



Tittel Interaksjon

- en beretning om et ingenmannsland -

Fakultet for humaniora og utdanningsvitenskap

Masterprogram: Master i faglitterær skriving

Navn på kandidat: Line Sanne

10/2015

Fagartikkel for masteroppgaven *Interaksjon*

- en beretning om et ingenmannsland -

Innholdsfortegnelse

1. Hva har jeg forsøkt å gjøre?	3
1.1. Forfatterens bakgrunn	4
1.2. Fryse vår menneskelig interaksjon.....	5
1.3. Tittel <i>Interaksjon</i>	5
2. Makronivå. Slik viste denne virkeligheten seg for meg	6
Fagartikkelens inndeling.....	6
2.1. I hvilken bokhylle skal <i>Interaksjon</i> plasseres?.....	7
2.1.1 <i>Interaksjons</i> forhold til sakprosa.....	7
2.1.2. <i>Interaksjons</i> forhold til kunstverden	9
2.2. Med boken som lerret	11
2.3. <i>Interaksjons</i> tre komponenter, samtaler, fotografier og essayistiske tekster	12
2.3.1. Samtalene.....	12
2.3.2. Fotografiene	14
2.3.3. Essayistiske tekster	15
3. Mikronivå. Dette er min måte å se denne virkeligheten på	16
3.1. Valg av representasjonsform, selve boken.....	17
3.2. Sammensetningen av bokens komponenter	18
3.3. Samtalene.....	19
3.4. Fotografiene	20
3.5. De subjektive essayistiske tekstene.....	21
4. Hva sitter jeg igjen med nå, helt til slutt?.....	22
Litteraturliste og kildehenvisning.....	23
Vedlegg 1. Dogmene.....	25
Hvordan samle inn samtaler	25
Hvordan fotografere mine omgivelser	26

«Det finnes ingen måter vi kan få tilgang til folk vi snakker med om deres meninger, intensjoner eller tanker uten å gå via språk. [...] bare ved å se på hva folk sier, hva de skriver og hvordan de integrerer med hverandre kan vi forstå dem på en ordentlig måte. [...] Selv bøker uten fasit kan virke oppklarende og har en viktig oppgave for å forstå mer av verden vi lever i, virkeligheten og menneskeheten» (Kjøll, 2013: 164).

1. Hva har jeg forsøkt å gjøre?

Sitatet over er hentet fra boken *Språkfilosofi* (2013), det er skrevet av utviklingsleder og redaktør for Store Norske Leksikon, Georg Kjøll, og kan få lov til å ligge i bakhodet enn så lenge. Det har en sammenheng med det jeg forsøker å si, det jeg har gjort og det jeg holder på med. Men først vil jeg at vi går på før vi kjører avgårde.

Interaksjon er et praktiskrettet masterprosjekt hvor jeg har fordypet meg tematisk i ventetid og menneskelige samtaler. Ventetid forekommer i mange ulike varianter, det kan for eksempel være å vente på sykehusplass, å vente på friheten om en sitter innesperret i et fengsel, å vente på et tog, en buss, en trikk eller en t-bane eller bare å vente på at tiden skal gå. Ventetiden jeg sikter til i denne sammenheng er vår hverdagslige ventetid ute i en offentlig sfære, nærmere bestemt kollektivtransporten i Oslo. *Interaksjon* har blitt et resultat av mine opplevelser og fysiske tilstedeværelse i denne sfæren, og er et forsøk på å fange og videreformidle essensen av å være en ventende passasjer på reise rundt med bussen, t-banen eller trikken. Jeg overhørte og skrev ned det folk sa eller ikke sa, fotograferte mine omgivelser og reflekterte over hva det vil si å være på reise, vente og lytte. Innholdet i *Interaksjon* er utelukkende basert på empiriske hendelser hentet fra virkeligheten, men uttrykket i boken og hvordan virkeligheten er representert er utformet med bruk av kunstneriske virkemidler inspirert av postmodernismen. Min masteroppgave har derfor ingen direkte problemstilling, men er snarere en utforsking i sakprosaens grenseland, på grensen til kunstverden. Jeg har tatt et dypdykk ned i de to ulike tekstkulturene, sakprosa og kunst, og forsøkt å finne ut hvordan de både kan utfylle og utfordre hverandre.

Før jeg går i gang med selve drøftingen og analysen av *Interaksjon* er det gunstig skrive noe om min faglige bakgrunn, både for å klarlegge mitt utgangspunkt for dette masterprosjektet og åpne døren inn til resten av fagartikkelen.

1.1. Forfatterens bakgrunn

Interaksjon bygger videre på min bacheloroppgave i Spatial Design ved kunst- og designhøgskolen Central Saint Martins i London. Som spatial designer er jeg opptatt av rommets funksjon og påvirkningskraft på menneskets væremåte og psyke. I bacheloroppgaven fordypet jeg meg i den franske antropologen, Marc Augé, og hans teorier angående non-place, som blant annet er flyplasser, motorveier, gater, bruer og kollektivtransport. På grunn av at disse plassene er skapt kun for å fylle en funksjon, å frakte mennesker hurtig og effektivt fra A til B, mangler de både atmosfære og identitet, mener Augé (1995). Derav betegnelsen *non-place*. Jeg har valgt å oversette non-place til ingenmannsland i denne sammenheng. Disse plassene har en statisk og anonym konstruksjon som ikke lar seg forene med mennesket som et sosialt vesen. Dermed forhindres det at naturlig og alminnelig menneskelig aktivitet utfolder seg, forklarer Augé (1995). Menneskene som befinner seg i et ingenmannsland er kun passasjerer som venter på å komme frem og gå ut. Det eneste som er å oppleve her er å se fremmede kropper og ansikter gli forbi og høre lyden av ulike ukjente stemmer. Paradoksalt nok kan denne lyden av stemmer representere millioner av andre, hevder Augé (1995). Augés teori om ingenmannsland gjorde meg nysgjerrig. Ikke identitet? Ingen atmosfære? Hvilken stemme? Hvordan lyder denne stemmen? På hvilken måte kan den fremmede personen som sitter ved min side representere meg, deg og alle oss?

Fra 2002 til 2005 reiste jeg daglig gjennom Londons ingenmannsland. Der, på t-banen og bussen, satt jeg og lyttet med formålet om å finne stemmen og stedets særegenhet. Det poppet opp stemmer her og der. Et «hello» her, «excuse me» der og innimellom et høylytt «mind the gap». Det var liv. Jeg lyttet til livet som foregikk her. Det var lyden av de fremmede menneskene som opptok meg. Lyden av det muntlige språket. Jeg fant frem penn og papir, og startet å skrive ned lyden. Etter hvert vokste det frem rare og bisarre verbalspråklige tekster. Tekstene bestod av menneskelige samtaler, sterkt fragmenterte og oppstykkede. Dette fanget min interesse. Dette var atmosfæren. Dette var identiteten. Det var både morsomt og provoserende å overhøre og observere de fremmedes samtaler i denne anonyme sfæren. En undrende tanke som har vært med meg siden jeg avsluttet reisen i Londons ingenmannsland, er om vi kan lære noe av hverandre gjennom å lytte til de ukjente stemmene som omgir oss, der vi sitter og reiser gjennom ingenmannsland dag etter dag.

