende steder:

Jeg ser ikke Daugava, men jeg vet at den siger sakte mot Østersjøen bortenfor hustakene. Daugava forsvinner ikke. Likevel går jeg hver dag for å se etter den. Riga er en av de mange byer som ligger ved munningen til en farbar elv, en elv som forbinder Riga med både havet og innlandet, opplandet, baklandet. Og Daugava leder til andre elver som leder til byer og handelssteder langt langt borte.

I Østen (Øverås 2006:248).

Elver knytter sammen, vann blir en helhet, og slik knyttes landene rundt Østersjøen ytterligere sammen. Et annet eksempel viser til de russiske elvenes sammenknytning:

Utenfor bussvinduet er det smale eksemplarer av de russiske elvene og kanalene som flyter forbi, men jeg forestiller meg at de mørke vannveiene jeg ser gli gjennom det karelske landskapet, et eller annet sted, utenfor mitt blikk, er knyttet sammen med det russiske flodsystemet; det store russiske transportnett (Øverås 2005:167).

Elvene og kanalene og flodene skaper ideen om en helhet, de representerer symbolsk sett at verden og alle dens ulike nasjoner, venner som uvenner, alle hører sammen og forenes via dette nettet av vann man kan ferdes på. Vi ser altså hvordan det underliggende i boken, og gjennom dens prosjekt om tilhørighet og sammenknytning,

pekes på de elementene som forener det tverrkulturelle området. Derfor framheves vannet som felles tilknytningspunkt for boken. Vannets symbolikk kan slik sett sies å være viktig i *Til*.

En litterær reise

Det er ingen tvil om at *Til* er en reiselitterær bok. Kan den i tillegg kalles en reiseskildring, forstått med Jan Borms definisjon? Vi har tidligere sett hans krav til det han kaller *the travel book*: Teksten omhandler en reise man antar har funnet sted, den forholder seg til virkeligheten, og man opplever forfatter, forteller og hovedperson som samme person. Når det gjelder *Til*, kan vi med sikkerhet anta at reisen har funnet sted. Boken gir ikke inntrykk av å beskrive en fiksjonsreise, og Øverås har dessuten skrevet artikkelen «Om arbeidet med ‘Til’» der han forteller om reisen og om arbeidet med å skrive boken. Ingenting ved *Til* tilsier at den er fiksjon; den har ingen annen sjangermarkering enn «litterær reise». Likevel behandler flere anmeldere boken som en roman. Vi finner heller ikke noen eksplisitt fiksjonalisering av jeg-fortelleren, som vi derfor kan forstå som identisk med forfatteren. En litteraturvitenskapelig tradisjon tilsier likevel at man skal behandle en jeg-instans som et fiksjonalisert jeg, som bokens innskrevne forteller-jeg, og ikke som et direkte talerør for forfatteren selv. Enkelte anmeldere kaller dette jeget for Øverås, mens andre benytter «fortelleren» eller «Øverås». Vi kan med dette slå fast at *Til* faller inn under kategorien reiselitteratur, slik jeg i denne oppgaven velger å definere den. Likevel er det trekk ved *Til* som særpreger den som reisetekst.

Bokens undertittel indikerer at dette er en *litterær reise*, og reiseruten legges opp etter litterære reisemål: steder som enten har en betydning i litteraturhistorien, eller steder som har vært forfatter- eller kunstnerhjem. En reise kan være litterær på flere måter: Det kan være den reisen du foretar inn i litteraturens verden gjennom å lese en bok som tar deg med til sitt univers. Det kan også være en slags oppdagelsesreise blant ukjente forfattere og bøker. I tillegg kan en litterær reise være det å skrive seg gjennom en foretatt reise, slik Øverås, og mange reiseforfattere med ham, gjør. Det litterære ved *Til* består av alle disse komponentene, og danner slik tre ulike nivåer: 1) Reisen er

litterær idet den går til forfatterhjem og fysiske steder med tilknytning til litteraturen. 2) Boken tar oss med på en reise inn i litteraturens verden ved at den forteller om forfatterskap og bøker. 3) Boken representerer selv den metaforiske reisen den tar leseren med på, ført i et litterært språk. Gjennom å vektlegge reisens litterære tilsnitt, bygges det bro mellom litteraturens posisjon som noe åndelig og ikke-materielt, og dens fysiske og geografiske tilknytningspunkter.

Hvordan dette kommer til uttrykk i boken, ser vi eksempel på i omtalen av den finske forfatteren Aleksis Kivi. Først beskrives reisen ut til stedet der forfatteren vokste opp:

Noen mil utenfor Helsingfors stiger jeg av ved et lite gatekjøkken. Palojoki. Jorder og bondegårder og eneboliger ligger spredt i det flate nesten karakterløse landskapet. Jeg kommer til en tjæremørk stue i to etasjer med svensk tak. Barndomshjemmet til Aleksis Kivi (Øverås 2006:134).

Fortelleren plasserer her seg selv i det konkrete landskapet, slik det står i relasjon til den omtalte forfatteren. Landskapsbeskrivelsen inviterer leseren til å visuelt følge med og nærme seg huset vi skal til. Videre fortelles en anekdote som levendegjør stedet gjennom Kivis historie der:

Sommeren 1859 sitter han her og skriver på skuespillet Kullervo. Når han ikke går over gulvet om nettene og tenker. Han går så ofte fra det ene hjørnet i rommet til det andre at han forstyrrer de som sover nedenunder. Moren til Aleksis spør hvorfor han går og bråker om nettene og ikke sover. Kivi svarer at han har en åre som flyter. Hvilken åre, spør moren. Dikteråren, sier Kivi (Øverås 2006:134).

Stedet fylles slik med bevisstheten om forfatterens virke der. Det gir et indre bilde av forfatteren som skrev på stedet. Fortelleren går deretter videre til forfatterskapet og setter Kivis roman *Sju brødre* i sammenheng med andre nordiske verker. På denne måten plasseres forfatteren også i et litterært landskap:

Sju brødre er sånn cirka det finske språkets første roman, og spør du finner i dag, svarer mange at det er ikke skrevet bedre roman i landet siden. Det *er* en vidunderlig roman. Morsom og ironisk om dette vi liker så godt å lese om og som Hamsun i Markens grøde og Väinö Linna i Under Polstjernen-trilogien og andre har skrevet mer alvorstungt om: å rydde seg en plass i skogen og dyrke for å livberge seg og skape seg et liv (Øverås 2006:135).

I tillegg til å plassere romanene i en litteraturhistorisk sammenheng, kan omtalen også ha til hensikt å inspirere til å lese boken, noe som igjen kan forstås som en del av Øverås' prosjekt. Samtidig som den søker å åpne leserens øynene for den nærliggende geografien, vil den også introdusere henne for en del av den litteraturen som finnes der.

Til er, som vi har sett, en litterær reise på flere måter. Reisen struktureres av de litterære reisemålene, samtidig som språket er litterært og tidvis poetisk, mens de mer informative partiene formidler om kunst og litteratur. Jeg vil hevde at nettopp dette fokuset på det litterære både i form og innhold er med på å gjøre boken til et særegent prosjekt blant reiselitteratur generelt. Arne Melberg skriver i *Å reise og skrive* om det han kaller lærde reiser. «Den lærde reisende [...] avstemmer reiseinntrykkene sine i forhold til det han allerede har lest» (Melberg 2005:102). Dette er en belest reisende som på forhånd er godt forberedt til sin reise. Vi kan si at Tor Eystein Øverås er en lærd reisende. Hans reise baserer seg i stor grad på et pensum av skjønnlitterære verker, men teksten vitner dessuten om stor kunnskap når det gjelder historie, kunst og film.

Metaperspektiv

Til bygges i stor grad opp rundt det kulturelle undersøkelsesprosjektet jeget setter seg fore. Særlig i bokens begynnelse er dette prosjektet viktig, i og med at det blir det springbrett som får jeget til å planlegge og gjennomføre reisen. Utover i teksten viker imidlertid interessen for prosjektet til fordel for en søken etter tilstedeværelse i øyeblikket, fulgt av en øvelse i å beskrive og sette ord på hendelser, stemninger og landskaper. Jeget uttrykker også fortvilelse over sitt eget prosjekt, det er vanskelig å gjennomføre og skrivingen går trått: «Jeg begynner å tvile på den litterære reisen min. [...] I åtte måneder i 2002, fra mai til desember, reiste jeg rundt Østersjøen. I skrivende stund, januar 2003, befinner jeg meg i Italia. Jeg sitter ved Middelhavet, og skal skrive om Østersjøen» (Øverås 2005:67). Det at skrivingen tematiseres i så stor grad er uvanlig for reiseberetninger generelt, ifølge Arne Melberg: «Jeg tør våge å påstå at reiselitteraturen er blant de litterære uttrykkene som minst tematiserer selve skrivingen, og at reiseberetningen bærer på en stor hemmelighet: forfatteren» (Melberg 2005:234). Her skiller Øverås' tekst seg klart ut, idet tematiseringen av tekstens tilblivelse, og det

påfølgende metaperspektivet, kan sies å gi en ekstra og viktig dimensjon til boken.

I *Til* vises det flere ganger til den etterstilte skrivesituasjonen i Italia:

Jeg sitter på en trendy fortauskafé i en av Rovaniemis sentrumsgater. Jeg sitter også i et gammelt steinhus i en italiensk kystby, sør for Roma, nord for Napoli, i januar 2003. Og nå kommer jeg ikke videre. Jeg kom hit: 'Jeg sitter på en trendy fortauskafé i en av Rovaniemis sentrumsgater.' Så bom, stopp (Øverås 2006:66).

Med en elegant overgang forflytter jeget seg ut av sin egen fortelling på nåtidsplanet, og til et metanivå: der teksten skrives. Denne inkorporeringen og sidestillingen av ulike kronologiske nivåer gir teksten en særlig litterær kvalitet. I *Til* fremstår skapelsesprosessen som en del av den ferdige teksten, og slik handler den både om reisen og om det å skrive en bok om reisen. I litteraturen innveves dens egen tilblivelse.

I tillegg til å handle om den strevsomme skriveprosessen, bringer metanivået i *Til* opp en språkfilosofi. Dette skjer gjennom jegets bevissthet rundt hva det vil si å skrive, og finne et uttrykk for det man vil ytre, og verdien av å gi erfaringer et språk.

Om kveldene sitter jeg på fortausrestauranten utenfor hotellet og skriver. Det er tungt å skrive, og det overrasker meg. Jeg går og går, ser og ser, på det som finnes. Men i språket finnes det ikke. I språket finnes det ikke før jeg skriver det. Jeg er i ferd med å oppdage at det er mer krevende å forsøke å framkalle i språk det jeg ser, det som finnes – landskapene jeg reiser gjennom og menneskene jeg observerer – enn det er å finne på, dikte opp, skrive roman og fiksjon.

Det hadde jeg ikke trodd (Øverås 2006: 298).

Jeget bemerker at ingenting finnes før det er skapt i språket. Stedene han har sett og opplevelsene han har hatt, får ingen verdi før de finner en språklig gjengivelse. Reisen forblir minner inntil den reisende fester ord til den, gir den et språk og gjør den til litteratur. Først da kan den formidles til et publikum og få en større betydning. Slik handler *Til* også om betydningen av det å skrive, om hva språket kan gjøre – som å forvandle en subjektiv erfaring til litteratur, med verdi for andre.

Sjangertrekk i *Til*

Vi har tidligere vært inne på reiselitteraturens kvalitet som en tekstform som tar opp i seg og gjør nytte av en lang rekke ulike sjangre. I innledningen til antologien

Perspectives on Travel Writing står følgende:

One of the most persistent observations regarding travel writing, then, is its absorption of differing narrative styles and genres, the manner in which it effortlessly shape-shifts and blends any number of imaginative encounters, and its potential for interaction with a broad range of historical periods, disciplines and perspectives (Hooper og Youngs 2004:3).

Vi ser hvordan reiselitteraturens potensial til å ta opp i seg kjennetegn ved ulike litterære grener stimulerer sjangerens mulighet til å inkorporere også historiske elementer, varierende innfallsvinkler og perspektiver. Slik sett blir reiselitteraturen en svært divergerende sjanger, som sammenbindes av et utgangspunkt i reisen.

Reiselitteratur kan ofte innebære et komplekst forhold til dokumentar, fiksjon og selvbiografi. Reiseteksten oscillerer mellom disse komponentene, og selv om dens hovedanliggende er dokumentarisk, vil den nødvendigvis bruke fiksjonens grep for å gjøre beretningen til tekst. Det selvbiografiske er ofte tilstede gjennom et nærværende jeg; den som foretar reisen og forteller historien. Dette påpekes også av Blanton: «This narrator, so central to what we have come to expect in modern travel writing, is a relatively new ingredient in travel literature, but it is one that inevitably changed the genre» (Blanton 2002:4). Den *indre* reisen betraktes i dag ofte som like viktig som den fysiske reisen, og dagens reiselitteratur hviler ofte på et sterkt tilstedeværende fortellersubjekt.

Når det gjelder *Til*, bærer boken trekk fra flere ulike sjangre, både skjønnlitterære og dokumentariske: Den har et personlig og tidvis poetisk språk; den har beskrivelser, skildringer og dialoger i romanstil; den har anekdoter og brokker av minner som hører den selvbiografiske teksten til; den har deler om historiske hendelser som kan sies å tilhøre reportasjen, og den har mer essayistiske utlegninger om kunst og litteratur. Vi skal se hvordan noen av disse ulike sjangertrekkene kommer til syne i *Til*.

Boken får sitt særpreg gjennom det personlige og poetiske språket. Teksten blir stemningsfull, noe som gir leseren lyst til å lese videre.

Vil ikke forlate Vilnius.
Hjem gjennom mørke nattstille gater.
Månen skinner på brostenen.

Et av disse smugene var faktisk barndommens gate for Mikhail Bakhtin.
Et eller annet sted vokser vi opp.
Et eller annet sted (Øverås 2006:277).

Her ser vi tekstens poetiske ladethet komme til syne gjennom stemningsbildene som skapes, og ved repetisjonen i de to siste linjene. Dvelingen ved «et eller annet sted» skaper et rom der leserens ettertanke kan finne sted, før neste avsnitt begynner. Slike eksempler finnes det flere av i boken, og disse er med på å gjøre den til en poetisk leseropplevelse. Språket i *Til* er preget av hyppigere linjeskift enn i prosa generelt, noe som er et kjennetegn ved lyrikk. Dette skaper en stemning som kan knyttes til det poetiske, idet de brutte linjene etterlater hull i teksten, som det er opp til leseren å fylle. Tekstsekvenser av denne typen forekommer ofte:

Østersjøen er yngre enn mennesket.
Mennesket er eldre enn landskapet.
Landskapet er ikke uforanderlig (Øverås 2006:71).

Den knappe ordbruken og de oppbrutte linjene vekker en ettertenksomhet, og oppfordrer leseren til å stoppe opp og dvele ved setningene.

Andre av tekstens deler låner trekk fra romanen:

Hun er kortklippet og besitter denne skjønnheten et naturlig rynket ansikt og et naturlig grånet hår kan ha. Hun snakker sakte, leter etter de presise ordene, også bevegelsene hennes er langsomme. Røsten hennes er ualminnelig vakker. Den er dempet, uhyre distinkt, med en merkelig fylde, som om den rommer oseaner, hemmelige universer, noe man ikke ser, men bare aner er der (Øverås 2006:233).