1.2. Fryse vår menneskelig interaksjon

Hverdagslige samtaler er en menneskelig aktivitet vi sjelden får et nært innblikk i. Samtalen oppstår i et spontant sosialt samspill mellom snakkende mennesker, og et særegent kjennetegn ved samtalen er dens flyktige, spontane og ikke-planlagte stil (Linell, 1998). Det er særlig i den uformelle ansikt til ansikt-samtalen mellom privatpersoner at den spontane, frie og åpne formen viser seg tydelig. Samtalen omtales som den mest grunnleggende og elementære formen for kommunikasjon (Svennevig, Sandvik & Vagle, 1995: 113). Den uformelle, private samtalen mellom venner, familie og kolleger har ofte ikke noe overgripende mål, hopper gjerne fra det ene temaet til det andre og får dermed et fragmentert og oppstykket preg over seg. Samtalen er en viktig menneskelig egenskap, for gjennom den lærer vi ikke bare hverandre å kjenne, vi danner også vår egen identitet (Svennevig et al., 1995: 97).

Disse teoriene satt i sammenheng med mine nedskrevne samtaler fra ingenmannsland og Augés (1995) utsagn, viser tilbake til at de fremmede stemmene i ingenmannsland kan stå som representanter for meg og deg, selve menneskeheten, mener jeg at livet også tar form på reisene med kollektivtransporten. Om vi åpner våre ører og lytter til de fremmedes samtaler på vår ventende reise gjennom ingenmannsland, vil vi få oppleve at livet også utvikler seg her. De nedskrevne samtalene kan brukes til å komme nær de fremmede og oss selv, og derfor mener jeg at samtalene fra ingenmannsland er viktig å bevare som noe annet enn bare et minne i de involvertes hoder.

1.3. Tittel *Interaksjon*

Valg av tittel er nøye gjennomtenkt og tilpasset premisset og innholdet. Kort oppsummert er samtalen en handling hvor flere aktører er i en konstant nærværende interaksjon med hverandre (Linell, 1998: 263). De nedskrevne samtalene er *Interaksjons* grunnleggende komponenter, og har da fått en sentral rolle for utviklingen og utformingen av det innsamlede råmaterialet. Videre var ingenmannsland min studie, også her ble mine fotografier tatt og her vokste mine refleksjoner omkring å være på reise og vente, frem. På denne måten foregikk det en kontinuerlig interaksjon mellom meg og konteksten jeg var plassert i. Gjennom hele prosessen har jeg vært i «samtale» med meg selv, med mitt råmateriale og min tiltenkte leser. Å ta hensyn til hvordan komponentene kommuniserer og kontrasterer hverandre var viktig for at verket skulle få sitt eget «liv», og slik har begrepet interaksjon på mange måter preget hele prosessen, både tematisk og i praksis.

Hvordan jeg har benyttet meg av og utnyttet bokens innhold og uttrykk for å skape interaksjon mellom komponentene og danne mening, blir nærmere drøftet fra et sosialsemiotisk perspektiv i fagartikkelens mikronivå, begrunnet hovedsakelig i Theo van Leeuwen, Jacques Derrida og Bill Nichols sine teorier. Men først la oss rette oppmerksomheten mot hva *Interaksjon* er og hvordan den har blitt til, sett ut i fra et semiotisk perspektiv.

2. Makronivå. Slik viste denne virkeligheten seg for meg

Fagartikkelens inndeling

Fagartikkelen er delt inn i to hoveddeler. I del en, makronivå, forklarer jeg hvordan verket forholder seg til sakprosa- og kunstfeltet. Videre analyserer jeg bokens to modaliteter¹, skrift og fotografi, og hvordan jeg har benyttet meg av de ulike modalitetenes affordanse² til å skape troverdighet, påvirke leserens følelser og forme innholdets koherens. For å forstå hvordan *Interaksjon* ble utformet, var det i fagartikkelen viktig å redegjøre for hvordan overføringen fra muntlighet har påvirket rekonstruksjonen og uttrykket i skriftliggjøringen av samtalene. Som en følge av metoden jeg brukte for å overføre tale til skrift, oppstod en interessant teoretisk side verdt å belyse i fagartikkelen. Dette funnet kan settes i sammenheng med den franske litteraturteoretikeren og filosofen, Roland Barthes og hans teori angående litteraturens nullpunkt (1996). Denne teorien blir kort forklart i drøftingen av hvordan jeg som kunstner og sakprosaforfatter både er avhengig og uavhengig av et fortellerperspektiv og en fortellerstemme.

I fagartikkelens del to, mikronivå, analyserer og forklarer jeg de valgene og grepene jeg har tatt i selve utviklings- og skapelsesprosessen av verket. En underliggende prosessorientert faktor for utformingen av *Interaksjon* er inspirert av Kjølles utsagn, sitert innledningsvis: «[...] Selv bøker uten fasit kan virke oppklarende og har en viktig oppgave for å forstå mer av verden vi lever i, virkeligheten og menneskeheten» (2013: 164). *Interaksjon* har vært et forsøk på å skape et sakprosaverk som utelukker bruken av et oppklarende narrativ med en tydelig

¹ En modalitet er et begrep som blir brukt innenfor sosialsemiotikk, og kan forklares som et meningsskapende system som vi mennesker tar i bruk for å kunne kommunisere med hverandre. Det være seg blant annet gester, ansiktsuttrykk, lyder, skriftegn, fotografier og malerier. Hvordan modalitetene blir brukt og utnyttet i sosiale sammenheng er semiotikerne opptatt av. Ofte tar vi i bruk forskjellige modaliteter for å uttrykke mening, og teksten betegnes da som multimodal (Halliday, 2014; Kress, 2010; Maagerø & S. Tønnessen, 2014; Van Leeuwen, 2005).

² Affordanse kan forklares som modalitetens potensialer og begrensinger for å skape mening. Avsenderen utnytter ressursene i en modalitet som vedkommende behersker og som er funksjonelt i den bestemte kommunikasjonssituasjonen (Maagerø & S. Tønnessen, 2014: 24- 25).

dramaturgi, men som heller utnytter rekonstruksjonens muligheter med en poetisk tone til å representere den virkeligheten forfatter, aktør og leser deler.

2.1. I hvilken bokhylle skal *Interaksjon* plasseres?

Da masteroppgaven befinner seg i to ulike felt, sakprosa og kunst, var det vanskelig å sette *Interaksjon* inn i en bestemt bokhylle merket det ene eller det andre. Derfor vil jeg kort redegjøre for hvordan jeg mener *Interaksjon* står i forhold til de to ulike feltene. Først tar jeg for meg forholdet til sakprosa, deretter forklarer jeg *Interaksjons* forhold til kunsten.

2.1.1 *Interaksjons* forhold til sakprosa

Professor i sakprosa, Johan Tønnesson, skriver i boken *Hva er sakprosa* (2012) at leseren av en sakprosaetekst må tolke teksten som en direkte ytring angående virkeligheten, godt forankret i den verden både leser og forfatter deler. Mine tekster er skapt ut ifra empiriske opplevelser gjort i et avgrenset område, kollektivtransporten i Oslo. Samtalene som jeg overhørte her og opplevelsen av å reise gjennom dette landskapet, er selve saken og utgangspunktet for innholdet i *Interaksjon*. Dette er min posisjon og mitt perspektiv. Slik refererer dette prosjektet til den historiske verden, ikke til fiksjonen, og handler om virkeligheten vi lever i. Selv om jeg, med prosjektet *Interaksjon*, kun viser et lite utsnitt av vår enorme mangfoldige verden, representerer jeg allikevel biter av menneskelige, hverdagslige aktiviteter. Både samtalene, fotografiene og mine egne refleksjoner representerer en virkelighet som handler om et virkelig sted og en ikke-fiktiv reise. Det var kun miljøet i ingenmannsland jeg kretset rundt og var opptatt av å formidle noe om, og slik har *Interaksjon* blitt et bevis på dette samspillet.