Måten kvinnen skildres kan sies å være skjønnlitterær. Beskrivelsen fremstår ikke som spontan og umiddelbar, det virker heller som refleksjonen er foretatt i etterkant, og fremstilt i et bearbeidet språk. Med metaforbruken og insisteringen på stemmens nyanser, beveger tekstens seg mot fiksjonens verden. Også dialogen er et element man forbinder med romanen. Den forekommer i *Til*, men oftest i fortellerens gjengivelse, slik at de fremstår som mindre preget av samtidighet og mer som minner.

Kvinnen spør om jeg blir nedtrykt av fattigdommen jeg ser i Russland.
Jeg svarer at jeg er imponert over hva de får til med det de har.

Det er ingen høflig løgn (Øverås 2006:180).

Vi ser hvordan samtalen er bearbeidet av fortelleren, og hvordan han på denne måten kan ilegge den sin fortolkning i stedet for å gjengi den direkte. Dialogen i en roman har til hensikt å bringe leseren tettere på personene. Samtalene i *Til* kan har en annen hensikt: Å si noe mer. Her befinner jeget og en venninne seg på en såkalt showbåt:

Den lå og fløt ved land i Onega og vi hadde danset lenge og etterpå hadde Marina gått og stilt seg i toalettkøen. En mann i herrenes kø hadde sagt til henne med et grin: Oh these russian toilets.

You know, svarte Marina. Kanskje himlet hun med øynene.

De var begge russere (Øverås 2006:182).

Den siste kommentaren forteller oss noe, på en antydende måte, om russernes måte å forholde seg til sitt eget samfunn på. Her tar begge deltakerne distanse ved at samtalen føres på engelsk.

Som kontrast til de fortellende, skildrende partiene med situasjoner og mennesker, finner vi de mer dagbokaktige delene. Disse skiller seg ut med et knapt, verbfattig, notatlignende språk som fremstår som ubearbeidet:

Hele tiden lyder inn fra korridoren utenfor. Jeg forsøker å lese Kalevala. Gir raskt opp. Om morgenen umulig å få kjøpt seg en kopp kaffe. Personalet bryskt. På gulvene i toalettene rester av urin, dammer av vann, nedbløtte remser av dopapir (Øverås 2006:124).

Språket gir her mer motstand, med sin fragmenterte oppstykkede form. Samtidig kan det tenkes at det bringer oss tettere på det opprinnelige språket, i og med at det antakelig var slik reiseteksten hadde sine første fremtredelsesformer, som notater. Et element som også minner om dagboken, er datomarkeringen: «21. juli. En disig dag. Himmelen dekket av lysegrå skyer. Vindstille, nesten ikke et pust» (Øverås 2006:145). Datoene bidrar også til å strukturere teksten i henhold til reisen, de antyder fremdrift og gir leseren et inntrykk av reisens tidsutstrekning. De opptrer likevel ikke med jevne mellomrom; ofte oppgis bare sted og tid på dagen, som for å sette en stemning: «Gotland, kveld: Vi sitter i bilen og ingen av oss sier noe. Utenfor skumring. Lyset rødt først, så blålig» (Øverås 2006:119). Hentydningene til dagboken er også med på å gi

teksten et preg av nærhet og autenticitet. De gir inntrykk av å være glimt fra reiserens notatbok, som man som leser får innblikk i. Det dagbokaktige gjør også teksten mer personlig og tettere knyttet til det subjektive.

Andre tekstdeler i *Til* fremstår som mer distansert beskrivende, og minner om reportasjen: «Og her, hvor jeg nå står, i denne leiligheten, i det blå tårnet, bodde August Strindberg de siste årene av sitt liv. I dette tårnet ble han hyllet på balkongen, slik studentene hyllet Ibsen på balkongen i Kristiania» (Øverås 2006:103). Slik introduserer fortelleren sin beretning om Strindberg, og tar på denne måten leseren med seg til et sted der historien om forfatteren kan forankres. Stemmen i dette partiet minner om en reporters, og fungerer som en tilstedeværende beretter som vil aktualisere det han vil fortelle om. Et annet eksempel fremstår som en reisereportasje der hensikten er å gi et stemningsfylt storbybilde:

Kafeen hvor jeg spiser middag, ofte en kraftig potetrett, kunne vært lokalisert i hvilken som helst europeisk storby. Rundt meg sitter og står svartkledde intellektuelle i ulike aldre. Flere av dem ser jeg kveld etter kveld, og kommer nesten på hils med (Øverås 2006:263).

Beskrivelsen sier noe generelt – at maten man får ofte består av potet, samt at menn preger kafélivet – ved å ta utgangspunkt i sin egen tilstedeværelse her og nå.

Også bokens mer historiske utgreiinger har tidvis reportasjepregede formuleringer, samtidig som en subjektiv forankring setter dem i sterk relasjon til den faktiske reisen. Som her:

Her, på Westerplatte, startet andre verdenskrig. Intet mindre. I havnebassenget jeg står og stirrer mot, og hvor bølgene knekker hvitt i septembervinden, avfyrte det tyske slagskipet Sleswig-Holstein de første salvene mot de polske mannskapene på land (Øverås 2006:311).

Slik gjøres historiske hendelser mer personlige, samtidig som de får relevans ved at jeget befinner seg på det aktuelle stedet. Man kan få inntrykk av at Øverås her står med mikrofon i hånden, som en reporter fra et historisk sted. Og nettopp det at fortelleren fysisk plasserer seg på det historiske stedet, bygger en bro mellom fortiden og det øyeblikket vi leser om. De historiske hendelsene personliggjøres gjennom fortellerens tilstedeværelse.

Vi har sett hvordan *Til* kan defineres som reiselitteratur, og hvordan trekk fra både poesien, romanen, dagboken og fra reportasjen kommer til uttrykk i teksten. Bokens faglige ambisjonsnivå gjør dessuten at den også kan defineres som en lærd reiseberetning. I forlengelsen av dette vil jeg hevde at Øverås' tekst, med sine krumspring, utprøvinger og samtidig faglige fundament, i stor grad har fellestrekk med essayet. Essaysjangeren ble av flere anmeldere nevnt i sammenheng med *Til*. Morten Wintervold kaller boken «finfin essayistisk reiseprosa» (Wintervold 2005:1), og Borchgrevink mener boken inneholder «Øverås' usedvanlig lærde, impresjonistiske impresjonistiske essayistikk» (Borchgrevink 2005:2). Utgangspunktet for denne avhandlingen er begrepet fysisk essayistikk som reiseteksten *Til* blir analysert gjennom. Oppgaven undersøker både hva som kan forstås med et slik begrep, og hvordan den fysiske essayistikken kommer til syne i *Til*. Det er derfor nødvendig å kartlegge essayets sjanger og det essayistiske ved *Til*.

Essaysjangeren og reisen

Essaysjangeren står i et interessant forhold til reiselitteraturen. Essayets form minner om reisens: Det kjennetegnes ved sin åpenhet for sidesprang, avstikkere, tankerekker og omveier, der en åpen og spontan holdning verdsettes fremfor det fastslående og kontante. Essayet bærer dessuten preg av essayistens subjektive refleksjon. Her ser vi en parallell til reiselitteraturen, der det subjektive fundamentet er et essensielt trekk ved sjangerens kvaliteter. Essayet har en struktur det deler med reiselitteraturen, såvel som med reisen, her definert av essayteoretiker Jo Bech-Karlsen: «Essayet er altså ikke systematisk og avsluttet, men *underveis*. Tenkningen står frem som en prosess man kan følge, ikke som et resultat av tankeprosessen» (Bech-Karlsen 2003:34). På samme måte som man i essayet følger forfatterens tankekrumspring, er man i reiselitteratur med på en fysisk og konkret reise i tillegg til den metaforiske reisen en tekstlesning representerer. Reiselitteratur åpner for å inkorporere trekk fra ulike sjangre, noe som også karakteriserer essayets tekstform. Vi kan si at *Til* som reisetekst også innbefatter et essayistisk prosjekt, som utgjør en sentral del av bokens hele. Dette prosjektet danner en ramme både for reisen og for boken.

Michel de Montaigne (1533-1592) er den som gjerne blir betraktet som

essaysjangerens grunnlegger. Montaigne trakk seg i en alder av 38 år tilbake til et tårn på sitt gods, der han innredet en skrivestue og viet seg til skrivingen. I tekstene tok han alltid utgangspunkt i seg selv, for å undersøke en lang rekke emner han fant interessante – alt fra lukter, til ensomhet, drukkenskap og krigshester. Dette skriver han om bakgrunnen for skrivevirksomheten:

Det var et anfall av melankoli – altså en sinnsstemning som var helt fremmed for mitt temperament og utløst av den triste ensomhet jeg hadde hensatt meg i for noen år siden – som først satte meg på denne merkelige ideen å gi meg til å skrive. Og siden jeg var helt tom og blåst for ethvert annet emne, tilbød jeg meg selv mitt eget jeg som emne og tema. Boken er den eneste av sitt slag i verden, og dens hensikt er bisarr og ekstravagant (Montaigne 2009:78).

Han kalte tekstene *Les Essais* – forsøkene – hvilket har blitt stående som sjangerbetegnelse også i dag. Fortsatt representerer essayet en utprøvende tekstform. Francis Bacon tok essaysjangeren i bruk, og videreutviklet den retningen som i dag kalles formale essay, en mer saksfremstillende type tekst der forfatteren trer mer i bakgrunnen. Tekstene i Montaignes ånd kalles i dag det informale essayet, der det subjektive fokus fortsatt er rådende.

Essayet er en sjanger som er mye brukt også i dag. Teksten kjennetegnes ved sin åpne, utprøvende form:

Essayet er vesensforskjellig fra artikkelen. Det skyldes flere ting, men først og fremst at *den logiske strukturen* er forskjellig. Artikkelen er systematisk på jakt etter definisjoner, svar og konklusjoner. Essayet er åpent og søkende, sanselig og reflekterende (Bech-Karlsen 2003:17).

Der artikkelen søker å lukke og gi svar, ønsker essayet heller å åpne og utprøve. Essaysjangeren er derfor mer åpen for det subjektive, det spontane, og det gir rom for en vektlegging av refleksjonens utprøving via omveier og tankesprang. Fremfor å definere formen, hevder Bech-Karlsen at han «foretrekker å snakke om en essayistisk skrivemåte. Det er noe med måten å nærme seg emnet på som er særegent for essayet» (Bech-Karlsen 2003:18). Her ser vi en parallell til reiselitteraturen, hvis sjanger-overskridende form kan sies å ligne essayets fremgangsmåte. Essayet sammenlignes ofte med en spasertur, der tanker og inntrykk endrer seg som vandringen skrider frem.

Dette ser vi også gjenspeile seg hos Ottar Grepstad, som refererer til Gerhard Haas' bok *Essay* (1969) og trekker ut det han ser som de mest fremtredende kjennetegnene ved essayet: forfatterens vandring gjennom stoffet, den dialogiske strukturen og den uavsluttede sannheten (Grepstad 1997:230). Vandringens fremgangsmåte er et hyppig brukt bilde på essayets tekstform.

Montaigne så på sin egen skriveprosess som i slekt med vandringen: han «sammenlikna fleire gonger framgangsmåten sin med ein spasertur for å kunne karakterisere den avslappa og frie tankerørsla» (Haas 1982:229). Slik reisen åpner for uventede inntrykk og møter, kan en tekst som skrives som en åpnende bevegelse, gi rom for uventede tanker og refleksjoner. Montaigne skriver for eksempel i *Essays. Annen bok*, som ble utgitt første gang i 1580:

På mine reiser har jeg sett nesten alle de berømte kurbadene i kristenheten; og for noen år siden begynte jeg å bruke dem; for jeg mener at det i sin alminnelighet er sunt å bade og tror det er til stor skade for vår helse at vi har oppgitt en vane som i sin tid ble alminnelig fulgt av nesten alle folkeslag og fremdeles blir det av flere, nemlig den daglige kroppsvask. Jeg kan ikke tenke meg annet enn at det står dårligere til med oss nå med porene tilstoppet og lemmene inngrodd med skitt (Montaigne 2009:614).

Her ser vi hvordan forfatteren tar utgangspunkt i seg selv for å behandle et allmenngyldig tema. Slik svinger tankevirksomheten fra ham selv, over til en tanke om det å bade, og til kroppshygiene generelt. Ottar Grepstad betegner denne vandrende bevegelsen på følgende måte:

Forfattarens vandring er ei søkjande utprøving av eit synspunkt, ein teori eller ei erfaring. Gjennom skiftande posisjonar formar skrivaren ein reflekterande monolog der forfattere byggjer vidare på lesarens kunnskapar og erfaringar. Essayisten krinsar rundt det sannsynlege, men når ikkje fram til ei avslutta og endeleg erkjenning (Grepstad 1997:231).

Slik kan man forstå og sammenfatte essayets bevegelse, og den betydning en slik tankeform har både for refleksjonen rundt et emne og for teksten slik den vil møte leseren. Et viktig poeng er at erkjennelse oppnås underveis på en tankemessig vandring, der det ikke er et mål å fastlegge svar eller komme med klare konklusjoner.

Slik kunne man også definere reisens, og i forlengelsen av den, reiselitteraturens

hensikt. Erkjennelse oppnås gjennom den frie, åpne formen, der avstikkere og omveier danner en essens. Måten man nærmer seg og behandler erfaringen på, er det som i seg selv gir svar og mening. Formen og innholdet blir ett, og det som danner erkjennelsen i sin helhet. I forbindelse med essayet sier Haas at

[a]ssosiasjonen som formelement blir [...] eit middel til å formidle ei viktig innsikt som essayisten har: Verdas fylde går ikkje inn i systemet; all erfaring og all samanbinding av delar til eit nettverk som aldri blir heilt oversiktleg, skjer på *slump* (Haas 1982:230).

En reise er uforutsigbar, de hendelsene som inntreffer er ofte ubestemte slumpetreff, og denne måten å forstå verden på er en viktig side ved reiselitteraturens erkjennelsesform.

Essayet og *Til*

Vi skal nå vende tilbake til de tidligere nevnte trekkene ved essaysjangeren som Ottar Grepstad i *Det litterære skattkammer* ser som hovedtrekk, basert på Gerhard Haas' *Essay* (1969):

Det viktigaste i boka til Haas er at han får klart fram dei retoriske særtrekka ved essayet. I alt listar han opp elleve slike særtrekk eller topoi. Etter mi meining er dei mest sentrale forfattarens vandring gjennom stoffet, den dialogiske strukturen og den uavslutta sanninga (Grepstad 1997:230).

Jeg vil holde fast ved disse tre hovedpunktene, for systematisk å undersøke hvordan dette kommer til syne i *Til*. Slik vil bokens relasjon til essayet kunne kartlegges, samtidig som essayets tilknytning til reisen form kommer tydeligere frem.

Det første særmerket Grepstad fremhever ved essayet, er forfatterens vandring gjennom stoffet. Med en vandring gjennom stoffet, forstår jeg det å stille seg åpen for refleksjonens omveier og krumspring for å komme frem til noe. Som på en reise, foretar essayisten en slags ikke-planlagt skriftpraksis, der hun stiller seg åpen for de innfall som måtte inntreffe. Haas formulerer dette slik: «Eit av særmerka er altså at essayet er undervegs, tilsynelatande utan mål og meining» (Haas 1982:230). Å lese et essay kan slik ses betraktes en reise, der man stiller seg åpen for verden og det man måtte støte på av utfordringer, råd, tanker og innskytelser.