Men «i og med at det går an å hevde at all litteratur dreier seg om sak, er i prinsippet sakstilknytning neppe noe definitivt kjennemerke for det vi kaller sakprosa», skriver forfatter Egil Børre Johnsen (1995: 59). Både Johnsen (1995) og Tønnesson (2012) forklarer at sakprosaen rommer så mye mer enn bare forfatterens forhold til den virkeligheten vedkommende beskriver. Sakprosa handler om både sak og fag, virkelighet og fantasi, stil og forfatterrolle. Det er et litterært uttrykk, en kvalitet, en teknikk, en skriveprosess, en tankegang, en intensjon, en stemme, et perspektiv, en forventning og et ideal med et krav og en forventning om samsvar med det faktiske og det tematiske. Det er altså ikke bare saken

som nærer sakprosaen, det er også forfatterens holdninger, tanker og tilnærming til saken. Sakprosa er både en mental virkelighetsfortolkning og en virkelighetsbeskrivelse.

Men hvordan skal jeg forme mitt råmateriale på en virkelighetsnær og troverdig måte, og samtidig være tro mot mine egne holdninger og mitt eget perspektiv i forhold til kunstfeltet? Tønnesson forklarer at «hvor sterkt etterrettelighetsregimet står, varierer med miljø og situasjon» (2012: 140). Det er vanskelig å etterprøve mine innsamlede samtaler, leseren må kunne stole på at det jeg har skrevet, er slik jeg hørte det og at dette har funnet sted. Forut for prosjektets start utformet jeg åtte dogmer³, som skulle rettlede innsamlingen av råmaterialet. (Se vedlegg 1, Dogmene.) Hovedregelen var at innsamlingen skulle være så tilfeldig som mulig, at jeg ikke skulle komme til å favorisere noen samtaler over noen andre, men fremfor alt, for å ikke falle i fellen av å medforfatte. Det handlet om å frigi meg selv fra min subjektive fortellerstemme, slik at det som ble sagt/ikke sagt ble gitt en autentisk, objektiv og observerende fortellerstemme. *Interaksjon* står da godt til Johnsens forklaring (1995: 91) om at språket forfatteren velger er kun et virkemiddel for å beskrive virkeligheten, slik at resultatet må bli lest som en virkelighetskonstruksjon. I forhold til Johnsens utsagn er *Interaksjon* mitt språk, brukt i den hensikt å skape beretning om og rekonstruere vår felles virkelighet.



(Utdrag 1. er hentet fra manuset, *Interaksjon*, og er introduksjonen til verket, i tillegg en henvendelse til leseren som informerer om hva *Interaksjon* er og hva jeg forsøker å formidle.)

³ En dogme er ifølge Tranøy en læresetning (2013). Jeg har bruker dogmebegrepet i en kunstnerisk forstand inspirert av den danske filmregissøren Lars von Trier og hans kollega Jørgen Leth sine spillerregler for filmproduksjon. I deres filmer *De fem benspænd* (2003) viser Trier og Leth hvordan (mer eller mindre tilfeldige) spillerregler kan fungere som et hinder, som i seg selv utvikler og fremmer den kunstneriske og kreative prosessen (Christoffersen, 2012).

Masteroppgaven har gitt meg en bekreftelse på at det å skrive sakprosa handler i stor grad om valg og utvalg, om å bearbeide og rekonstruere, legge frem og skjule, og at alle valg forfatteren gjør får innvirkninger på både innholdet og uttrykket av teksten. Ut av mitt innsamlede råmateriale har jeg bevisst valgt noe med og noe er valgt bort, med den hensikt å utvikle, bevege og behage leseren (Tønnesson, 2012: 143). Jeg har ut ifra mitt formål og med mitt uttrykk gitt virkeligheten en form, som skal tolkes og forstås som en del av vår felles virkelighet. I denne sammenheng har *Interaksjon* blitt et resultat av min mentalitet og mitt perspektiv. Basert på Tønnessons teorier og Johnsens utsagn mener jeg at *Interaksjon* trygt kan plasseres i sakprosaens bokhylle.

2.1.2. *Interaksjons forhold til kunstverden*

Kunst er som kjent et felt hvor man ofte bryter og utfordrer vanen, for å åpne opp og endre horisonten til betrakteren. Å rette oppmerksomheten med et kunstnerisk pennestrøk mot hverdagslige situasjoner og hendelser, som ellers ville blitt tatt for gitt, kan føre til at betrakteren får et nytt syn på verden vi alle lever i. *Interaksjon* er et slikt forsøk. Formålet mitt var å sette den hverdagslige samtalen og reisen gjennom Oslos ingenmannsland inn i en annen form, gi den en ny stil og en annerledes stemme, for å vise nye delvis ugjenkjennelige sider av en velkjent virkelighet (Engelstad, 2000: 207).

For å plassere *Interaksjon* inn i et kunstnerisk perspektiv, er det naturlig å føye den til, som tidligere nevnt, postmodernismen. Denne epoken oppstod som en forlengelse av eller som en kontrast til modernismen på 1970-tallet. I korte trekk var postmodernismen en kunstretning hvor mangelen på subjektivitet var fremtredende. Postmodernistene så på verden som en fragmentert og kaotisk plass som var vanskelig å overskue, og lekte ofte med og reflekterte over forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Derfor har det postmodernistiske uttrykket fått et fragmentert og oppstykket tilsnitt, som et kollasj, bestående av mange enkeltelementer som gis mening ved å se dem i sammenheng (Engelstad, 2000: 209- 210; Skei, 2009). Innenfor postmodernismen så man på fortiden som noe samtidig, derfor var det naturlig å benytte tidligere tiders former og sitere fra tidligere tiders tekster i verkene. Postmodernistene lengtet etter det enkle og det autentiske, og hentet impulser fra fortiden som så ble dekonstruert⁴,

⁴ Dekonstruksjon forstås, i denne sammenheng, ut ifra den franske filosofen, Jacques Derridas, teorier angående dekonstruksjon. Derrida (2007) skriver at nåtiden aldri kan la seg gjenfortelle slik den en gang var. Dette fordi tiden det tar å gjenfortelle skaper en avstand til nåtiden, noe som fører til at nåtiden blir fortid. Nærværet brytes ned, dekonstrueres og gjenoppstår, rekonstrueres, som et spor, et avtrykk, som en luftspeiling som aldri lar seg eksistere slik det en gang eksisterte. Dette er et språklig semiotisk spill der «hensikten er å appropriere sitt nærvær på nytt» (2007: 103).

rekonstruert og resirkulert tilpasset formålet. Postmodernismen har stilt store krav til sin betrakter. Vedkommende må ha en åpen, aktiv og kreativ holdning i møtet med verkene, fordi det er betrakteren som selv skal gi kunsten mening og innhold (Sveen, 1995: 111).

I Derridas filosofiske ånd er samtalene dekonstruert, rekonstruert, rekontekstualisert og sammensatt tilpasset mitt formål. Kort og forenklet beskrevet løsrev jeg samtalene fra deres opprinnelige kontekst og gav dem en ny måte å være på (Sveen, 1995: 98). Et resultat av denne gjennomføringsmetoden gjorde at uttrykket har fått en eksperimenterende og kollasjaktig form, og resultatet står igjen som et forunderlig oppløst, svevende og flytende spor, nærmest som en abstraksjon. Dette grepet gjør at verket kan virke mer forvirrende enn oppklarende, slik at det hviler mye på leserens egne holdninger og evne til å tolke *Interaksjon*.