I *Til* kan vi si at den vandrende tilgangen til stoffet finner sted både på et metaforisk nivå, og på et fysisk og konkret: Fortelleren reiser gjennom det landskapet han vil forankre sin undersøkelse i, samtidig som han leser litteratur og ser film og kunst med tilknytning til det bestemte stedet der han til enhver tid befinner seg. Jeg vil hevde at jegets tilnærming til stoffet foregår på to nivåer: På det fysiske plan oppsøker han et geografisk sted han vil skrive om. Her foretar han altså en fysisk oppsøking av stoffet sitt. Videre omformes dette til skrift, en skrift som ivaretar denne oppsøkende og undersøkende holdningen. Ingen svar kastes ut, snarere behandles temaer i tråd med reiseruten og dens struktur. Slik kan fortelleren i *Til* sies å «vandre» gjennom stoffet både konkret, fysisk, og tekstlig.

Det neste særmerket Grepstad trekker frem, er den dialogiske strukturen. Essayet har en samtalekarakter; det likner en lærd samtale. Essayets form er monologisk, hvem foretas så samtalen med? «Essayisten inviterer til samtale; det gjør leseren til deltaker og reisefølge på essayistens oppdagelsesreise», svarer essayteoretiker Jo Bech-Karlsen (Bech-Karlsen 2003:34). Den dialogiske strukturen kan sies å innbefatte det å ta avstand til og reflektere over egen posisjon i teksten: «Den reflekterande å-kome-seg-på-avstand-haldninga overfor det eg'et som fører ordet, og på rolleaktig vis å byte om utsegns- og erkjenningsposisjon; det er alt dette vi kan forstå som det dialogiske ved essayet» (Haas 1982:232). Slik kan teksten sies å gå i dialog med seg selv, der den samtidig inviterer leseren til å innta posisjon og standpunkt til det som formidles.

Kan vi se spor av en slik dialogisk struktur i *Til*? Fortelleren bruker ofte spørsmålformulering, der han også gjerne kunne benytte konstaterende utsagn:

Hva var det som fikk meg til å se kartet over Østersjøen på en 'ny' måte? [...] Var det fordi kartutsnittet viste også kystene til Polen og Tyskland, og liksom opphevet nasjonsgrensene som det viktige, men løftet fram havet, Østersjøen, som det flytende sentrum landende strakte seg mot (Øverås 2006:14)?

Gjennom å benytte en slik formulering, gir det leseren rom for å komme med svar, eller tenke seg til de svarene jeget ønsker å få tankene til å kretse rundt. Leserens inviteres til å gå i «dialog» med teksten, for slik å kunne innta en mer aktiv posisjon gjennom lesningen:

Er jeg i ferd med å miste grepet? Hittil har jeg fulgt reiseplanen, oppsøkt det jeg skulle se, ikke forlatt noe sted med følelsen av å ha mistet noe. Nå er jeg kommet til Petersburg, en av de byer i verden som sterkest har satt sitt avtrykk i litteraturen, og hva vil jeg; jeg vil bare sitte i vinduskarmen og drikke øl. Jeg unnskylder meg med at jeg har levd tett innpå mennesker i flere dager, hvilket jeg ikke gjør til daglig, og når jeg kommer nær mennesker, må jeg etterpå være alene (Øverås 2006:189).

Leseren blir ikke bare en samtalepartner, men gis posisjonen som en lytter, dras inn i teksten som en tilhører, til hvem jeget kan rette sin fortvilelse.

Et tredje essayets særmerke er at det rommer en uavsluttet sannhet. Hva kan en uavsluttet sannhet sies å være? Tanker og refleksjoner som settes igang, og kan vekke spørsmål, men som likevel ikke hevder å gi klare og entydige svar? «Slik essayisten ser det, er aldri erkjenningsituasjonen slik at den gjør det mogleg å kome fram til eintydige mål. Den framgangsmåten som høver, er difor å krinse om det sannsynlege sanne med gissingar, aningar og vurderingar» (Haas 1982:232), sier Haas. Essayets framgangsmåte er å sirkle inn og nærme seg temaene det behandler, på antydende og utprøvende måter. Slik kommer essayet frem til en sannhet som kan betegnes som åpen og med rom for rom for innvendinger: «Sanning framstår alltid berre prosessuelt og ved handling, aldri som avslutta og endeleg erkjening» (Haas 1982:232). Essayets sannhet gjør ikke alene krav på en gyldighet, men retter seg stadig mot sine lesere for korrigerings, deltakelse, og samskaping av forståelse.

I *Til* forholder jeget seg utprøvende til sitt prosjekt. Han opererer med visse antakelser som han er ute etter å undersøke, men spørsmålene han reiser, har han ikke til hensikt å komme med fastlagte svar på. De fungerer mer åpnende for refleksjon, der boken gir holdepunkter å knytte tankevirksomheten til. Boken sirkler inn sine sannheter gjennom å vise steder, litteratur, film, kunst, landskaper, som får særlig betydning i sammenheng med det omkringliggende landskapet. Gjennom å bevege seg fysisk gjennom sitt materiale, bringes vi som lesere tettere på det stoffet som behandles, og tankevirksomheten blir et resultat av en fysisk konkret betraktningsform som foregår i et gitt landskap, og ikke kun i essayistens hode. Sannheten om det litteraturgeografiske prosjektet kan i tråd med essayet sies å holdes åpen gir slik rom for leserens forståelse og synspunkter. Fortellerens åpne holdning kommer til uttrykk når han selv mot slutten

av boken skal oppsummere prosjektets gehalt: «Hadde jeg rett? Er det interessant å oppfinne en østersjølitteratur, konstruere et østersjøbibliotek? /Jeg vet ikke. /Men jeg har sett, og det trigger meg» (Øverås 2006:436).

Får vi i boken noen konklusjon på undersøkelsesprosjektet? Borchgrevink formulerer i sin anmeldelse et svar:

De fleste erobrere kjører seg før eller siden fast i myrer og søle, mens oppdagere sjelden finner det de leter etter – slik sett er vel utviklingen i *Til* både realistisk og en gjennomtenkt respons til egen hybris når det gjelder troen på sammenhenger (Borchgrevink 2006:2).

Slik ser vi at anmelderen forstår bokens manglende konklusjon som planlagt, som ledd i prosjektets utforming, og som svar på eget overmott når det gjelder det prosjektet jeget hadde satt seg fore. Mot slutten av boken innrømmer jeget selv at «[d]et var jo altfor stort: å reise Østersjøen rundt og forsøke å knytte litteraturen i landene rundt havet sammen til en østersjølitteratur. Altfor altfor stort» (Øverås 2006:436). Selv om prosjektet ikke kommer med de svarene boken legger opp til, gjør boken en rekke andre ting på veien.

Øverås' reise er en undersøkelse som forsøker å skape et helhetlig bilde av et bestemt geografisk område, gjennom å se dets litterære arv i sammenheng med landskap og steder. Men samtidig handler teksten om en personlig reise, en erkjennelsesprosess, der fortelleren fremstiller en øvelse i å vende seg utover mot verden. Boken representerer en helhetlig syntese mellom det saksfremstillende og det personlige – mellom reisens undersøkelsesprosjekt og subjektets personlige utviklingsprosjekt – en syntese som skapes gjennom utprøvingen og den antydende fremstillingsformen. Skriften blir til gjennom reisens omskiftelighet og subjektets formidling om egenlevde erfaringer, samtidig som de besøkte stedene og landskapene spiller inn. Refleksjonene rundt litteraturen settes i sammenheng med det konkrete stedet, og ikke minst gjøres fremstillingen i et personlig språk.

Kanskje kan vi her identifisere det essayistiske ved boken: Den reiser en rekke diskusjoner, foretar refleksjoner, kretser rundt spørsmål, men har muligens aldri til hensikt å gi noen bastante svar. Det interessante ligger i de tankene teksten vil åpne for

leseren, i kraft av å fremvise både steder, litterære verker, tanker, kunst, alt i den hensikt å skape litteratur som gir en genuin leseropplevelse, for videre å kunne så spirer til forlenget refleksjon, til nye innsikter, nye blikk, andre tanker. Den subjektive tankeerfaringen sammen med det faglige tilsnittet bidrar til å plassere *Til* i en essayistisk sammenheng. Essaysjangerens nære forhold til livet ser Haas som premiss for den åpne formen det har:

Det er jo slett ikkje berre av pedagogiske grunnar at det ekte essayet inneheld ein tankegang som ikkje er ført heilt fram. Tvert imot gjer det intense forhold essayet har til livet, og den kompleksiteten dette fører til, at det er uråd å føre tankane til endes» (Haas 1982:233).

Den uferdige tanken blir essayets prosjekt, som leseren gjennom en dialogisk deltakelse inviteres til å fortsette. Livet er et sentralt element både i essayistikken og i reiselitteraturen, og trolig er nærhet til livet den nøkkel som trengs for å forstå det sammensatte ved disse tekstformene.

4. Kroppsfenomenologi og reise: en sansende tilstedeværelse i verden

Det å reise innebærer en forflytning. Ved å plassere seg i nye omgivelser utsetter man seg for møter med kulturer, språk, mat, lukter, arkitektur og landskaper – som alt er annerledes enn det vante. Slik åpner reisen for sansning av en annerledes verden. For å ta inn og absorbere det besøkte stedet, må man sanse det med blick, hørsel, lukt, smak og taktilitet. Sammen skaper sanseinntrykkene et bilde av det besøkte stedet, et bilde som i stor grad bærer preg av sansenes beretning. Uten at vi tenker over det er sanseapparatet essensielt for å møte og bli kjent med verden omkring oss. Reisen vekker sansene til live. Ved å bevege seg ut av den daglige radius der man ikke behøver å legge merke til omgivelsene, vil man på reise føle behov for å se mer inngående rundt seg. Gjennom reisen skjer en underliggjøring av verden, man ser som om det var første gang man så. Reisen føder et nytt blick.

I reiselitteraturen spiller sansningen en essensiell rolle. Det er sanseerfaringen reiseforfatteren baserer sin tekst på. Hvordan kommer en sansende tilstedeværelse til syne i en reisetekst? Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) er særlig kjent for å ha utarbeidet kroppsfenomenologien, en retning innen fenomenologien som setter den kroppslige erfaring i fokus. Han hevder at vi oppnår kunnskap om verden gjennom kroppens persepsjon, og at kroppen slik er vårt viktigste redskap til å forstå omgivelsene. Jeg vil gjennom å trekke fram noen hovedpunkter i hans kroppsfenomenologi forsøke å belyse hvordan den umiddelbare sansningen ifølge ham danner grunnlag for vår oppfattelse av verden. Vi skal gå inn på Merleau-Pontys *intensjonelle bue*, den *pre-refleksive sansningen*, og hans forståelse av kroppen som menneskets essens. Jeg vil knytte teorien opp mot Tor Eystein Øverås' *Til. En litterær reise* og forsøke å vise hvordan reiseteksten bærer preg av den reisendes sanselige erfaring. Hvordan kan en tekst gjenspeile den sanseerfaringen som danner den reisendes forståelse av verden?

Merleau-Pontys kroppsfenomenologi

Merleau-Ponty øvet sterk innflytelse på fransk filosofi på 1940- og 50-tallet. Han studerte filosofi ved eliteskolen École Normale Supérieure, der han også ble kjent med Simone de Beauvoir og Jean-Paul Sartre. Sammen med sistnevnte grunnla han senere tidsskriftet *Les temps moderne*. Mellom 1948 og 1952 var Merleau-Ponty professor i psykologi ved Sorbonne i Paris, før han i 1953 fikk professoratstilling i filosofi ved Collège de France. Hovedverket i Merleau-Pontys filosofi regnes for å være *Phénoménologie de la perception* (1945), hvorav *Kroppens fenomenologi* (på dansk i 1994) utgjør første halvdel. Her tar han til orde for en helhetlig filosofi som går imot den kartesianske dualismen som ser kropp og sjel som to adskilte størrelser. Merleau-Ponty betrakter kroppen og vår kroppslige forankring som avgjørende for vårt erfaringsgrunnlag, og han hevder det er gjennom kroppen vi danner vår forståelse av verden.

I sin filosofi forholder Merleau-Ponty seg til fenomenologisk tradisjon, slik den var blitt utarbeidet av den tyske filosofen Edmund Husserl (1859-1938). Husserl var den første som tok begrepet i bruk etter Hegels *Åndenes fenomenologi* (1807). Husserl gir fenomenologien en ny betydning: læren om fenomenene. Fenomenologien er for Husserl en bevissthetslære som forsøker å undersøke menneskets uforbeholdne og fordomsfrie oppfattelse av tingene. Han søker gjennom sin filosofi å finne grunnlaget for alle typer erkjennelse, uten forutinntatte meninger. Det han da sitter igjen med, er læren om at erkjennelse skjer i det han kaller bevissthetsakter. Det som kommer fram gjennom disse bevissthetsaktene er det mulig å gi en ren beskrivelse av; det er da snakk om *fenomener*.

Husserl utvikler en teori om at menneskets bevissthet i persepsjonen alltid retter seg mot noe. Dette kaller han *intensjonalitet*, noe han ser som et grunntrekk ved alle bevissthetsakter. Husserl skiller mellom bevissthetsakten og det bevisstheten retter seg mot, og mener at bevisstheten alltid er preget av sin intensjonalitet. Dette, at bevisstheten alltid innebærer en intensjonalitet, er et viktig element ved Husserls lære. Merleau-Ponty tar senere tak i og viderefører dette begrepet. Han forklarer intensjonaliteten som menneskets rettethet mot verden, og illustrerer det ved det han kaller *den intensjonelle bue*:

bevidshetslivet – erkendelseslivet, driftslivet eller det perceptuelle liv – bæres af en ‘intentionell bue’, som omkring oss udkaster vor fortid, vor fremtid, vort menneskelige miljø, vor fysiske situation, vor ideologiske situation, vor moralske situation eller som rettere sagt virker at vi er situerede under alle disse forhold. Det er denne intentionelle bue, der udgør sansernes enhed, sansernes og intelligensens enhed, sensibilitetens og motorikkens enhed (Merleau-Ponty 1994:89).

Den intensjonelle bue er den horisont av erfaring og historie vi alltid bærer med oss og som innvirker på vår måte å forstå verden på. Den utgjør en forenet helhet som vi selv ikke kan være oss bevisst, i og med at vi ikke kan kjenne noen forståelse løsrevet fra vår intensjonelle bue. Vi er til en hver tid situert ut fra disse forutsetningene.

Merleau-Ponty argumenterer for at kroppen er utgangspunktet for all persepsjon, forståelse og meningsdannelse. «Merleau-Ponty er den første innen den fenomenologiske bevegelsen som gir kroppen forrang og begynner med den», hevder Dag Østerberg i innledningen til *Kroppens fenomenologi* (Østerberg 1994:vi). Merleau-Ponty tar i sin redegjørelse utgangspunkt i at kroppen – den subjektive kroppen kalt *egenkroppen* – er det grunnleggende element for vår forståelse av verden. Egenkroppen er hva det enkelte mennesket *er*, altså det som muliggjør dets eksistens. Merleau-Ponty beskriver slik den kroppslige eksistensen: «Men jeg står ikke overfor min krop, jeg er i min krop, eller rettere sagt jeg er min kropp» (Merleau-Ponty 1994:107). Eksistensen er altså for Merleau-Ponty forankret i kroppen. Det er kroppen som muliggjør en erfaring av verden.

Umiddelbar sansning er viktig for Merleau-Ponty. Som Husserl forsøker han å komme til den umiddelbare, fordomsfrie persepsjonen. Dette kaller Merleau-Ponty *pre-refleksiv sansning*. Det er da snakk om den sansningen vi gjør før sansningen bevisstgjøres og blir en reflektert sansning. Den pre-refleksive sansningen kan forstås som kroppens umiddelbare forståelse av fenomenene, den uforbeholdne, sanselige oppfattelsen av verden, en persepsjon som eksisterer i forkant av et bevisst og begrepsgjort forhold til omverdenen. Tanken om at dette stadiet i sansningen eksisterer forut for det reflekterte, speiles i begrepets benevnelse: *pre-refleksiv*.