DU ER SØT DA. DET ER GANSKE LENGE. BARE SITTI HER RESTEN AV SOMMEREN. SKULLE VÆRT EIRIK. DET ER VI OG OSS. ÆSJ. HEI DU ER FLOTT OG LISSOM. HAN HAR JO SANSEN FOR HAN. HAN BLE REVET MED DA. DET ER JO DE. DET ER EN LISSOM. VELDIG TILGJENGELIG. BANDØVINGER. NEI TROKKE DE HAR DET. Å NEI. SÅ DET. SÅ. SÅ. BLIR LITT KRAMPEAKTIG. PRATE LITT MER. KJEMPE GLADE. RINGER MAMMA. HÆ? HALLA!	NEI MEN HEI. HVA SKAL DU I HELGA? KANSKJE. DET ER JO KIPT. DEN DÆRRE. KAN JO BARE SI NOE MED. VILLE JO GJERNE GÅ I BEGRAVELSEN DA. OJ! OJ! OJ! ÅPNE DØRA! GIKK DET BRA? DE GÅR IGJEN AV SEG SELV. JA. MEN MEN DET GIKK BRA. HUSKER DU DA JEG SKULLE REISE PÅ HYTTA? FØRTI I FEBER. SER HAR ALDRI SETT. SHIT. HE. HE. NEI PAPPA SA. JA. JA. ... HE HE. HEI. SKAL JEG RINGE OG SI? HEI, RIGHT. KAN DU DET? HÆ. GIR DU MEG BESKJED?
---	---

(Utdrag 2. er hentet fra manuset, *Interaksjon*, og viser samtalene.)

Interaksjon kan leses som et postmodernistisk verk, som svever mellom å være et kunstverk og et sakprosaverk, og har derfor vanskelig for å bli plassert i en definert bokhylle. På den ene siden utgir *Interaksjon* seg for å være et troverdig utsnitt av virkeligheten, men på den andre siden åpner verket for en kunstnerisk fri tolkning, som da påvirker leserens subjektive følelser og forståelsesramme. I og med at jeg har tilknytning til både kunstfeltet og sakprosafeltet var dette en naturlig, interessant og utfordrende prosess. Målet med verket var ikke nødvendigvis resultatet, selve boken, men snarere verdien i utforskningspotensialet i prosjektet og utformingen av råmaterialet, altså hvordan jeg skulle spille rollen som en sakprosaforfatter utstyrt med en kunstnerisk penn.

2.2. Med boken som lerret

Som tidligere nevnt skrev jeg ned samtalene med et ønske om å samle dem for å kunne bevare dem for fremtiden, men også skape et multimodalt verk der modalitetene skulle kontrastere hverandre og utvide meningsinnholdet. Boken ble mitt aksjonsområde og handlingsrom, et rom der mitt råmateriale kunne reproduseres og rekonstrueres tilpasset mitt formål. Valget om å produsere en bok hjalp meg å organisere og komponere råmaterialet innenfor et avgrenset område og gi innholdet en lesbar form. I boken kan samtalene og reisen gjennom ingenmannsland leses som et dokumentarisk ekko av samtiden og Oslo anno 2014/2015, og slik sett bli en del av vår kulturelle hukommelse. I lys av Derridas teori (2007: 103) var boken et velegnet medium til bruk for *Interaksjon*, da ideen var å skape et statisk dekonstruert avtrykk og samtidig være en representant for mitt nærvær i ingenmannsland. Videre egner boken seg til at leseren kan sette seg ned, bla frem og tilbake, bruke tid, finne den frem og legge den tilbake når vedkommende selv vil.

I og med at *Interaksjon* består av forskjellige «Lister Og Temmelig Absurde Kataloger Over Mange Slags Forskjellige Ting», slik Engelstad beskriver (2000: 219), står innholdet og leseropplevelsen godt til den postmodernistiske skrivestilen. Et eksempel, som har inspirert *Interaksjon*, er Tor Åge Bringsværds oppslagsbok *Faen. Nå har de senket Takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere* (1971/1999). Denne absurde novellen ble digitalisert i 1999, og ligner et alfabetisk ordnet leksikon. Hensikten var at leseren selv skulle bestemme leserekkefølgen ved å klikke seg gjennom ulike hyperlenker, og dermed skape sin egen fortelling. Like uavhengig av en bestemt leserekkefølge som i Bringsværds novelle, skal leseropplevelsen av *Interaksjon* også være. *Interaksjon* har blitt en type album eller en samling av forskjellige komponenter, som leseren selv skal sette sammen og utforske på lik linje som jeg utforsket Oslos ingenmannsland. Jeg steg på og gikk ut av dette landskapet uavhengig av hvor jeg var og hvor jeg skulle, og ikke ante jeg at det var disse fremmede menneskene jeg skulle overhøre, at det var disse fotografiene som skulle bli tatt og at disse tankene ble tenkt. Denne form for lesing gjør at interaksjonen leseren har med boken bestemmer leserekkefølgen, skaper sammenhengen og danner verkets mening.

Hvordan jeg praktisk har utformet boken blir nærmere forklart på fagartikkelens mikronivå, under overskriften *Boken*. Men la oss først bevege oss inn i bokens innhold, dens tre komponenter, før jeg redegjør for den kreative prosessen.

2.3. *Interaksjons tre komponenter, samtaler, fotografier og essayistiske tekster*



(Illustrasjonene er hentet fra manuset, *Interaksjon*, og er et eksempel på f.h. samtale, et fotografi og en essayistisk tekst.)

2.3.1. Samtalene

«Det er ikke mulig å rekontekstualisere tale om til skrift, men det er mulig å skrive i en muntlig stil som utnytter talens særtrekk og egenskaper», skriver Svennevig et al., i boken *Tilnærminger til tekst: modeller for språklig tekstanalyse* (1995: 20). Som nevnt tidligere, gjenkjennes en samtale vanligvis ved at det foregår en umiddelbar, spontan og flyktig verbal interaksjon mellom flere aktører. Skrift derimot, baseres ikke på en slik spontan og umiddelbar kontakt. Skriften fryser forfatterens tanker ved å trykke ord og setninger ned på papiret, som sammen danner meningssskapende, lesbare skrifter. Interaksjonen mellom skriver og leser er adskilt, og oppstår først når teksten er skrevet ned og lest av mottageren. Denne adskillelsen gir ro til både forfatter som planlegger, redigerer og reviderer sine tanker, og til leser som kan lese teksten alene, om igjen og om igjen og revidere sine tolkninger etter hvert som teksten fyller vedkommendes sinn (Maagerø & S. Tønnessen, 2014; Svennevig et al., 1995).

Så hva gjør jeg egentlig idet jeg fryser de samtale og omdanner dem til skriftegn, da Svennevig et al., skriver at det er umulig å omdanne tale til skrift? Samtalene ble på et postmodernistisk vis revet fra hverandre. Jeg tok dem ut av sin opprinnelige form, omformet dem og gav dem en ny måte å eksistere på, til skriftegn i en bok. En følge av den fysiske rekontekstualiseringen er ikke bare at samtalen som helhet ble oppstykket, men også at talespråkets affordanse, selve intonasjonen, stemmebruken, tonebevegelsen og trykket i talen, ble fjernet slik at samtalen ikke er hørbar lenger. Sett fra et sosiosemiotisk perspektiv har samtalen blitt satt inn en annen kontekst og gitt en ny væremåte, med bruk av en annen

modalitet. Altså rekontekstualiserte jeg modaliteten tale om til modaliteten skrifttegn. Fraser, muntlige uttrykk og gester som var virkningsfulle og meningsbærende for den spesifikke muntlige situasjonen har i rekonstruksjonsakten blitt forandret, og ført til at leseropplevelsen ikke har de naturlige sammenbindingene mellom ytringene og samme tolkningsgrunnlag som den hørende⁵ (Derrida, 2007: 81; Linell, 1998: 278). For å skape en helhet og sammenheng må leseren selv fylle ut mellomrommene som finnes i tekstene. (Nå kan en jo mene at alle tekster krever en selvstendig subjektiv tolkning, men i og med at denne skriftlige teksten er bygget opp av ulike stemmer som høres fra ulike kanter og vinkler fanget på samme tid, skaper dette en utydelig sammenheng og et abstrakt uttrykk som kompliserer tolkningen.)