I fenomenologien snakker man om et *perseptuelt felt* som åpner seg for den sansende kroppen. I dette feltet finner vi flere lag av mening: Det *pre-objektive* betegner

fenomenene slik de framtrer før de antar sin bevisstgjorte form gjennom refleksjonen. Det *objektive* viser til fenomenene slik de framstår gjennom en reflektert forståelsesramme. Dag Østerberg forklarer:

Overgangen fra det før-objektive til det objektive svarer til et skifte av bevissthetsform eller – ‘modus’ – fra pre-refleksiv til refleksiv bevissthet. I det pre-refleksive modus erfarer kroppen det pre-objektive felt av fenomener; når refleksjon inntreffer, blir de pre-objektive fenomener til objekter (Østerberg 1994:vii).

Det essensielle for Merleau-Ponty kan sies å være denne umiddelbare sansningen, den pre-refleksive sansningen av før-objektive fenomener. Denne utvider vår bevisste forståelse av verden, og viser at et rent rasjonelt syn på mennesket kan være for snevert og reduserende.

Gjennom sin kroppsfilosofi tar Merleau-Ponty, som nevnt, et oppgjør med Descartes og med dualismen som reduserer kroppen til et objekt. Merleau-Ponty hevder i motsetning til Descartes at vår kropp ikke bare er et bevissthetens hylster; kroppen er det vi *er*. Slik betoner han at bevisstheten er en integrert del av vår kroppslige eksistens. Merleau-Ponty ser bort fra Descartes’ tillit til det rasjonelle for å finne mening: «Merleau-Ponty chose to go beyond Descartes’ *cogito* for a theory of mind that would more accurately, authentically and adequately account for pre-reflective, non-conceptual bodily features of our perceptions of the world and our transactions with one another» (Primožic 2001:5). Descartes’ dualisme gir tanken forrang, og fjerner derigjennom kroppen som mulig kunnskaps giver i forsøk på å forstå seg selv og verden. For å finne viten om verden vil Merleau-Ponty vende seg mot seg selv og sin egen eksistens som kropp. Kun gjennom dennes opplevelse av omgivelsene kan vi få kunnskap om det å eksistere i verden. Derfor kalles også Merleau-Pontys filosofi for en eksistensiell fenomenologi.

Merleau-Ponty viser i *Kroppens fenomenologi* hvordan kroppen representerer et rom for syntetisering av de mange inntrykk man som menneske utsettes for i det daglige. Ifølge Merleau-Ponty er kroppens enhet i stand til å sette disse mange inntrykk sammen til en forståelig helhet: «Jeg oversætter ikke ‘berøringsdata’ til ‘synets sprog’ eller omvendt – jeg skaber ikke en helhed af delene af min krop én for én; denne

oversættelse og denne sammensætning sker en gang for alle i mig: de udgør selve min krop» (Merleau-Ponty 1994:106). Slik forstår Merleau-Ponty kroppens sansning som fullstendig og helhetsskapende. Kroppen alene evner å gi omverden mening; det er gjennom kroppen vi danner forståelse. Kroppen er i seg selv i stand til å sette sanseintrykk sammen til den helhetlige forståelsen vi får av verden rundt oss: «I denne forstand kan vor krop sammenlignes med et kunstværk. En er et knutepunkt av levende betydninger, og ikke et bestemt antal kovariante leds lov» (Merleau-Ponty 1994:109). Kroppens evne til å sette sammen og gi et enhetlig inntrykk av mange bestanddeler, er for Merleau-Ponty et bevis på kroppens finurlighet og nærmest ubegripelighet, noe som gjør at han sammenligner den med noe som overskrider naturen og går i retning av kunsten.

Merleau-Ponty vektlegger, som vi har sett, kroppsligheten som forutsetningen for vår forståelse av verden. I tillegg ser han språket og historien som viktige komponenter i prosessen med å forstå vår eksistens. Merleau-Ponty skriver at han søker å

gjøre den *sosiale, historiske og språklige sammenhengen* vi lever i til noe forståelig. Merleau-Pontys filosofi gjennomsyres av denne spenningen mellom på den ene siden betoningen av *umiddelbarheten* (persepsjonen, kroppsligheten), og på den andre siden betoningen av *formidlingssammenhengen* (språket, historien). I begge tilfeller handler det om å få svar på spørsmålet om hva som er det konkrete eller virkelige (Lübcke 1996:376).

Det konkrete eller virkelige vil til syvende og sist være avhengig av den forståelse hver enkelt gjør seg gjennom sin eksistens som kropp i verden. Dersom vi her trekker inn reiselitteraturen, vil vi se at persepsjonen og den umiddelbare sansning er jegets primære utgangspunkt: det reisen i sin natur er. Men dersom reisen skal bli til noe mer – til formidlet erfaring – må jeget ta i bruk språket og begrepsgjøre sine erfaringer. Reiseteksten vil dermed være et resultat av den reisendes sanseerfaringer formidlet i språk.

Merleau-Ponty mener at subjektivitet er fysisk, noe han uttrykker ved å si: jeg er min kropp. Dermed kan han fastslå at i motsetning til Descartes' dualisme, som forstår bevisstheten som vår subjektivitet og menneskets kropp som et fysisk objekt, er vi i Merleau-Pontys forståelse *fysiske subjekter* (Priest 1998:6). Vi er sansende gjenstander,

og kroppen er vårt hovedsenter for denne sansningen. Vår erfaring av verden skjer gjennom hele kroppen, og ikke kun gjennom den reflekterende bestanddel som hjernen representerer. Reiselitteraturen, om noen litteratur, har et iboende potensial til å formidle en slik tilstedeværelse i verden, gjennom sin tydeliggjøring av subjektets interaksjon med verden rundt, og tekstens insistering på det omreisende, sansende subjekt som premiss for hele tekstens sjanger.

Kroppsfenomenologi i *Til*

Til. En litterær reise starter de aller første linjene med å situere jeget, både ved en fysisk plassering i verden (barndomsbyen Bodø) og gjennom en konstatering av tidspunktet. Dessuten konstituerer han seg selv som sansende vesen:

Jeg forlater huset jeg vokste opp i, og lukker døren bak meg. Jeg setter meg på en sykkel, trør noen harde tak, triller deretter de bratte asfalterte bakkene ned mot byen. Det er mai, den første, 2002. Jeg *kjenner* den salte vinden i ansiktet. Så *hører* jeg blåseinstrumentene og trommene til Bodø Janitsjar. I parkveien *ser* jeg menneskemengden toge mot meg. Parolene buler og smeller i vinden. [...] Bodø. Det blåser (Øverås 2006:9, mine uthevinger).

Tekstens utgangspunktet forankres i subjektet og hans rent fysiske, konkrete bakgrunn, i form av et hus som representerer barndom og røtter. Han formelig drar fra seg selv og sin egen historie når han drar ut på sin åtte måneder lange reise. Deretter formidles landskapet han skal reise fra, som slik danner et visuelt bilde hos leseren, av de gitte omgivelsene: det er bratte bakker som leder ned mot sentrum av byen. Videre følger en kalendermessig situering, av dato og år. Dette forankrer historien i virkeligheten, og forsterker inntrykket av at vi her har å gjøre med et sansende subjekt plassert i en reell omgivelse til en bestemt tid. Beskrivelsene som deretter følger tar utgangspunkt i jegets sanselige erfaring der og da. Han både kjenner, hører og ser, og tar altså i bruk en rekke ulike sanseorganer i sin erfaringsdannelse og i sin videreformidling av opplevelsen av øyeblikket.

Man kunne reagere på det at subjektet hevder å «kjenne den *salte* vinden i ansiktet», begrunnet med at saltheten er noe som må smakes, mens vinden er det ansiktet føler. Kanskje kan dette forklares med jegets persepsjonshistorie, i lys av hans

bakgrunn i byen. Erfaringsmessig vet han at vinden i Bodø kan være salt, og idet han kjenner vinden i ansiktet, regner han med at den også nå smaker salt. Han benytter altså, muligens ubevisst, sin *intensjonelle bue*, sin erfaringshorisont, i sansningen av det gitte øyeblikket. Erfaringen av vind fungerer på sett og vis som madeleinekaken gjorde for jeget hos Proust, som ved å i voksen alder smake denne kaken dyppet i te, blir bragt tilbake til barndommens minner: ett sanseintrykk vekker minnet om en tidligere erfaring. Med vind assosierer Øverås' jeg smaken av salt.

Teksten gjengir jegets sanseerfaringer av et øyeblikk i Bodø. Han hører først lyden av blåseinstrumenter og trommer, og fastslår at han har å gjøre med et korps. Dette skjer antakelig før han får øye på det. For i neste setning «ser jeg menneskemengden toge mot meg». Merleau-Ponty snakker om hvordan menneskelig persepsjon er konstruert slik at vi ved å se et spir, automatisk vet at det også vil befinne seg en kirke der. Vi evner til og med å se kirken for oss. På samme måte kan vi si at vi kun gjennom å persipere lyd, her korpsmusikk, kan se for oss hele korpset. I sitatet overfor *vet* jeget at det er Bodø Janitsjar som spiller, før han i det hele tatt har sett musikantene. Hans persepsjon på ett sansningsfelt – hørselen – overføres til bevisstheten, som straks omformer inntrykket til et bilde: korpset. Det kan da være snakk om en kroppens sammenstemmelse av sanseintrykk, som vi har vært inne på tidligere: «Forbindelsen mellem de enkelte dele af vor krop og de enkelte dele i vor visuelle oplevelse og vor taktile oplevelse fuldbyrdes således ikke kumulativt skridt for skridt. [...] [D]enne sammensætning sker en gang for alle i mig» (Merleau-Ponty 1994:106). Sansningen fra de ulike persepsjonsområdene skjer samtidig og enhetlig i kroppen, og gjør det derfor for oss mulig å foreta begrepsgjøring basert på ulike sanseintrykk, som vi ser jeget hos Øverås gjøre.

Et sansende, tilstedeværende jeg er ofte i en reisetekst det som best evner å skildre øyeblikket for en leser:

De fleste passasjerene sover. Lukter: bensin, parfyme, svette. Bare jeg og den hvithårede mannen er våkne.

Så står vi på grensen mellom Russland og Finland. Varm mild luft stryker kroppene våre. I Murmansk steg vi på i kjølig morgenluft. I Nord-Finland stiger vi rett ut i sommeren (Øverås 2006:65).

Sanseoppevelsene gjør det mulig for leseren å forestille seg hvordan det gitte øyeblikket fortonte seg, og slik kan man kjenne at man er med på reisen. Samtidig benytter fortelleren pronomenet «vi», noe som også inkluderer leseren i reisens øyeblikks erfaring. Pronomenbruken kan oppfattes som en invitasjon til leseren om å ta del i det reisende subjektets erfaring. Vi ser dessuten hvordan det av sitatet framkommer en kroppsbevissthet i teksten: Det framheves at det er *kroppene* som føler den milde luften. Samtidig vil jeg hevde at det kan oppleves som om jeget tar distanse fra sin egen kropp når han sier at «mild varm luft stryker kroppene våre». Man fornemmer at kroppene er gjenstander på jorden, mens den som forteller det ikke framstår som en integrert del av denne kroppen, men som en instans hevet over det hele, betraktende.

Det at man ubevisst innskriver et slikt utenfraperspektiv på egen eksistens og tilstedeværelse, kan sies å være en av reiselitteraturens utfordringer. Dette er en sjanger som søker å gjenskape en opplevelse av nuet. Det sansende øyeblikket formidles imidlertid i etterkant, når teksten nedskrives, og en formidling vil dermed kunne miste noe av det spontane og umiddelbare til fordel for det mer reflekterte. Merleau-Ponty hevder at «selv om jeg for eksempel synes, at den bevidsthed, jeg nu har om min fortid, er nøjagtigt dækkende for det, der er sket, er selve den fortid, som jeg foregiver at gripe på ny, ikke den fortiden i egen person, det er min fortid, således som jeg ser den nu, og jeg har måske fordrejet den» (Merleau-Ponty 1994:5). Slik understreker Merleau-Ponty hvordan vi i bevisstheten har et syn på fortiden som bærer preg av vår aktuelle situertethet. Vår intensjonelle bue spiller inn også når vi betrakter vår egen historie, og vil, når vi skal formidle den, sette sitt preg på vår egen forståelse av fortiden.

Reisens fysiologi

Det å reise er, dersom vi ser bort fra den imaginære reisen, en fysisk og konkret handling. Man forflytter seg gjennom en sansbar verden, gjennom landskaper, småsteder og byer, man er tilstede som fysisk legeme i møte med konkrete omgivelser. Reisen i en virkelig verden er det fysiske premiss for reiselitteraturens eksistens, og denne skriftpraksisen har ingen leverett uten reisen. Reisen er en forflytning på et konkret nivå, som igjen kan igangsette tankens bevegelse: nye møter, lukter, steder og folk – nye inntrykk blir katalysator for nye tanker. Slik kan vi si at den fysiske

bevegelsen leder til en mer metafysisk form for rørelse: som refleksjoner. Arne Melberg hevder at «den fysiske reisen har fått mentale dimensjoner og utspiller seg i et bestemt subjekt som er en litterært formet reisende» (Melberg 2005:35). Den litterært formede reisende har altså sitt utspring i den geografiske forflytning. La oss se nærmere på denne fysiske formen reisen tross alt innebærer.

Reisen er uforutsigbar: Man vet aldri hvem man møter, hvilke situasjoner som oppstår, eller hvordan de ulike stedene vil være. På samme måte vil de tankene reisen aktiviserer, være ukontrollerbare for den reisende. Den reisende kan fange disse tankene gjennom å skrive ned sin reise, noe som igjen kan resultere i tekst utgitt som reiselitteratur. Merleau-Ponty snakker om den pre-refleksive sansningen som omhandler de sanseintrykk vi får før de omformes til tanker og blir bevisstgjorte. Det å reise kan ha en slik umiddelbart sansende karakter, dersom den reisende evner å gi seg hen til øyeblikkets tilstedeværelse, for deretter å videreformidle opplevelsene i tekst. Teksten forholder seg til en fysisk verden, og framviser det omreisende subjektets erfaring der og da. Den har altså karakter fra det faste, representert ved stedet, og det omskiftelige, som subjektet står for. Reiselitteraturen representerer på denne måten et motsetningspar – det faste og det omskiftelige – og blir slik en framstilling av interaksjonen mellom de to.

Reiselitteraturen knytter seg til det fysiske konkrete på flere måter. Stedene den reisende besøker er ofte tydelige i reiseteksten, i form av by- og landskapsskildringer. Fortelleren i *Til* oppsummerer slik sin opplevelse av de gjennomreiste landskapene:

Landskap som lignet på min barndoms landskap fant jeg ikke så mange av. Men jeg fant landskap som, hvordan det nå enn henger sammen, i alle fall ikke begynner og slutter ved nasjonsgrensene. Lyset forandrer seg ikke langs grensene, heller ikke vinden som blåste, regnet som falt (Øveås 2006:440).