Rekontekstualiseringen fra muntlig tale til skrifttegn førte til at det skriftlige språket jeg sitter igjen med er strippet ned til det nakne. I notatblokken min er det bare ordet eller stillheten som står igjen. Mine dogmer skapte den bestemte skrivemåten, den monotone rytmen, linjestruturen og mønsteret. Ifølge Barthes (1996: 91) har det oppstått en fremmedgjøring og nøytralisering av både samtalene og skriften, noe som er et karakteristisk kjennetegn for tekster som befinner seg i et nullpunkt⁶. Det er viktig å nevne her at forfatteren er bevisst i sin rolle som en aktiv produsent av en skrivende handling, mer enn en skaper av et verk med et fullendt budskap (Barthes, 1996: 87). Jeg kjenner meg godt igjen i denne situasjonen. Under innsamlingsprosessen av samtalene følte jeg meg som et nøytralt subjekt, med nøytral og objektiv forfatterrolle. Interessen min lå i handlingen av å lytte, fange språket og skrive ned samtalene så nærliggende det sosiale, talte språket som mulig.

Men er jeg virkelig helt fraværende i skriftliggjøringen av *mine* innsamlede samtaler? *Interaksjon* var min idé fra start til slutt. Det var jeg som var nærværende de fremmede og skrev ned deres samtaler, der og da. Dogmene skapte en innramming og et system, og i skriftliggjøringen ble min objektive, fraværende fortellerstemme tekstenes karakteristiske kjennetegn (Barthes, 1996: 91). Slik sett var ikke tekstene frie og spontane, de var nøye planlagte og står godt til beskrivelsen av hva en skriftlig tekst er (Svennevig et al., 1995). Under innsamlingen var jeg nok mer en produsent, slik Barthes mener, men kunstneren i meg skrev ikke i den hensikt å skape en helhetlig sammenhengende tekst. For meg var det tapet av mening og sammenheng som vekket interesse, og spenningen lå i å se resultatet vokse frem parallelt med reisen i ingenmannsland.

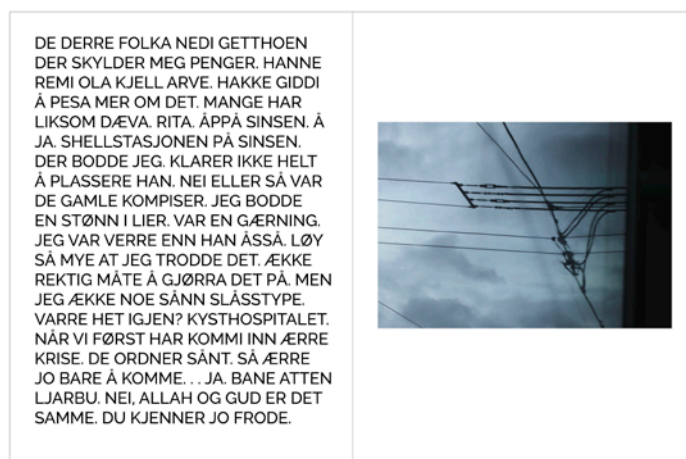
⁵ «Stemmen fra kildene høres ikke. Det er et brudd mellom værens opprinnelige mening og ordet, mellom meningen og stemmen, mellom «værens stemme» og «fone», mellom «ropet fra væren» og den artikulerte lyden» (Derrida, 2007: 81).

⁶ At en tekst befinner seg i et nullpunkt kan karakteriseres ved at den oppleves som nøytral med en objektiv, fraværende fortellerstemme, der forfatterens engasjement ligger skjult i teksten (Barthes, 1996: 89).

Så var det da umulig å omgjøre tale til skrift? Ja, det var nok det. Dette henger sammen med at konteksten er forandret og modalitetens ulike ressurser ikke lar seg forene, verken i likhet eller betydning. Leseren kan aldri få møte samtalen selv, være den nærværende, høre den eller få en umiddelbar intuisjon av den (Derrida, 2007). Mine nedskrevne samtaler kan aldri være noe annet enn en dokumentarisk etterlikning, som et spor av en fortid.

2.3.2. Fotografiene

«Det retoriske poenget er at de utvalgte elementene peker tilbake til de paradigmer de er hentet fra», hevder professor i retorikk og visuell kommunikasjon, Jens E. Kjeldsen (2004: 263). Fotografiene var med i boken av hovedsakelig to ulike grunner. Den ene var for å plassere samtalene inn i en stedsbestemt kontekst. Funksjonen fotografiet hadde i denne sammenheng var å informere, representere, overraske leseren og gi innholdet et tydeligere tolkningsgrunnlag, altså være henvisninger til det rommet og miljøet samtalene opprinnelig ble hentet fra (Barthes, 2001: 39). Fotografiene gir betrakteren mulighet selv til å se stedet og omgivelsene, og vedkommende opplever da en slags nærhetsrelasjon til mitt perspektiv (Larsen, 2004: 252). Dette har resultert i at fotografiene blir lest som små atmosfæriske scener. Slik eksempelet under viser, vil fotografiene satt sammen med samtalene gi leseren en dypere innholdsforståelse og et større tolkningsrom (Maagerø & S. Tønnessen, 2014: 45).



(Eksempelet viser et fotografi satt sammen med komponenten, *Samtalene* hentet fra manuset, *Interaksjon*.)

Samtidig som fotografiene skulle skape stemning og sette leseren inn i en kontekst, var den andre grunnen å ta i bruk fotografi, dets indeksikalitet. Kort forklart som «tegn som skaper mening gjennom likhet» (Kjeldsen, 2004: 265). Fotografiene blir slik sett et semiotisk objekt som representerer kollektivtransporten og mitt blikk på dette stedet (Barthes, 2001; Larsen,

2004). Fotografiene hjalp til med å skape forestillinger om hvordan denne virkeligheten ser ut og blir oppfattet. Selv om fotografiene har en poetisk tone, vil jeg påstå at de er et retorisk virkemiddel til god nytte for innholdets troverdighet. Fotografiet har en sterk påvirkningskraft når det kommer til å styrke en teksts etos, særlig innenfor sakprosa (Barthes, 2001; Larsen, 2004; Van Leeuwen, 2005). Fotografiene var med på å gi *Interaksjon* tydelig evidens, da de skulle være mine egne fargebilder som forholdt seg konkret til virkeligheten, saken og det miljøet jeg studerte (Barthes, 2001: 95). Fotografiet har dermed vært med på å styrke *Interaksjons* troverdighet i forhold til sannhetskravet. I tillegg påvirker fotografiet leserens følelser med dets stemningsskapende uttrykk.

2.3.3. Essayistiske tekster

Den tredje og siste komponenten i *Interaksjon* er mine egne subjektive, selvstendige, skriftlige tekster, som handler om å være på reise, vente og lytte. Selv om samtalen og fotografiene uttrykker bokens sentrale premiss, mener jeg det var nyttig å forfatte personlige essayistiske tekster som holdt seg tydeligere til saken. Jeg, som forfatter, hadde et behov for å få en større interaktiv rolle i manusutviklingen, og i tillegg skape en rød, sammenhengende tråd som tydelig knyttet innholdet til sakprosaens grenser. På grunn av essaysjangerens åpne, frie holdning og flytende stil som gir plass til de lange tankebanene (Ridderstrøm, 2008), var essayet en sjanger som kunne stå godt til det kunstneriske aspekt. Å skrive essay er som å være på reise med sine egne tanker, som et uavsluttet eksperiment, forklarer professor i allmenn litteraturvitenskap, Arne Melberg i boken *Essayet. Utvalg og introduksjon ved Arne Melberg* (2013: 17).