Landskapene representerer en kontinuitet, noe varig som overskrider det nasjonale og kulturelle. Slik stilles landskapet opp som en kontrast til det menneskebetingede; her er det snakk om noe som varer ved, uten inngripen av politiske eller kulturskapt elementer, som en landegrense. Dynamikken mellom naturen som noe fast, og kulturen som noe foranderlig, kommer slik til syne i teksten. Landskapet vekker her en bevissthet

hos den reisende om at det samme fjellet og det samme lyset alltid finnes der, uavhengig av nasjongrenser eller politiske avgjørelser. Det faste landskapet kan slik sies å representere et konstant holdepunkt i en kaotisk, omskiftelig verden.

Hvordan skildres det besøkte landskapet? Øverås' prosjekt handler om å undersøke nærhet og slektskap på tvers av grensene til våre nære naboland. Tekstens jeg er sansende tilstede på de besøkte stedene underveis på reisen, og formidler om sine opplevelser av disse:

Havnen i Söru på Hiiumaa er fredfylt. Noen skuter ligger trukket opp på sandbankene. Det blanke ettermiddagslyset omgir alle gjenstander med en gjennomsiktig gulskimrende aura. En låvelignende trebygning pyntes til bryllup. Retro-musikk strømmer ut fra en kassettpiller som står på gresset (Øverås 2006:233).

Det interessante ved Øverås' skildring er at han ikke forsøker å gi et bilde av hvordan stedet *er*, forstått som en objektiv størrelse, uavhengig av de mennesker som befolker det. Tvert imot søker han stadig å gi sitt eget inntrykk av et sted, han skildrer både mennesker, natur, by, lyder og følelser stedet vekker i ham, og skaper slik et bilde av en personlig erfaring av et sted. Opplevelsen av stedet settes i sterk relasjon til jeget som erfarer det, og videre til hans genuine opplevelse av øyeblikket.

Forstått med Merleau-Ponty kan dette sies å være den mest adekvate framstillingen av et sted: En bevissthet rundt det at den reisendes blick på stedet er sterkt forankret nettopp i det subjektive, i det å være et sansende menneske akkurat der, akkurat da. Et forsøk på å gi en objektiv, allmenngyldig skildring, vil slik sett være en umulighet: Enhver sansning er foretatt av et subjekt. Øverås gir teksten skildringer som synliggjør den subjektive tilstedeværelsen, og som slik knytter leserens opplevelse av stedet til det at et individ absorberer inntrykk og videreformidler observasjoner. Kanskje er det nettopp slik en reisetekst gir leseren følelsen av å følge med på reisen. Landskapene framstår også som mer levende når de skildres med en bevissthet om den subjektive persepsjonen. Som leser kan man da føle en nærhet til det beskrevne, gjennom den subjektive formidlingens inkluderende karakter.

Selv om jeget hos Øverås til stadighet inntar en observatørposisjon der han betrakter med en viss distanse, vil jeg hevde at han først og fremst viser oss verden slik

den fortonte seg for ham, der og da.

Landskapet sør og vest for Tallinn er flatt slik det var flatt øst for hovedstaden. Bussen ruller inn og ut av skoddebanker. Ofte er det som å befinne seg ombord i et fly i skyene. Et sted i tåka, jeg skimter noen trær i veikanten, ellers intet, stanser bussen, og en kvinne stiger på (Øverås 2006:229).

Slik blir leseren med på reisen som både går gjennom et fast og uforanderlig landskap, men samtidig gjennom en tid som er i endring ettersom jeget forflytter seg gjennom det. «The 'place' of the voyage cannot be a stable one», hevder George Van Den Abbeele i boken *Travel as Metaphor* (Van Den Abbeele 1992:xv), noe vi kan forstå på ulike måter i tilknytning til Øverås' landskaper. Reisens sted er til stadighet i forandring, i takt med at reisen skrider fram, selv om stedet er fast og det er den reisende som er i bevegelse. Men reisens sted bærer også preg av den reisende som persiperer det, og derigjennom kan vi si at et sted og stedets framstilling aldri vil kunne være konstant, men alltid må ses i lys av det sansende subjekt som gjør sine erfaringer av det.

Den fysiske skriftpraksisen

Som vi snart skal se eksempel på i *Til*, har det å skrive en fysisk side, på et helt konkret nivå, som er et grunnleggende premiss for det intellektuelle arbeidet skrijving i bunn og grunn er. Skrivningen må være fysisk for at tankene skal kunne festes og gjøres til skrift: Den skrivende fører en penn over papiret, eller fingre over et tastatur, og slike bevegelser blir den fysiske handlingen som gjør tanker om til bokstaver, til ord og til skrift. Skrijving, i fysisk forstand, er den bevegelse kroppen utfører i den hensikt å gjøre tankene til noe konkret, altså feste dem til noe gjennom språket. Et eksempel på bevissthet knyttet til den fysiske skrivningen finner vi hos Tomas Espedal, som i boken *Imot kunsten* (2009) legger vekt på dette fysiske aspektet ved det å skrive:

Jeg hadde fått skrivemaskinen av min mor, nå var det bare å sette det første arket i valsen og trykke løs. Det spilte ikke så stor rolle hva jeg skrev; jeg var i første omgang oppslukt av hvordan setningene og ordene ble slått inn på arket, selve trykket; trykkingen av sorte tegn på det hvite (Espedal 2009:138).

Fortelleren uttrykker en fascinasjon for det materielle og tekniske ved maskin-

skrivningen, og ved det å se bokstaver forme seg til ord og språk på et blankt ark. De fysiske bevegelsene, det å sette fingrene mot skrivemaskinens tangenter, er det som skaper språket i helt konkret forstand. Bevegelse blir til språk.

Jeget i *Imot kunsten* identifiserer seg, gjennom denne maskinelle skrivningen, med en fabrikkarbeider: «Jeg hadde ennå ingen forutsetninger for å kunne bli forfatter; det eneste jeg hadde var denne evnen til å arbeide, til å sitte i ro, dag etter dag, ved skrivebordet. Jeg hadde funnet min plass. Jeg hadde funnet min maskin» (Espedal 2009:139). Skrivemaskinen blir jegets redskap til å gjøre det han ønsker, og konnotasjonene ved ordet maskin bringer tankene til industrielt arbeid, med dets rutiner og forutsigbarhet, og jegets skrivning later til å ha en slik arbeidsform som utgangspunkt. Ved å framstille skrivningen på denne måten fjernes samtidig noe av den mystiske auraen man gjerne forbinder med en skrivende tilværelse. Det å skrive bringes ned på et så konkret og fysisk nivå, at det ikke lenger handler om skriftens innhold, men en gjentatt handling som muligens gir form til et litterært språk.

I Øverås' *Til* er det ikke skrivningens helt konkrete nivå – hendenes bevegelse – som framvises og understrekes, men skrivesituasjonen. Det å skrive er en aktivitet som føyer seg i rekken av reisens andre handlinger. «Siste kveld i Tallinn: Jeg slår meg ned ved det eneste ledige utebordet til en livlig kafé. [...] Jeg skriver i notatboken: For å møte mennesker må man kjede seg. Man må kjede seg så mye at man lengter etter noen å snakke med» (Øverås 2006:224). Slik blir det å skrive, det å sette seg ned et sted for å gjøre nettopp det, en del av reisen og videre endel av jegets levemåte. Hans tilværelse er å være et skrivende menneske, og at dette skrives ut i teksten konstituerer skrivningen som grunnleggende premiss for at denne konkrete boken skal kunne eksistere.

Det å skrive innebærer en situasjon hvor man vender fokus mot en bestemt handling som gjør tankene om til språk og ord på et papir. Øverås' forteller skriver om omstendighetene og rutinene rundt selve det å gjøre reisen og notatene om til bokens tekst:

Jeg ligger under to dyner, døser, venter på dagslyset, ser av og til pusten min som frostrøyk i rommet. Når det er lyst, eller jeg er tilstrekkelig våken, eller jeg syns jeg har fått tenkt meg gjennom tankene jeg våknet med, står jeg opp av sengen, og går ut på kjøkkenet, brygger meg en kanne espresso, legger noen kjeks på en asjett, og med kaffe og kjeks på et brett går jeg tilbake til sengen. Der ligger jeg og leser og noterer en stund,

før jeg står opp, dusjer eller gjør det ikke, kler på meg, og setter meg til skrivebordet, hvor jeg nå sitter, for å skrive om Rovaniemi (Øverås 2006:68).

Vi ser hvordan den bestemte skrivesituasjonen og de tillærte rutinene framvises som viktige for arbeidet med teksten. I tillegg ser vi hvordan situasjonsskildringen knytter den teksten vi nå leser sammen med det å rent faktisk skrive den. Situasjonen som først skildres er generell og handler om de mange morgene jeg våkner og gjør seg klar for å skrive. Men med ett faller denne beskrivelsen sammen med nåtidshandlingen idet vi leser at jeg «kler på meg og setter meg til skrivebordet, hvor jeg nå sitter». Slik veves skrivehandlingen sammen med teksten, det smelter sammen til en enhet der det går opp for leseren at det er denne faktiske skrivingen som har resultert i den teksten vi nå er i ferd med å lese.

Sansene

Skrivingen av en reisetekst er en omforming av sanseintrykk til tekst. Reisens opplevelser bearbeides gjennom skriving til en tekst som senere publiseres og formidles til et publikum. Vi har flere sanser, og det bildet vi har av verden svarer til en sammensetning av visuelle, lydlige, taktile, lukt- og smaksmessige inntrykk. I *Til* legges det mest vekt på formidlingen av visuelle og lydlige inntrykk. Jeg skal derfor gå grundigere inn på de visuelle og de lydlige sanseformidlingene i *Til*, men vil først peke på at det finnes spor av også andre sanseerfaringer i teksten: taktilitet, lukt og smak.

Følelsessansen formidler inntrykk av verden gjennom fysisk berøring. Det er kanskje først og fremst fingrene som formidler om våre taktile omgivelser, om de materialer som gir seg til kjenne som berøringserfaringer. Man er i stadig berøring med omgivelsene, men til det daglige legger man kanskje ikke så godt merke til hvordan de ulike materialene føles. På en reise forsterkes ofte alle sanseintrykk gjennom en bevissthet og tydeliggjøring, noe som igjen kan rette bevissthet mot opplevelsen av gjenstandene. Taktile erfaringer reisen bringer kan for eksempel være om sengen er hard eller myk, hvordan bussetet kjennes, eller om skoene gnager. Det taktile kan også fortelle deg noe om det du ser. Ved å berøre en gjenstand, kan man få et annet inntrykk enn det blikket alene gir:

Og nå er det bronserytteren som står der og steiler og stanses i svevet og trekkes tilbake mot jorden av en finsk granittblokk, som er skåret på en slik måte, ikke som polert sokkel, men heller ikke som ubehandlet natur, at den ser ut som en kulisser, faktisk nesten som malt papp. Jeg må bort og ta på den. Den er hard som stein (Øverås 2006:191).

Jeget får her inntrykk av at bronsestatuens sokkel er laget av papp, gjennom blikkets feilaktige inntrykk. Dette inntrykket blir så sterkt at jeget føler behov for å berøre granittblokken, som for å verifisere at denne sokkelen faktisk er laget av stein, og ikke av papp. Med den taktile berøringen korrigeres synsinntrykket.

Naturen evner dessuten å trenge seg helt inn på kroppen, og gi det vi kunne kalle klimatiske sanseopplevelser: «Jeg kjenner de første dråpene mot panne og kinn og rekker ikke å krysse plenen mellom bilene før det bøtter ned. Da jeg ett minutt senere står under den framoverlutende stenportalen til en bank er jeg allerede våt» (Øverås 2006:191). Regnets dråper overskrider subjektets styring, og berører ham uten at han kan forhindre det. Værets endringer kan slik sett innvirke på den enkeltes handlinger, i det man søker ly eller dekker seg til, eller som her søker seg bort fra varmen: «Jeg kjenner et vinddrag, snur meg, og ser en eldre kvinne med gråsprenget hår, kun iført en svart bikini, trille forbi meg på rulleskøyter. [...] Jeg søker inn fra sollyset til de dunklere og svalere rommene i et bibliotek» (Øverås 2006:128). De klimatiske berøringene representerer slik en ikke-villet ytre innvirkning på øyeblikk.

Når det gjelder smak, formidler jeget i *Til* svært lite om sine sansninger. Han er mer opptatt av hva han putter i munnen, enn hvordan det faktisk smaker. «Jeg drikker en iskald Baltika. Baltika skal bli mitt favorittøl med alle sine i alle fall ti varianter, jo sterkere jo bedre» (Øverås 2006:189). Vi får vite at ølet er iskaldt og sterkt, men noen beskrivelse av smaksopplevelsen formidles ikke. Når han spiser middag med den russiske familien han på et tidspunkt bor hos, er det ikke fiskens smak men frykten for ben som opptar ham mest: «Marina koker fisken til middag, og vi spiser ved kjøkkenbordet. Fisken er benrik. Jeg rensker med fingrene og spiser salat og grønnsaker fra hagen og kjenner hele tiden nervøst at tynne fiskeben glir ned halsen» (Øverås 2006:177). Slik kan vi si at den taktile opplevelsen av fiskemåltidet er det mest framtrepende for jeget når han skal videreformidle om hendelsen.

I *Til* ser vi enkelte spor av at luktesansen har vært i bruk for å persipere verden.

Hvis dette likevel ikke hender ofte, kommer jeget med en forklaring: «I leiligheten lukter det varm mat. /Luktesansen var aldri den sterkeste av mine sanser» (Øverås 2006:173). Dette kan både bety at jeget ikke legger mye vekt på luktesansen, og at den ikke er trent nok til å fastslå hva slags mat det faktisk lukter. Dersom fortelleren selv i liten grad legger merke til og bryr seg om luktopplevelser, er det også en naturlig konsekvens at disse ikke framheves i reiseteksten. Når lukten derimot framstår som påtrengende, formidles skildringen av den:

Jeg tilbringer natten i en køyeseng i et rom som lukter av en lang sommers svette, iblandet en søtlig lukt, som får meg til å tenke at det de svenske speiderne i de andre sengene holder på med, er noe de ikke har lært i speideren. Eller som de nettopp har lært i speideren (Øverås 2006:365).

Vi får her, på en humoristisk måte, inntrykk av den spesielle lukten på herberget der fortelleren overnatter.

Sanseerfaringer er subjektive, siden de har sitt utspring i den enkelte kropps persepsjon av de inntrykkene som forekommer. Den enkeltes forståelse av verden er derfor unik, noe Merleau-Ponty behandler i sin teori. Bildet som jeget i *Til* har av verden baserer seg på de sanseerfaringene han gjør seg på sin åtte måneder lange reise. Jeg har valgt å se nærmere på to av sansenes framstilling i boken – blikket og hørselen – i og med at disse er de sansene som det hyppigst refereres til gjennom boken.

Blikket

Det er noe automatisk ved det å se. Den som har et godt syn, forstår verden gjennom å se, uten å reflektere over hva blikket faktisk innebærer. Hva kan ligge i blikkets betydning, mer enn bare det å se? Det å se er å persipere verden gjennom synssansen. Vi opplever den forskjellig, men har kun kjennskap til vår egen måte å betrakte på. Hvordan opplever andre mennesker fargene? Hvordan ser himmelen egentlig ut? Hvordan vi oppfatter verden, henger igjen sammen med hvordan vi ser på omgivelsene. Er vi av typen som betrakter, legger merke til detaljer og nyanser, eller er vi den som strener forbi med et mål i tankene? Slike faktorer spiller inn på vår opplevelse av den verden vi befinner oss i. Vi ser derfor at blikket blir særlig viktig i reiselitteraturen. Det

er gjennom blikket en primær forståelse og opplevelse av verden finner sted, og den visuelle skildringen kan derfor sies å være en viktig bestanddel i litteraturen om et sted.

Videre kan det å se ha utvidede meninger. Som vi skal komme tilbake til, kan blikket innebære en distansering; gjennom å stille seg betraktende overfor omgivelsene, vil man samtidig innta en posisjon som adskiller og fjerner en fra det betraktede. Hos Tor Eystein Øverås finner vi en slik motsetning mellom det å se og det å delta. Likevel kan blikket for Øverås' jeg sies å ha en forenende funksjon i boken. Når jeget sier at han vil lære seg å se, kan det også betegne det at han vil lære seg å delta. Blikket representerer nemlig det å rette seg utover mot omverdenen, i stedet for å observere og reflektere i en innadvendt posisjon. Vi skal se nærmere på hvordan dette kommer til uttrykk i *Til*, etter en kikk på blikkets betydning for Merleau-Ponty.

Synssansen er viktig for Merleau-Ponty, siden den kan gi oss essensiell informasjon om verden. Samtidig er synet, som all persepsjon, forankret i den subjektive erfaring, og vi har kun tilgang til vår egen opplevelse av det å se:

Men når jeg sier, at jeg ser huset med mine øjne, sier jeg bestemt ikke noget der kan bestrides: jeg mener ikke, at min nethinde og min linse, at mine øjne som materielle organer fungerer og får mig til at se: det ved jeg slet ikke noget om, hvis jeg kun har mig selv at spørge (Merleau-Ponty 1994:1).

Den enkeltes opplevelse av det å se, er altså noe kun en selv kan vite noe om, slik kan vi heller ikke få vite noe om hvordan det oppleves for andre å se. For den enkelte er blikket en selvfølgelighet, men Merleau-Ponty understreker hvordan blikket derigjennom er svikefullt. Vi evner kun å se gjenstandene fra det perspektiv vi selv har på dem: «Når genstandene aldrig viser mere end én af deres sider, er det fordi jeg selv befinder mig et bestemt sted, hvorfra jeg ser dem, men som jeg ikke kan se» (Merleau-Ponty 1994:34). Merleau-Ponty understreker slik en bevissthet om at blikket representerer en subjektiv tilgang til verden, og selv om vi har inntrykk av å betrakte verden slik den som objektiv størrelse utfolder seg, er synet sterkt forankret i den subjektive opplevelse.

Merleau-Ponty viser også hvordan blikket kan være en måte å velge på. Når man fester blikket ved én gjenstand, settes den i fokus, samtidig som de omkringliggende

gjenstandene blir til utydelig bakgrunn. Resultatet er at jeg vil «se omgivelsene uklart, når jeg vil se gjenstanden klart» (Merleau-Ponty 1994:2). Han hevder at gjenstandene i verden utgjør et system der én gjenstand ikke kan vise seg uten å skjule de andre. Synet kaller han derfor en *dobbelttidig akt*, siden det gjennom å åpne seg for den enkelte gjenstand, samtidig lukker omgivelsene: «I synet [...] støtter jeg mit blik på en del af landskabet, det får liv og udfolder sig, de andre genstande træder til side og falder i søvn, men de er der stadigvæk» (Merleau-Ponty 1994:2). Man kan styre blikket dit man vil, og slik vil man også kunne velge *hva* man vil se. Det man ser på, og fester blikket ved, blir det som trenger seg fram og som slik kan sies å skjule det som er omkring. Dette viser igjen hvordan ens inntrykk av verden beror på blikkets utvelgelse, og understreker ytterligere blikkets subjektivitet.

Blikket er viktig i *Til*. Fortelleren hevder: «Å se er å velge ut. Å se er å komponere. Å se er kanskje å få øye på mønstre i naturen og landskapet, å få disse mønstrene til å tre fram» (Øverås 2006:349). Som for Merleau-Ponty, betegner blikket for fortelleren en stillingstagen, en utvelgelse der noe betones framfor noe annet. Jeget synliggjør her også en viktig problemstilling for en reiseforfatter. På en reise får man en lang rekke inntrykk, altfor mange til å kunne nedtegne og skildre dem alle, noe som ville skapt en tekst preget stream-of-consciousness, lik James Joyces *Ulysses*. For reiseberetteren blir dermed utvelgelsen, det man velger *å se*, viktig for teksten. Først velger man med blikket hvordan man skal forstå et landskap, en by, et sted. Hva skal man fokusere på? Hva bidrar til å danne jegets opplevelse av stedet? Videre vil man tenke: Hva er det viktigste for å danne et inntrykk av stedet for en leser? Slik kan blikkets utvelgelse i stor grad sies å ha betydning for den endelige reiseteksten.

Alain de Botton illustrerer i *Kunsten å reise* (2004) hvordan reisen, i sin egentlige tidsutstrekning, innbefatter en u håndgripelig mengde inntrykk. Teksten om reisen vil derimot bare gjengi og syntetisere disse inntrykkene, og vil derfor aldri kunne favne reisens realitet:

En bok om å reise kan for eksempel fortelle oss at forfatteren reiste gjennom ettermiddagen til byen X som lå på en høyde, og at han etter en natt i byens middelalderkloster våknet i det disige morgengryet. Men vi vil aldri bare ganske enkelt reise gjennom en ettermiddag. Vi sitter på tog. Lunsjen fordøyes med besvær i vårt indre. Setetrekket er grått. Vi kikker ut gjennom vinduet og ser en åker. Vi ser oss om

inn i toget igjen. En trommel av engstelser snurrer rundt i vår bevissthet. [...] Det begynner å regne. En dråpe baner seg en skitten vei nedover det støvete vinduet. Vi lurert på hvor billetten har blitt av. [...] Og enda har vi kanskje bare fullført det første minuttet i en uttømmende beretning om alle de begivenhetene som skjuler seg bak den bedrageriske setningen 'han reiste gjennom ettermiddagen' (Botton 2004:21f).

En reiseforfatter vil slik stilles overfor en rekke valg knyttet til det å utforme en tekst om sin reise. Gjennom å styre hva man fester sitt blikk ved, altså hva man ser som mest relevant og interessant, vil de andre opplevelsene og inntrykkene stille seg i bakgrunnen, og slik bli den ferdige tekstens sovende landskap. Å se blir dermed å velge ut, slik vi har sett Øverås beskrive det i *Til*.

Vi skal se et eksempel på utvelgelse av denne sorten i *Til*:

Senere går vi fra Tornio til Haparanda. Vi går broen over den brede Torneelven. Fra Finland til Sverige. Fra den finskugriske til den indoeuropeiske språkfamilien. Fra én tidssone til en annen. De går foran, jeg bak. De holder hverandre i hendene (Øverås 2006:72).

Blikket viser først broen som symbol, for deretter å gi en beskrivelse som knytter seg til den faktiske tilstedeværelsen. Broen ses av jeget først og fremst som en overgang mellom to sider av en grense: språk, nasjon, tid. Men likevel flettes beskrivelsen av de to han går sammen med, inn. Slik dras samtidig leserens blikk ned fra grensens symbolikk, til det rent fysiske nivået der et par går foran fortelleren over en bro. Blikket blir slik den styrende bevisstheten som først ser broen som symbol, for deretter å vende seg mot broen som bro, slik at blikket blir menneskelig, og framviser hva jeget ser i en faktisk situasjon.

Merleau-Ponty skriver i *Kroppens fenomenologi* at «[m]ed blikket råder vi over et naturligt redskab der kan sammenlignes med den blindes stok. Blikket får fat i tingene i større eller mindre grad, alt efter hvordan det henvender sig til dem, alt efter om det går let hen over dem eller hviler på dem» (Merleau-Ponty 1994:111). Vi kan gjennom blikket styre hvordan vi vil oppfatte en gjenstand, gjennom hvordan vi velger å betrakte den: Velger vi å studere den inngående, eller lar vi blikket raskt fare over den? Dette kan igjen ha noe å si for hvordan vi forstår verden rundt oss. Blikket ser mye, i større eller mindre bevissthetsgrad, og mange inntrykk farer forbi uten at man fester seg

ved dem eller vektlegger dem. Dette kan sies å være en del av reiseforfatterens oppgave: Å forsøke å se et landskap, en by, et sted, på en ny måte.

Å reise kan også dreie seg om å skjerpe sansene og se med et annet, fornyet blikk. Synssansen settes på prøve i møte med nye, gjerne fremmede steder. For Øverås' jeg blir dette en del av østersjøreisens prosjekt: «Jeg begynner å tvile på om jeg ser landskapet jeg ferdes i. Jeg vil lære meg å se» (Øverås 2005:18). Gjennom å forflytte seg til nye steder, vil man også kunne få et nytt blikk på verden. Ikke bare ser man stedet der man befinner seg med et våkent blikk; man vil derigjennom også kunne få et nytt syn på seg selv, sin egen kultur og sin tilværelse.

Blikk/kropp-dikotomien i *Til*

I tillegg til det rent konkrete knyttet til det å se, kan blikket i *Til* få en utvidet betydning. Det å betrakte innebærer å stille seg i en distansert posisjon i forhold til det betraktede. Det å se blir slik en motsetning til det å handle:

Jeg så og så og så. Det var hva jeg gjorde i min ungdom, og er det ikke dette du har gjort siden også, tenker jeg; betrakte, observere, se. Jo, men det var aldri et problem for meg, selv om jeg ofte reflekterte over forholdet mellom den som handler og den som ser, at jeg var en som så. Det var en konflikt jeg kunne tenke meg ut av, fordi jeg ikke hadde noe valg. Jeg ville se (Øverås 2006:301).

Vi ser altså hvordan jeget skaper en motsetning mellom «den som handler og den som ser», der han selv har tatt et bevisst valg om å være en seer. Å betrakte og observere kan sies å være distanserende måter å bruke blikket på, hvilket fjerner den seende fra det observerte. For fortelleren innebærer det observerende blikket en motsetning til en handlende deltakelse, noe han gir uttrykk for: «Jeg lengtet ikke etter det virkelige livet, i alle fall klarte jeg å bortforklare denne lengselen med at jeg fikk oppfylt den i kunsten» (Øverås 2006:301). Det virkelige livet betegner for jeget noe man deltar i, og ikke kun stiller seg betraktende overfor, slik jeget selv hevder å ha gjort. At refleksjonen har sterk kraft i jegets liv ser vi gjennom at han både kan tenke seg ut av blikk/kropp-dikotomien, og med tanken overstyre sine egne lengsler om deltakelse.

Teksten uttrykker en bevissthet om denne dikotomien, som også gjenspeiler seg i jegets bevissthet om seg selv. Øverås' jeg hevder å føle seg mer som et blikk enn som en

kropp:

Jeg følger med på livet, men trer ikke inn i det og rokker ved det. Mitt nærvær gjør ingen forskjell. Jeg er et blikk som suger verden til seg, men med kroppen viker jeg til side for andre kropper, kropper som er i verden som levende sanselige organismer, der jeg bare er et blikk, som ser (Øverås 2006:313).

Blikket framstilles som noe som nærmest kan skilles fra kroppen som sådan. Dikotomien blikk/kropp kan videre sies å representere en parallell til Descartes' dualisme, idet blikket «suger verden til seg» og forsøker å være tilstede, mens kroppen handler i motsetning til blikkets/tankenes ønsker. Med distanse reflekterer tankene over det som skjer, der kroppen og blikket utfører motstridende handlinger. Det er som om tanken ønsker at blikket og kroppen skal smelte sammen og bli en deltakende kropp i verden, men observerer samtidig at det ikke hender. For jeget er det gjennom den handlende kroppen man kan utgjøre en forskjell i verden. Man kan kanskje si at en bok der denne problematikken tematiseres også er et bidrag til å innvirke på verden.

Vi ser i Øverås' tekst en sterk bevissthet rundt det å være en kropp i verden. Kanskje deler fortelleren Merleau-Pontys streben etter å være et sansende, tilstedeværende subjekt, men opplever at den reflekterende tanken kommer i konflikt kroppens handlinger. Dermed inntar han et distansert blikk på seg selv og sin egen eksistens, og observerer sin kropps handlinger som om han selv ikke tok del i denne kroppen. Slik inntar fortelleren en posisjon utenfor seg selv som framstår som et tenkt blikk, et blikk fortelleren har på seg selv. Man kan igjen knytte dette blikket til et sterkt fokus innover, en bevissthet om hvordan en selv opptrer i verden. Dette kan sies å vitne om det motsatte av en kroppens ubekymrede, sanselige utfoldelse.

Vi forstår i løpet av teksten at jeget tidligere i livet har hatt en tendens til å innta en distansert, betraktende posisjon, heller enn å delta aktivt i situasjoner: «Jeg kom aldri på banen fordi jeg hadde mer enn nok med å se på det som foregikk på banen. /Jeg rakk aldri åpne munnen fordi jeg hadde mer enn nok med å lytte til det som ble sagt» (Øverås 2006: 143). Det ønsket fortelleren delvis motiverer sin reise med – *å lære seg å se* – kan sies å handle om noe mer enn å lære å bruke blikket. Kanskje er rett og slett intensjonen å bli en tilstedeværende *kropp*? «Å se. Å lære seg å se. Som om det er noe å lære. Som

om det ikke er det jeg hele livet har gjort» (Øverås 2006:356). Det jeget derimot ikke hele tiden har gjort, er å være et sansende, tilstedeværende subjekt – som en kropp i verden: «Første gang jeg ble alvorlig i tvil om det selvfølgeligelige i å stå på utsiden av livet, og betrakte det, som gjennom en glassvegg, var den sommeren jeg fylte tretti» (Øverås 2006:301). Det distanserte, betraktende livet har til da vært en selvfølge for jeget, og glassveggen blir slik et bilde på et mentalt hinder, som har holdt ham fra å delta til fulle.

Jegets bevissthet rundt blick og tilstedeværelse og hans ønske om å aktivt vende blikket mot verden, for slik å oppnå en kroppslig og helhetlig utadrettethet, er en del av prosjektet med reisen. Oppøvelsen i en slik bevegelse, fra innadrettethet mot aktiv deltakelse, representerer for jeget en kamp:

Tenke, tenke, mens jeg gikk gjennom gatene, det var dette jeg oppdaget, at jeg mistet mye av det som foregikk rundt meg, fordi jeg var så opptatt av mine egne tanker. Nå har jeg i månedvis forsøkt å se utover, ikke innover. Virkelig anstrengt meg.

Tenkte lenge at det indre livet var det viktigste livet.

Ikke sikkert det er slik.

Kanskje bare en trøst, fordi det er så vanskelig å leve i det ytre, være i det ytre, det som er.

Kanskje ikke verdt det; tenke seg igjennom det eneste livet man har (Øverås 2006:424).

For jeget handler det her først og fremst om å vende blikket utover i stedet for inn mot seg selv. Kanskje kan vi også forstå dette som å rette hele seg utover, og ta del i det han kaller det ytre livet, det livet som ikke bare foregår i tankene. Konklusjonen er likevel at det er verdt arbeidet og motstanden. Målet er altså å være tilstede i den fysiske verden, og ikke bare i tankene.

Fra sin betraktende posisjon observerer jeget mennesker som er tilstede i verden på den måten han selv ønsker å være det. Eksempelvis ser han

en slank ung mann med fjærende lett gange. Han er i verden med en selvfølgeligelighet, tenker jeg, for hvert skritt en skulder fram; han er i verden med en selvfølgeligelighet, slik mange av mine barndomskamerater var i verden med en selvfølgeligelighet, en selvfølgeligelighet jeg misunte dem, var fascinert av, uten at jeg tvilte på at jeg skulle stå på utsiden og betrakte denne selvfølgeligeligheten. Men det er dette jeg har begynt å tvile på. Det kjenner jeg (Øverås 2005:313).