Disse selvstendige tekstene var et forsøk på å fange øyeblikket, beskrive tiden jeg tilbragte her. De var en bearbeidelse av mine inntrykk og erfaringer, og kan sammenlignes med typiske reiseberetninger. Et typisk kjennetegn for reiseberetninger er at forfatteren skal hengi seg til stedet og fryse reiseopplevelsene gjennom minnet og kritikken av den (Melberg, 2013: 21 og 23). Selv om disse tekstene også er flytende og frie, skaper de en substans og intimitet i verket. Essayet gav meg mulighet til å tolke mine egne opplevelser, se meg selv utenfra og sette ord på mine tanker gjennom en reflekterende samtale med meg selv (Haas, 1982: 231).

Essayet er et virkelighetsarbeid, det kan nærme seg kunsten og kommentere kunsten, men det erstatter den ikke, ei heller vitenskapen, mener Melberg (2013: 479- 480). Melbergs utsagn står godt til min intensjon angående *Interaksjon* om å være et reflekterende, observerende og

poetisk verk, som balanserer mellom å være et kunstverk og sakprosaverk. Dette var grunner til at jeg valgte en essayistisk fremgangsmåte, da jeg kom til å skulle skrive ut mine egne personlige refleksjoner om ventetid og reisene i ingenmannsland.

3. Mikronivå. Dette er min måte å se denne virkeligheten på

«Språket og et begrenset språk [...] Innenfor dette feltet pågår det faktisk et spill, det vil si grenseløse situasjoner innenfor grensene til en begrenset mengde» hevder Derrida (2007: 38-39). Med Derridas ytring i bakhodet har jeg sett på *Interaksjon* som et brettspill, hvor mitt nærvær har blitt åpnet opp og lukket igjen ettersom spilllets tilfeldige bevegelser og håndfaste regler har tatt form. *Interaksjon* var mitt språk. Min reise gjennom ingenmannsland var min sak. Mine dogmer var mine regler. Mitt prosjekt var mitt spill, min grense, hvor råmaterialet jeg har samlet inn er mine spillebrikker, begrenset ned til en bestemt mengde. Til et volum, et format og en stil. Med boken i hånden kan leseren ane en hentydning til den opprinnelige plassen jeg har utforsket, den reisende, ventetiden og de fremmede, men vedkommende kan aldri få se alt, høre alt eller oppleve alt. Dette fordi, som Derrida (2007) forklarer, at leseren er i fraværets domene, jeg som forfatter og produsent av boken er i fraværets domene og *Interaksjon* er i fraværets domene. Fortiden vil alltid være i fraværets domene. Men nærværet kan bli representert, gjenopplivet, gjennom språkets muligheter og dets begrensninger.



(Eksempelet over er hentet fra manuset, *Interaksjon*, og er et utdrag som viser hvordan jeg har rekonstruert og representert min studie av reisen, ventetiden og de fremmede.)

Masteroppgaven har gitt mulighet til å til å være nær, grave dypt ned i og undre og forundre meg over ingenmannsland, og i tillegg gitt meg et rom hvor jeg har kunnet rekonstruere mine oppdagelser og funn, hentet fra Oslos kollektivtransport. *Interaksjon* har blitt min representant, hvor det er komponentene som snakker. Hvordan jeg har formet, valgt noe inn

og valgt noe ut, og som et resultat av mine valg, rekonstruert og rekontekstualisert mitt nærvær, skal jeg nå gå dypere inn i.

3.1. Valg av representasjonsform, selve boken

Den visuelle komposisjonen var et viktig semiotisk element, som påvirket innholdet og tolkningen av teksten underbevisst, men den var også et viktig fundament i forhold til det postmodernistiske og kunstneriske uttrykket. For å kunne gi *Interaksjon* et helhetlig uttrykk som skulle samsvare med min intensjon, foregikk valgene ikke bare på det skriftlige nivået, med blant annet valg av ord, rekkefølge på setninger, avsnitt, tegnsetting, og rytme, men også på det visuelle, som layout, format, font og farger. Et sentralt spørsmål jeg har stilt meg i denne sammenheng, var hvilke muligheter har jeg og hvilke begrensninger ligger i dette mediet, boken?

Det var inntrykkene jeg satt igjen med fra reisen som avgjorde *Interaksjons* uttrykk. Dette subtilt anonyme, men samtidig kontrastfylte og merkelige rommet måtte på en eller annen måte gjenskapes i *Interaksjon*. Her skjer så mye, samtidig så lite. Her er det mye lyd og plutselig total stillhet. Her reiser vi fremover, selv om det føles som at tiden står stille. Oppløst, samtidig strømlinjeformet. De reisende stiger på, reiser, venter og går ut, dette skaper en kontinuerlig rytme og et mønster. Hvilken reiserute og hvor vedkommende velger å stige på, setter seg ned og venter på å gå ut, har innvirkning på reisen, hvem de møter, hva de ser og opplever. Jeg ville at boken som medie skulle fysisk fungere på lik linje med denne observasjonen. Permene var min ramme, men innenfor skal leseren kunne stige på og av der vedkommende selv ønsker, og slik skape sitt eget bevegelsesmønster gjennom verket. Denne ideen viser tilbake til fagartikkelens del, *Med boken som lerret* og den postmodernistiske stilen. Som en følge av dette valget, ble det naturlig å utelate paginering. For å følge det postmodernistiske sporet helt ut, tilføyde jeg noen perforerte sider. På denne måten blir leseren gitt mulighet til å dekonstruere verket, rive ut sider og legge igjen sitt eget nærvær i boken. Dette grepet gjør at leseren selv får den fulle og hele kontrollen over både leserekkefølgen og interaksjonen med verket. På postmodernistisk vis vil boken bli en ny utgave av seg selv og reise videre ut til uante destinasjoner.

Interaksjons format og papir er også viktig for leseropplevelsen. Jeg ville at verket skulle føles subtilt, samtidig være kontrastfylt. Selve boken skulle ligge fint i hånden, altså ikke være for stor eller for tykk, til det passer formatet 18,5 x 14 centimeter bra. Permen fikk en matt,

kornblå kartong med hvit tittel og sidene inne i boken er skrevet på 120 gram matt papir. Valget ble tatt om å la de perforerte sidene få et litt tykkere glansfylt papir, 250 gram, med tanke på at de kunne rammes inn eller sendes videre, og derfor trengte en bedre kvalitet. Jeg har valgt å legge inn noen helt hvite, tomme sider i verket. Disse sidene gir leseren mulighet til å ta en pause fra alle inntrykkene vedkommende møter, fordøye og reflektere over innholdet underveis i lesingen. De tomme sidene er tenkt å være *Interaksjons* venterom og tolkningsrom.

3.2. Sammensetningen av bokens komponenter

Van Leeuwen (2005: 181) skriver at rytmen mellom kontrast og likhet, farger og sort/hvitt, linjer og retninger er viktige byggesteiner for å både skape variasjon, spenning og sammenheng. De ulike komponentene er satt sammen begrunnet i Van Leeuwens teori. Jeg skrev ut og la, regelrett, alle sider foran meg og plasserte dem side om side. (Se eksempel under.) Vekslingen mellom fotografiene, samtalene, de essayistiske tekstene, de perforerte sidene og de tomme sidene skulle alternere omhyggelig. Essensen i rytmen, er alterneringen mellom to poler der meningen oppstår mellom kontrastene og overgangene i de ulike forhold, skriver Van Leeuwen (2005: 182). Jeg rokerte og forandret plassering helt til jeg følte at innholdet hadde en vekslende harmonisk og balansert rytme. Sammensetningen av de ulike komponentene var, som van Leeuwen beskriver (2005: 198), et resultat av en psykisk intuitiv prosess som bare kan og må føles riktig.