Tvilen rundt den posisjonen og det «utenforskapet» jeget selv har valgt, bringer opp kvaler rundt egen eksistens. Kanskje henger hans nyervervede innsikt sammen med det å legge ekstra godt merke til mennesker som lykkes på det punktet han selv ikke strekker til. Som om denne mannens selvfølgelige væren i verden lyser ut særlig sterkt fordi jeget betrakter med en bestemt bevissthet. En bevissthet han kanskje helst skulle vært foruten, for å fullt og helt kunne være bekymringsløst og ufritt eksisterende i den sanselige verden.

I tillegg til å representere en bevissthet om egen posisjon kan blikket for jeget anta en nærmest truende karakter: Blikket innebærer en dobbelthet gjennom å både vende seg ut mot verden rundt, mens det samtidig representerer en rettethet innover i en selv. Det innovervendte blikkets ufravikelighet blir noe jeget søker å komme bort fra, men viser seg å bli vanskelig å slippe unna:

Egentlig ønsker jeg kanskje at bildene skal opphøre. At det skal bli tomt, svart, eller hvilken farge tomheten nå har. At det er derfor jeg sover. For å stenge øynene for det synlige. For ikke å se. Men det er umulig. Øynene vender begge veier og kan aldri lukkes. De ser utover men de ser også innover. Hvis man lukker dem for det ytre landskapet åpner det seg innover mot det indre. Enten man vil eller ikke.

For et mareritt (Øverås 2006:370).

Slik slipper man aldri unna sitt eget blikk – ens egen bevissthet om seg selv. For jeget blir søvnen her et forsøk på å unnsnippe blikket, som eneste løsning for å stenge av kanalen som holder ham i en konstant bevissthet om seg selv og sin egen eksistens. Blikket antar gjennom sin uunngåelighet en marerittaktig karakter. Blikket er det som alltid er der, selv når man ønsker å fravike bevissthetens allstedsnærvær.

Hvordan er det da mulig å komme unna sitt eget ufravikelige blikk? Innen psykologien bruker man begrepet *flow* (Csíkszentmihályi 1990) for å betegne en tilstand der man er så oppslukt av øyeblikket at alt rundt slutter å eksistere. Kanskje kan man si at dette er eneste mulighet for å unnsnippe blikket som både vender seg ut og inn? For jeget i *Til* kan øyeblikkene i samvær med andre uttrykke en sterk grad av tilstedeværelse som gjør alt rundt ubetydelig. Slike sekvenser kan for jeget sies å representere en aktiv deltakelse:

Vi slår oss ned på plaststolene på en utekafé. Mennesker danser til høy musikk. Vi drikker øl. Vi danser. To og to, alene, fire, i ring. Vi setter oss, svette, varme, unge dansende mennesker vinker og vil ha oss tilbake i dansen.

Vi danser mer. Vi smiler, ler. Jeg er beruset (Øverås 2006:174).

Her ser vi at jeget er deltaker i et sosialt fellesskap, noe som understrekes av bruken av pronomenet «vi». Her er han ikke et individ lenger, han er trådt inn i og blitt del av et forenet fellesskap: «vi». Når jeget så uttrykker at han er beruset, kan det være snakk om en beruselse som finner sted på flere nivåer: beruselsen som kommer av alkohol, men også den berusende følelsen av å ta del i et fellesskap. I slike sekvenser er det observerende blikket mindre tydelig, og en handlende deltaker trer fram.

Hvis vi skal tillate oss å trekke inn forfatterens eget forhold til problematikken som reises i boken – prosessen med å vende blikket ut mot verden – kan vi ta en titt på et intervju Øverås gjorde for Morgenbladet. Der uttaler han seg om reisens betydning for å vende seg utover og ta del i den sosiale verden:

Frem til nylig har jeg levd et sterkt innadvendt, cerebralt liv. Noe av hensikten med reisen var at jeg skulle lære meg å se ut på verden, mer enn innover i meg selv. Under arbeidet med manuskriptet var det fremfor alt refleksjonene jeg strøk. Synsintrykkene lot jeg bli stående, sier Øverås. – Og jeg tror reisen har forandret meg. Vennene mine sier det rett ut: Jeg er blitt mer sosial, mer til stede i verden. Det er en forandring jeg i så fall er glad for (Wold 2005:1).

Her programfester forfatteren noe av reisens motivasjon til å gjelde arbeidet med å bli et aktivt, tilstedeværende subjekt i verden, og ikke kun en reflekterende betrakter. Vi ser at det å vende blikket utover ses i sammenheng med den forandringen som han hevder har funnet sted som følge av reisens fokus på utoverrettethet: Han er blitt mer sosial.

Betraktningenes filmatiske distanse

Et observerende blikk kommer tydelig fram i *Til*. Tidvis kan blikket sies å ta over for de resterende sansene, noe som gjør at persepsjonssenteret for disse observasjonene kan minne mer om et kamera enn om en kropp:

Jeg snur meg. Lyden viser seg å være en ung gutt i shorts som mister kontroll over sykkelen og faller. En bil bremses. Ut stiger en kvinne som kommer løpende og hjelper

ham opp. Han gråter. Kvinnen finner fram et hvitt lommetørkle og trykker det forsiktig mot blodet som pipler fram på knærne og den ene albuen hans. I nærheten styrter ei jente ned bibliotekstrappa med favnen full av National Geographic (Øverås 2006:229f).

I denne sekvensen kan man få inntrykk av å være vitne til en filmscene, der en rekke hendelser inntreffer på samme tid, mens vår synsvinkel er distansert og plassert utenfor det hele. Blikket framstår slik som løsrevet fra resten av den sansende kroppen, med egenskaper som kan minne om et kamera. Hendelsenes samtidighet frammaner en betraktende, sveipende bevegelse, som et kameras forflytning fra den ene karakteren til den neste.

Forløpet avsluttes slik: «Samtidig parkerer ei yngre jente sykkelen like ved og forsvinner inn en port. Sykkelen velter uten at hun merker det. Jeg går fram og reiser den opp» (Øverås 2006:230). Jeget trer inn i scenarioet og gjør seg selv til deltaker, men det er en handling ingen ser ham gjøre. Man kan si at han tar rollen som regissør, som umerkelig justerer sine kulisser. Parallellen til jegets egne kvaler med å bli et handlende menneske, kommer slik også til syne. Når han trer inn i handlingen og er aktiv, er det likevel en usynlig handling han foretar seg, som ytterligere bekrefter hans selvvalgte posisjon som marginal i sosiale fellesskap.

Vi skal se på et annet eksempel på en filmatisk scene der jeget ikke er deltaker, men gjengir sine betraktninger fra sin posisjon midt i hendelsen:

Jeg stiger av i Helsingborg og setter meg på toget til Lund. Jeg blir sittende skrått overfor en middelaldrende kvinne i en ankelsid pels. Bak henne sitter en vakker ung mann med dunete overleppe. Kvinnen ser på meg, flere ganger, så begynner hun å gråte. Hun bøyer hodet og gråter en stille hikstende gråt. Et par ganger forsøker hun varsomt å tørke tårer vekk med en finger. Mannen som sitter ved siden av henne foretar seg først ikke noe, så lener han seg mot henne, uten å si noe. Bare lener seg mot henne (Øverås 2006:409).

Her ser vi også hvordan blikket er observerende, men distansert, i den grad jeget klart legger merke til opptrinnet, selv om det er stille og subtilt. Slik får vi inntrykk av å følge et kamera som zoomer inn på kvinnen, som slik blir fortellingens hovedperson, og vi følger henne idet hun flere ganger betrakter jeget, og slik også vender sitt blikk mot oss, før hun faller i gråt. Gråten er innadvendt og stille, og av den type som gjerne framstiller en karakters indre liv i film. Hendelsens forløp er helt uten dialog, og den

mellommenneskelige kommunikasjonen foregår kun med kroppslige uttrykk, eksempelvis med mannen som lener seg mot henne, for slik å uttrykke en form for omsorg. Jeget deltar derimot ikke, han foretar seg ikke noe overfor kvinnen, og slik sett formidler blikket jegets distansering og avstandstagen fra opptrinnet. Potensielt sett kunne jeget grepet inn og gjort seg til aktiv deltaker, men holder seg i sin sceniske framstilling til et observerende blikk.

Jeg vil hevde at det i boken er flere slike sekvenser der man får en opplevelse av å ta del i et distansert blikk på det observerte. Nettopp denne distansen, og vektleggingen av blikket, samtidig med at det resterende sanseapparatet kommer i bakgrunnen, vil jeg hevde tydeliggjør observasjonenes slektskap med filmmediet. Hos en filmskaper som Michael Haneke er det observerende, distanserte blikket et virkningsskapende element, slik det kan sies å være det i filmer som *Caché* (2005) og *Das weisse Band* (2009). I disse filmene er kameraføringen langsom og takningene vedvarende, noe som, i sammenheng med andre av filmenes elementer, kan sies å skape en ubehagelig følelse hos tilskueren. Et distansert blikk skjuler den betraktende, og en slik insisterende men gjemt betrakter kan derigjennom gi rom for en usikkerhet. Hos Øverås' jeg er kanskje det distanserte blikket nettopp en indikator på hans personlige problematikk, der han ofte posisjonerer seg som en distansert iakttaker, i stedet for å ta aktivt del i det sosiale liv.¹³

Lyd

Hørselen orienterer oss i verden. Lyder, stemmer, musikk og bråk bidrar til enhver tid til å fortelle oss om vår omkringliggende situering. Vi vet hva som er kjent og hva som er ukjent, hva vi skal reagere på, og hva som er så naturlig at vi ikke legger merke til det. På en reise vil lydene være annerledes enn de man er vant til hjemme: Språket klunger ulikt, bylydene er nye, landskapet låter annerledes gjennom en uvant fuglesang eller måten vinden blåser i trærne. I *Til* er lydene ofte med på å sette en stemning, gi et inntrykk, for slik å fungere utfyllende i forhold til det visuelle bildet gitt av det

¹³ Øverås har selv proklamert en lidenskap for filmmediet, noe som kan tenkes å innvirke på hans forfattervirksomhet. I etterordet til *Livet! Litteraturen!* skriver han: «Om jeg fremdeles har noe som ligner en pasjon i dette livet, så må det være å følge bevegelsene på lerretet i kinosalens mørke» (Øverås 2009a:295).

beskrivende blikket:

Hele gamlebyen er som en levende organisme og gatene dens pulserende årer. En myldrende mengde drikkende, snakkende, syngende ungdom velter forbi, står lent opp mot en vegg, kliner mot stammen på et tre, eller sitter på en benk. Fra puber og barer og kafeer lyder musikk. Dette er Visby om sommeren: en non-stop utendørs fest mellom fasadene på middelalderhusene (Øverås 2006:120).

Lydene blir her et selvfølgelig del av den nattlige skildringen av fest og musikk, der ungdom prater og hoier. Med kroppsmetaforen som brukes om byen forstår vi at den er fylt av den rytmiske lyden fra musikken. Kveldsstemningen i Visby er slik sterkt preget av dens lyder, som fyller opp bildet og blir viktig for skildringen av stedet.

Jeget benytter seg også av lydene for å beskrive steder og omgivelser. I Gdånsk benytter han seg av en lydlig skildring for å vise stemningen der han befinner seg:

Gata som løper mellom leiligheten og kirkeveggen er lite trafikkert, og mangelen på biler hjelper meg å lære hvordan Gdånsk låter. Det er regnet selvfølgelig, og innimellom en blafrende vind i gardinene. Om formiddagen, som nå, hører jeg barnestemmer fra en skolegård i nærheten. Så er det skrittene på fortauet utenfor, skarpe, som om en lydtekniker har lagt på romklang. Hvert par føtter en egen rytme. Lange langsomme skritt, og korte trippende. Av og til glir et sykkelhjul gjennom en dam, brus, en bil, det bruser mer. Flere formiddager hører jeg et piano, en pianist som øver på en melodilinje, om og om igjen; det er så inntagende at jeg blir sittende med boken i fanget og stirre i veggen (Øverås 2006:315f).

Fortelleren situerer seg selv ved hjelp av lyder, på dette konkrete stedet i Gdånsk, i en leilighet han leier. Lydene situerer jeget i og med at de alle sier noe om omgivelsene. Lydene blir større enn det rent visuelle i det de evner å si noe om det man ikke evner å se. Pianisten som øver, eller skolebarna, er ikke synlige fra jegets synssted. Gjennom lydene får han derimot anledning til å danne seg et bilde av det som omgir ham.

Vi forstår at jeget her er tilstede i lyttingen, og i lydene som omgir ham. Delvis griper de inn i hans gjøren og laden, eksempelvis gjennom pianistens spill som berører jeget i den grad at han stanser sin lesning for å lytte. I tillegg er det noe ved oppmerksomheten knyttet til de sansende lytteerfaringene som vitner om en gjentatt og innstendig bevissthet rettet mot det lydlig bildet byen bringer inn til jeget på hans værelse. Han har observert de vedvarende lydene, som først og fremst er fraværet av

bilstøy, hvilket muliggjør de ytterligere sansningene, og det er den meteorologiske situeringen med lyden av «regnet selvfølgelig, og innimellom en blafrende vind». Dessuten opplever fortelleren visse lyder som til faste tider gjentar seg: Om formiddagen høres «barnestemmer fra en skolegård», i tillegg til skrittene som får en særskilt klang mellom huset og kirkeveggen, sykkelhjul og bilhjul, som alle vitner om passerende mennesker. Dessuten hører han enkelte dager «et piano, en pianist som øver». Felles for disse lydene er at de alle, bortsett fra regn og vind, beskriver mennesker. Mennesker som snakker, går, sykler, spiller. Fortelleren hevder å beskrive byen; det han sanser er lydene av menneskene som befolker den.

Vi har sett hvordan fortelleren beskriver lyder som er framtrødende for ham i bybildet. Andre steder i *Til* formidler han opplevelsen av en nesten uhørlig lyd: lyden av snø, en lyd man skulle tro var umulig å persipere:

Mer snø. Jeg ligger med lukkede øyne og vet at det snør, ikke fordi jeg ser det, men fordi jeg hører det. Tørr fallende snø. Jeg visste ikke at snø som faller lager så mye lyd. Den lager en slags knitring, som om det er noe i lufta som sprekker, eller også høres den tørre fallende snøen ut som noe skjørt og fint som *eksploderer*» (Øverås 2006:411).

Når snø kan anta form som noe eksploderende, skjer noe med det poetisk ladede bildet av den rolige snøen. Det er som om en detalj av virkeligheten trekkes fram, zoomes inn, og vi får ta del i et lite naturens under som hender idet snøflak faller og treffer bakken. Vi ser hvordan jeget har øynene lukket, og at hørselssansen dermed forsterkes og lar lydene anta nye, overskridende former.

Fra å beskrive en uhørlig lyd som fallende snø, utsettes fortelleren for en større utfordring: Hvordan beskrive stillhet? Er det mulig å sette ord på noe som ikke er, noe som eksisterer kun som noe annets fravær? Når fortelleren i *Til* besøker de estiske øyene Saaremaa og Hiiumaa, later det til at stillheten er stedenes mest slående karakteristikk: «Så stille det er på denne flate øya i Østersjøen» (Øverås 2006:229). Og senere: «Kuressaare er en av de stilleste byer jeg har besøkt» (Øverås 2006:230). Stillheten konstateres først, og siden man som leser vet hva stillhet er, evner man å forstå det uten å få det forklart. Likevel later det til å være noe spesielt med stillheten på disse øyene, som jeget blir bevisst på, og som han forsøker å formidle:

Om kvelden kommer fullmånen opp. Stillheten blir enda mer påtrengende etter at det har mørknet. [...] Fra torget stråler de rullesteinsbelagte gatene i mange retninger. De ligger like stille og mennesketomme om kvelden som om dagen. De runde steinene, slipt og slitt ned av skritt, rullende hjul, hesters hover, trillende bildekk, er mange steder så blanke, at de ligner skallede menns iser, som skinner i lyset fra gatelyktene, med en lød og glød som kan minne om levende hud (Øverås 2006:231).