(Eksempel på hvordan jeg la sidene utover gulvet og satt komponentene sammen, side om side.)

3.3. Samtalene

Når det kom til hvordan jeg skulle utforme de innsamlede samtalene, vil jeg først bemerke at av hensyn til etiske forhold har jeg valgt å utelate sted, klokkeslett og dato. I samtalene kan jeg ha kommet til å skrive ned sensitiv informasjon om folks privatliv og har beholdt fornavn, slik at skriftliggjøringen og en eventuell publisering kan komme til å skade de omtalte? hvis informasjonen slår tilbake på dem. Plasseringen er basert utelukkende på den rytmiske komposisjonen og gjør at samtalene ikke forekommer i kronologisk rekkefølge.

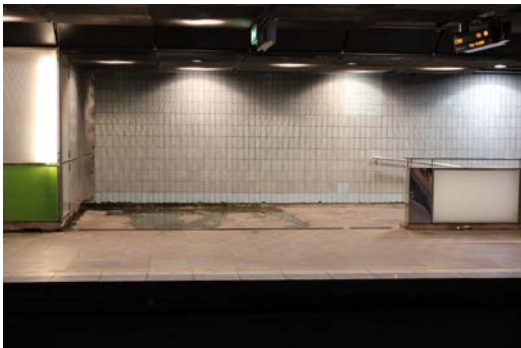
«Oppdiktet handling eller fiktive personer er ikke sakprosaens domene» mener Johnsen (1995: 87). Det var viktig at samtalene ble både skrevet uten noen form for revidering, verken under innsamlingen eller i etterkant. Innholdet skulle skrives ut slik det stod skrevet i notatblokken. Dette for å være troverdig mot det jeg har hørt og for at det skal være innenfor dokumentarismen og sakprosaens grenser. På lik linje med innsamlingen skulle disse tekstene bli likt behandlet i utformingen, ingen skulle bli favorisert fremfor noen annen og ingen skulle få mer oppmerksomhet enn noen annen. Det eneste jeg kunne eksperimentere med, var det rent uttrykksmessige, det var her jeg kunne utnytte min kreative frihet. De digitale bokstavenes ressurser ble viktige elementer i gjengivelsen av de fremmedes stemmer. Som tidligere nevnt, har alle stemmene jeg hørte en gang hatt ulik intonasjon og ulik personlighet. Under skriftliggjøringen ble personligheten og identiteten revet vekk, slik at tekstene jeg satt igjen med fremstod som anonyme og enstonige. Denne anonymiteten, denne monotone stemningen og denne repeterende rytmen skapte et bastant uttrykk. Slik måtte også visualiseringen bli, den trykte skriften ville jeg at skulle utstråle en allmenn, objektiv og hard stil. Jeg valgte fonten *Raleway medium* i størrelse 19, skrevet med sorte blokkbokstaver på hvitt papir. Denne fonten er rett i kantene, stilren og stram, og den sorte teksten på det hvite papiret underbygger stemningen med sin harde kontrast.

En annen viktig modalitet jeg har utnyttet er bruken av punktum. Ofte var det ingen menneskelig lyd å høre der jeg satt. Det var stille. Jeg måtte ha et velkjent tegn som kunne indikere denne stillheten. Jeg talte sekundene, og hvert sekund som gikk ble de indikert som en prikk i notatblokken. Jeg benyttet punktumet som en visuell beskrivelse av en lydløs lyd, og i skriftliggjøringen oppstod det små og store mellomrom av stillhet. For betrakteren kan dette skape en henrykkelse og et mysterium, men samtidig blir den i lesbar form forstått som et sekunds pause. Punktum er kjent fra skriftegnet for markere slutten på et konstatende utsagn, og er forstått som pause, ergo en stillhet av en viss varighet. Punktumet er i denne sammenheng brukt semiotisk for å fremheve kontrasten mellom lyd og stillhet, i tillegg

gjenskape stemningen og nærværet ved bruk av tid, min ventetid. Leseren må vente slik jeg gjorde på de neste ordene som kommer eller ikke kommer, og på denne måten vil vedkommende forhåpentligvis tre inn i den samme flyktige, skiftende og uforutsigbare virkeligheten som jeg befant meg i.

3.4. Fotografiene

Mine forutbestemte dogmer har, som i samtalene, vært en ledende og hjelpende hånd under innsamlingsprosessen. Dette gjaldt også for fotografiene. Hovedregelen var at det ikke skulle være mennesker i motivet. Grunnen var at fotografiene skulle stå som en kontrast til samtalene som var fylt av menneskelige spor. Det var rommet som var det interessante tema for fotografiene. Resultatet av dogmene har ført til at fotografienes utsnitt består mest av nærbilder og detaljer av interiør og eksteriør jeg fant interessant og stemningskappende. Fotografiene fikk dermed en virkelighetsnær, melankolsk og nærmest poetisk tone. Det var viktig at de skulle oppleves som et utsnitt fra virkeligheten, ikke som et oppstilt og redigert fotografi ment som et kunstverk. Fargefotografiene mine er derfor kun justert for å få en lik tone og metning, i tillegg ble de beskåret tilpasset formatet.



(Eksempelet over viser original fotografiet til høyre og det redigerte fotografiet brukt i *Interaksjon* til venstre.)

Disse grepene har ført til at *Interaksjon* kan settes i sammenheng med den poetiske dokumentaren professor i film, Bill Nichols, refererer til i boken *Introduction to documentary* (2010). Den poetiske dokumentaren er opptatt av å utforske rommet og situasjonen gjennom rytmer og romlige gjentakelser. Menneskene blir mer som rekvisitter på nivå med andre objekter, som former mønstre i dokumentaren. Råmaterialet blir i den poetiske dokumentaren omarbeidet på konkrete måter for å vise verden på nye måter enn den vi vanligvis ser. Den bryter med kronologien og deler opp råmaterialet, for så å sette det sammen igjen på en helt ny måte. Resultatet virker fragmentert og tvetydig, men åpner opp for en alternativ måte å

forstå virkeligheten på. Målet med den poetiske dokumentaren er å gi et mangefasettert perspektiv på virkeligheten, fordi en kan mene at det ikke finnes en endelig sannhet. Virkeligheten har mange ulike sider og kan sees fra mange perspektiver, mener de modernistiske poetiske dokumentaristene (Nichols, 2010: 164-165). Fotografiet gav meg mulighet til å visuelt fange den ubehandlede virkelighet, og med mitt direkte og spontane blikk gir jeg leseren mulighet til å leve seg inn i det miljøet som viste seg frem for meg (Larsen, 2004).

3.5. De subjektive essayistiske tekstene

Den essayistiske stilen tillater at selv om reisen gjennom ingenmannsland er det sentrale møtepunktet kan jeg underveis gå av og skrive meg ut av situasjonen jeg befinner meg i, slik vi også gjør ute i det virkelige livet (Haas, 1982: 230). Denne vekslingen mellom å være innenfor og utenfor skaper en rytme og en bevegelse som er gjenkjennelig for tematikken i verket, å vente og å reise. Dette grepet skaper energi og driver spenningen i teksten fremover. Michel de Montaigne⁷ og Arne Melberg var gode og stødige veiledere under hele skriveprosessen, og deres tanker om å vente, reise og skrive er jevnlig sitert.

Jeg har skrevet med en fortellerstemme inspirert av Lydia Davis' kortprosa, hentet fra boken *Flyktig hendelse med kort a, lang a og diftong* (2014). Davis' måte å skildre hverdagssituasjoner på, med den spørrende fragmenterte fortellerstemmen, vekket fortelleren i meg. Som Davis var jeg ute etter å vekke følelser, sette leseren inn i en bestemt stemning og formidle hvordan disse plassene har påvirket meg.