Det kan synes som om stillheten gir rom til omgivelsene. Mennesketomheten og stillheten gjør at omgivelsene, her veien belagt med steiner, tar form som noe levende som begynner å få liv. Det er som om en fantasiverden oppstår i den tomme byen og de tomme gatene, som stillheten gir rom for.

Når jeget reiser fra den første av øyene til den neste, skjer en endring i stillheten, som også endrer jegets oppfattelse av den:

Det er noe særegent ved atmosfæren på Hiiumaa, som er vanskelig å finne ord for, og som gjør øya enda mer tiltrekkende enn Saaremaa. Det var stille i Kuressaare, men i Kärdla er stillheten om mulig enda mer intens. Hver lyd er som et levende vesen. Man snur seg etter den og forsøker å fange den (Øverås 2006:234).

Her er det ikke omgivelsene som får liv, men lydene, som representerer selve kontrasten til den alttopplukkende stillheten. Når stillheten blir så intens, forventer man også stillhet, og dette gjør noe med persepsjonen av lyd. Stillhetens tilstedeværelse er så sterk at lyden overrasker på linje med et vilt dyr, den blir nærmest skremmende. Samtidig er det noe poetisk over fortellerens beskrivelse, idet den levendegjør lyden som motsetning til den intetheten stillheten representerer. Når jeget så går ut i byen, og dermed inn i stillheten, får vi inntrykk av at stillheten skjærper alle sanser, ikke bare hørselen: «Vi går ut i det lydløse kveldsmørket, det *nesten* lydløse kveldsmørket. Det lukter brent bensin, eller også tjære. Langs veien sildrer små bekker og åer. Bartrær og løvtrær hvelver seg over oss, høyt over oss» (Øverås 2006:234). Her later også luktene til å bli påtrengende, mens de små bekkens lyder framstår som tydelige og pregnante i kontrast til ikke-lyden rundt. Bevisstheten om trærne som hever seg over dem, svarer til en fysisk bevisstgjøring, der også omgivelsene tydeliggjøres og intensiveres.

Øverås undersøker her hvordan det kan være mulig å sette ord på noe som ikke eksisterer gjennom annet enn sitt fravær. Hva er det som skjer når stillheten blir så

slående at den blir intens? Når intetheten blir så tydelig at alt annet trer fram og nærmest får liv. Jegets sanser settes på prøve i en slik sammenheng. Persepsjonen av stillhet skjer på flere plan, den er en i utgangpunktet hørselsmessig erfaring, men fraværet av lyd blir så sterkt at det også får innvirkning på de andre sansenes persepsjonserfaringer. Når lyden fraviker, tydeliggjøres de andre inntrykkene, og inntar nærmest overproportjonerte dimensjoner. Man kan derfor si at beskrivelsene fra de estiske øyene er svært interessante fordi de synliggjør hvordan vårt sanseapparat kan fungere i møte med noe som framstår som uvant og overraskende. For hva er egentlig stillhet for oss i dag? Lever man i en by, er stillheten likevel ikke stille, og bevisstheten om at noe og noen alltid eksisterer i umiddelbar nærhet, fungerer muligens slik også betryggende. Når stillheten blir slående som vi her har sett, settes også fantasien i gang, og skaper levende bilder av de inntrykkene som treffer en. Øverås viser her hvordan man kan forsøke å finne et språk for det sanselige, et språk som synliggjør en uvant sanseerfaring.

Avslutning

«Hvordan slutte en reiseskildring?», spør Henning Howlid Wærp i sin anmeldelse av *Til*. «Ofte gjøres det ved å vende hjem, rett og slett» (Wærp 2006b:29). Jeg vil vende tilbake til utgangspunktet, for slik å samle noen tråder. Denne oppgavens analyse av *Til* baserer seg på et begrep formulert av Tom Egil Hverven i hans anmeldelse av boken. *Fysisk essayistikk* betegnet for ham en tekst der tekstens jeg tar hele kroppen i bruk og lar sansninger gjenspeile seg i teksten. Utgangspunktet for min analyse var å lese *Til* med dette begrepet som brilleglass, for slik å utvide en rent reiselitterær forståelse av teksten.

For å forstå og gjøre bruk av den fysiske essayistikken ble det nødvendig å foreta en grundig sjangervurdering. Ikke bare essayistiske grep, men også reiselitteraturens sjangerproblematikk, ble det viktig å belyse. Reiselitteratur har vist seg som en mangefasettert teksttype som vanskelig lar seg plassere i en enkelt bås. Så lenge reisen er hovedmotiv, kan tekster innenfor en lang rekke sjangre defineres som reiselitteratur. Jeg åpner for en slik definisjon, slik forskningen på feltet gjør, men har samtidig benyttet en snevrere definisjon av reiseskildringen, som betegner faktabaserte reiser der forfatteren er den som har foretatt reisen og er bokens hovedperson. Dette for å vise hvordan *Til* ut fra flere forståelser er en reiselitterær tekst. Oppgaven har ikke hatt til hensikt å bidra til å gi en ny forståelse av reiselitteratur som sådan. Målet har vært å plassere objektteksten i en reiselitterær sammenheng, for slik å kunne betrakte boken gjennom en fysisk-essayistisk linse. Kanskje kan den fysiske essayistikken gi et perspektiv også andre reisetekster kan betraktes ut fra?

Ved å benytte Merleau-Pontys kroppsfenomenologiske teori på en reisetekst, har jeg belyst hvordan sanseerfaringer kan komme til uttrykk i tekst. Jeg har også pekt på hvordan sansningene kan anta ulike betydninger i den samme teksten. Jeg sikter da spesielt til blikket, som har en helt sentral posisjon i *Til*, og som i boken gis flere lag av betydninger. Bruken av fenomenologi har åpnet for et fysiske teorigrunnlag på flere plan, og vi har sett hvordan *Til* på ulike måter er en tekst med et fysisk fundament: Fortrinnsvis ved å være skrevet ut av en reise, dernest i sin behandling av temaer knyttet til den geografiske forflytningen, og til slutt gjennom en søken etter å fremvise litteraturens forankring i et fysisk landskap. I tillegg er bokens sanselighet fysisk, ved at den på et tekstlig nivå gjenspeiler kroppens persepsjon. Når *Til* samtidig er essayistisk i

sin oppbygging og i sin tilnærming til undersøkelsesprosjektet om relasjon mellom geografi og litteratur i østersjølandene, blir boken et uttrykk for en fysisk essayistikk. Vi ser med *Til* en tekst som setter reisens fysiske premiss i sammenheng med subjektets sansende tilstedeværelse og essayet som tenkemåte og form.

Litteraturliste

- Adams, Percy C. (1980) *Travelers and Travel Liars, 1660-1800*. New York: Dover
- Alnæs, Jørgen (2008) *I eventyret. Norske reiseskildringer fra Astrup til Aasheim*. Oslo: Cappelen Damm
- Andersen, Per Thomas (2001) *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, Per Thomas (2006) *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bech-Karlsen, Jo (2003) *Gode fagtekster. Essayskriving for begynnere*. Oslo: Universitetsforlaget
- Blanton, Casey (2002) *Travel Writing. The Self and the World*. New York: Routledge
- Boberg, Thomas (2001) [1999] *Americas. Reiseminner*. Oversatt av Bodil Engen. Oslo: Aschehoug
- Borchgrevink, Aage Storm (2005) «Østersjøen som bibliotek», publisert i Vinduet 13.09.2005, lastet ned fra <http://web2.gyldendal.no/vinduet2/tekst.asp?id=443&p=y> den 27.08.2010
- Borm, Jan (2004) «Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology» i Hooper, Glenn og Youngs, Tim (red.) *Perspectives on Travel Writing*. Farnham: Ashgate
- Botton, Alain de (2004) [2002] *Kunsten å reise*. Oversatt av Erik Ringen. Oslo: Damm
- Brekke, Paal (2005) [1962] *En munnfull av Ganges*. Oslo: Aschehoug
- Csikszentmihályi, Mihály (1990) *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row
- Dahl, Ellert (1991) «Innledning» i Egeria (1991) *Egerias reise til det Hellige land*. Oslo: Aschehoug
- Djuve, Maja Troberg (2005) «Litteraturens landskap», publisert i Dagbladet 26.12.2005
- Egeria (1991) *Egerias reise til det Hellige land*. Oversatt av Else Schjøt. Oslo: Aschehoug i samarbeid med Thorleif Dahls kulturbibliotek og Det norske akademi for språk og litteratur
- Eriksen, Frøydis (2005) «Anmeldelse av *Til. En litterær reise*», publisert i Bøygen, 07.11.2005, side 106-108
- Espedal, Tomas (2006) *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Oslo: Gyldendal

- Espedal, Tomas (2009) *Imot kunsten*. Oslo: Gyldendal
- Fussell, Paul (1980) *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. New York: Oxford University Press
- Grepstad, Ottar (1997) *Det litterære skattkammer*. Oslo: Samlaget
- Haas, Gerhard (1982) «Essayets særmerke og topoi» i Grepstad, O. (red.) *Essayet i Norge*. Oslo: Samlaget
- Hansen, Christine K. (2008) «Komplisert sjanger», publisert i Nordlys, 07.01.2008
- Hooper, G. og Youngs, T. (red.) (2004) *Perspectives on Travel Writing*. Farnham: Ashgate
- Hovdenakk, Sindre (2005) «Sentimental journey», publisert i VG, 16.10.2005
- Hulme, Peter (2002) «Travelling to write (1940-2000)» i Hulme, P. og Youngs, T. (red.) *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hulme, P. og Youngs, T. (red.) (2002) *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hverven, Tom Egil (2005) *Til. En litterær reise*. Presentert på Kulturnytt, NRK P2, 12.09.2005, lastet ned fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5034847.html> den 27.08.2010
- Liljegren, Sylvi Inez (red.) (2007) *Nordnorsk Forfatterlags Antologi – Helt øverst bak havet*. Tromsø: Margmedia
- Lübcke, Poul (red.) (1996) *Filosofileksikon*. Oslo: Zafari Forlag
- Melberg, Arne (2009) «Eftertankar til reselitteraturen», publisert på tekstualitet.no 01.11.2009
- Melberg, Arne (2005) *Å reise og skrive*. Oversatt av Trond Haugen. Oslo: Spartacus
- Montaigne, Michel de (2009) [1580] *Essays. Annen bok*. Oversatt av Beate Vibe. Oslo: De norske bokklubbene
- Nooteboom, Cees (2009) *Hotel Nomade. Reiser i tid og rom*. Oversatt av Egil Rasmussen. Oslo: Aschehoug
- Pedersen, Bernt Erik (2010) «Siste reis i serien om verden», publisert i Dagsavisen 10.09.2010, lastet ned fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/article507423.ece> den 18.01.2011
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge

- Priest, Stephen (1998) *Merleau-Ponty*. London: Routledge
- Primozic, Daniel Thomas (2001) *On Merleau-Ponty*. Belmont: Wadsworth
- Ryall, Anka (2004) *Odyssevs i skjørt. Kvinners erobring av reiselitteraturen*. Oslo: Pax
- Ryall, A., Schimanski, J., og Wærp, H. H., (red.) (2010) *Arctic Discourses*. Newcastle: Cambridge Scholars
- Theroux, Paul (2008) [1979] *The Old Patagonian Express*. London: Penguin
- Østerberg, Dag (1994) «Innledning til Merleau-Pontys *Kroppens fenomenologi*» i Merleau-Ponty, Maurice (1994) [1945] *Kroppens fenomenologi*. Oversatt av Bjørn Nake. Oslo: Pax
- Øverås, Tor Eystein (2009a) *Livet! Litteraturen!* Oslo: Gyldendal
- Øverås, Tor Eystein (2007) «Om arbeidet med 'Til'» i Liljegren, Sylvi Inez (red.) (2007) *Nordnorsk Forfatterlags Antologi – Helt øverst bak havet*. Tromsø: Margmedia, side 52-61
- Øverås, Tor Eystein (2006) *Til. En litterær reise*. Utkommet første gang 2005. Oslo: Gyldendal
- Øverås, Tor Eystein (2009b) «En nomades filosofi», publisert i Klassekampen den 31.10.2009
- Vassenden, Eirik (2005) «Tilbake igjen», publisert i Morgenbladet den 16.09.2005, lastet ned fra <http://morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article? AID=/20050916/OBOKER/109160007> den 30.08.2010
- Wandrup, Fredrik (2005) «Etterord» i Brekke, Paal *En munnfull av Ganges*. Oslo: Aschehoug
- Wintervold, Morgen (2005) «Ut på litteratur», publisert på Nordlys.no den 31.10.2005, lastet ned fra <http://www.nordlys.no/kultur/bok/article1804416.ece?service=print> den 30.08.2010
- Wold, Bendik (2005) «En sjanse i havet», publisert i Morgenbladet, 09.09.2005
- Wærp, Henning Howlid (2006a) «Første bok om reiselitteratur på norsk. Anmeldelse av Anka Ryall: *Odyssevs i skjørt*», publisert i Nordnorsk Magasin, 13.06.2006, side 28
- Wærp, Henning Howlid (2006b) «Å reise og skrive – 8 måneder rundt Østersjøen», publisert i Nordnorsk Magasin, 13.06.2006, side 29

Men för att kunna vinna något
med denna beskrivning,
som i denna form inte är till mycken nytta,
ska vi befolka den med människor,
eftersom även det skönaste landskap
utan människor är en förfärlig ödemark,
värre än helvetet.

Johannes Bobrowski

Takk

Å skrive denne oppgaven har vært en lang reise. Her jeg nå står, ved dens avslutning, ser jeg at jeg ikke lenger er den samme som da jeg startet. For en reise setter alltid sine spor; du har alltid deg selv med på lasset.

*

Jeg vil takke min veileder Sissel Furuseth for viktige tanker og innspill underveis i prosessen. Jeg har lært mye både om det å skrive og om å gi tilbakemelding på tekst som jeg kommer til å ta med meg videre.

Tusen takk til lesesalsgjengen, Inger Beate, Siri, Espen og Cathrine, som har gjort masterhverdagen fin!

En særlig takk til Inger Beate og Siri for de utallige inspirerende (og nesten vel hyggelige) lunsjene.

Skravlingen om livets og masterskrivingens store og små spørsmål har vært av uvurderlig betydning!

Takk til resten av KRIT-gjengen, særlig Ingrid og Otto, for mye moro og faglig fellesskap.

Tusen takk til Cathrine for svært verdifulle gjennomlesinger og diskusjoner underveis.

En stor takk til Cecilie som steppet inn med en viktig gjennomlesning i slutfasen.

Hjertelig takk til Karin og Ingrid for profesjonell korrekturlesing!

En varm takk til Aud for alle de gode samtalene og for at du hadde den boken som satte meg på sporet av reisetematikken.

John, takk for støtten og for alt det fine.

Takk til samboerne i 100-huset for deilig distraksjon rundt kjøkkenbordet.

Takk til familie og venner som alltid finnes der.

Det fine bildet er tatt av Espen Stokke.

Takk!

Trondheim, mai 2011

Linnéa