I utformingen av essayet har jeg delt opp teksten i små sekvenser, selv ikke denne teksten ville jeg at skulle leses som en sammenhengende tekst, dette var av to grunner. Den ene er fordi *Interaksjon*, som nevnt tidligere, ikke er ment ikke å skulle leses som et kronologisk sammenhengende narrativ. Den andre grunnen er *Interaksjons* forhold til kunstfeltet, og jeg ønsket å gjennomføre det postmodernistiske fragmenterte tilsnittet helt ut. For å tydeliggjøre kontrasten mellom mine dogmebestemte komponenter og mine personlige tanker, valgte jeg å gi denne komponenten et poetisk utseende, med tidvis bruk av verselinjer forsterket av fonten

⁷ Michel de Montaigne (1533- 1592) blir betegnet som det personlige essayets far. Denne essayformen særpreges av dets subjektive og personlige skrivestil. Det kan oppleves som en slentrende reise i et tekstlig landskap med en metaforisk form, der målet er å være i bevegelse. Det skrives at Montaigne omtaler essayet som *å lufte sin egen oppfatning* (Selsnes, 2010).

Minion Pro Regular, i størrelse 10, som gir inntrykk av personlig, estetisk kvalitet og har en myk og rund stil.

4. Hva sitter jeg igjen med nå, helt til slutt?

Jeg har reist omkring, observert, lyttet, skrevet, fotografert, reist videre. I dette tilsynelatende anonyme landskapet ruller vi fremover og fremover, i et fast, repeterende mønster til faste tider og plasser. Vi stiger av og går på. Av og på. Jeg har blitt berørt av det jeg opplevde, det jeg så og hørte, og fordi jeg ble berørt kunne jeg ikke unngå å utforske denne plassen og formidle den videre. Fange den og gi den en form.

Jeg har samlet inn, dekontekstualisert, rekontekstualisert, revidert og det jeg nå sitter igjen med, er en representasjon av den virkeligheten jeg en gang var en del av, i bokform. Mitt sakprosaverk er kanskje noe annerledes enn sakprosa vi er vant til å lese, på grunn av dets fragmenterte uttrykk og uten en tydelig begynnelse eller slutt, men allikevel er *Interaksjon* en troverdig representasjon av vår felles verden, forankret i et virkelighetsperspektiv. *Interaksjon* er en uklar og uforløst tekst, hvor leseren kan med sitt nærvær medforfatte og skape sin egen tolkning i stillhet, i fraværet av mitt nærvær (Derrida, 2007). *Interaksjon* er blitt et spor av mitt nærvær med ingenmannsland, med reisen, med ventetiden og med de fremmede.

Interaksjon kan i det store og hele leses som en prosess der tenkningen underveis har vært viktigere enn hva jeg har kommet frem til. Jeg har reist langt utover min egen horisont, glemt meg selv for så å innhente meg selv og vært i konstant beveget meg mellom sakprosafeltet og kunstfeltet. Kunstfeltet kan på den ene siden utfordre sakprosaens grenser med sine frie holdninger, men sakprosa på den andre kan utfylle kunstfeltet med sitt virkelighetsperspektiv og gi verket et dypere meningsinnhold. *Interaksjon* er et resultat av mine handlinger, og med god hjelp av spillets regler og mitt kunstneriske, postmodernistiske pennestrøk mener jeg å ha mestret å tøye grensene ganske langt for hva sakprosa kan være. Lenger enn dette våget jeg ikke å gå, ikke på nåværende tidspunkt, men det går nok an å strekke grensene enda lenger før det sporer av. Helt avslutningsvis, nå når *Interaksjon* er skrevet og utført, reflektert over og begrunnet, vil jeg mene og påstå at bøker uten en tydelig helhetlig og sammensatt mening kan virke oppklarende, selv i sakprosaens domene.

Litteraturliste og kildehenvisning

- Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Barthes, R. (1996). *Litteraturens nullpunkt*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Bringsværd, T. Å. (1999). *Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere*. Hentet 06.10.2014, fra <http://web2.gyldendal.no/toraage/faen/>
- Christoffersen, E. E. (2012). «Dogme». I: *Den Store Danske*. Hentet 27.08.15, fra http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/dogme
- Davis, L. (2014). *Flyktig hendelse med kort a, lang a og diftong*. Oslo: Cappelen Damm.
- Derrida, J. (2007). *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*. Oslo: Spartacus.
- Engelstad, A. (2000). *Interart. Gjennom epokene med litteratur, bildekunst og musikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Haas, G. (1982). «Essayets særmerke og topoi». I: O. Grepstad (red.): *Essayet i Norge: fjorten riss av ein tradisjon*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Halliday, M. A. K. (2014). *Halliday's introduction to functional grammar*. (4. utg.). Oxon: Routledge.
- Johnsen, E. B. (1995). *Den andre litteraturen. Hva sakprosa er*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS
- Kjeldsen, J. E. (2004). *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*. (1. utg.). Oslo: Spartacus Forlag. (Kapittel 11. Visuell retorikk, s. 261- 290).
- Kjøll, G. (2013). *Språkfilosofi*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kress, G. (2010) *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.
- Larsen, P. (2004). *Album. Fotografiske motiver*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Linell, P. (1998). *Approaching dialogue: talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. Amsterdam: J. Benjamins Pub. Co.

- Maagerø, E., & E. S. Tønnessen. (2014). *Multimodal tekstkompetanse*. Kristiansand: Portal
- Melberg, A. (Red.). (2013). *Essayet. Utvalg og Introduksjon ved Arne Melberg*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*. (2.utg.). Indiana: Indiana University Press.
- Ridderstrøm, H. (2008). *Litteraturhistoriske tekstpraksiser*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Selsnes, G. (2010). «Sannheten om det norske essayet?» I : G. Selnes: *Det fjerde kontinentet. Essays om America og andre fremmede fenomener*. Bergen: Vigmostad & Bjørke
- Skei, H. E. (14.02.2009). «Postmodernisme – litteratur». I: *Store Norske Leksikon*. Hentet 06.02.2015, fra <https://snl.no/postmodernisme%2Flitteratur>
- Sveen, D. (1995). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax
- Svennevig, J., Sandvik M., & Vagle, W. (1995). *Tilnærminger til tekst. Modeller for språklig tekstanalyse*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk forlag.
- Tranøy, K. E. (12.02.2013). «Dogme». I: *Store Norske Leksikon*. Hentet 27.08.15, fra <https://snl.no/dogme>
- Tønnesson, J. L. (2012). *Hva er sakprosa*. (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. New York: Routledge.

Vedlegg 1. Dogmene

Hvordan samle inn samtaler

Sted

Oslo. Dette er en storby i nærheten av der jeg selv bor, Tjøme. Her er det mange mennesker som benytter seg av et bredt kollektivtilbud, bestående av trikker, T- baner og busser.

Hvordan skrive teksten

Teksten blir skrevet slik jeg hører samtaleene der jeg sitter. Jeg har altså ikke lov til å flytte meg eller skrive ned egne tanker. Jeg skriver direkte ned de samtaleene som jeg hører og klarer å oppfatte. Den personen som snakker høyest og blir hørt, får sine ord nedskrevet i notatblokken. Om språket er uforståelig skriver jeg slik jeg hører det. Tegnsetting skjer med kun punktum eller utropstegn, dette for å markere når en person er ferdigsnakket, eller når en annen bryter inn med en overdøvende stemme. Tekstene skal både skrives og visuelt beskrives slik jeg hørte dem. Om ingen snakker markeres dette med punktum. Et punktum tilsvarer ett sekunds stillhet.

Alle tekster i notatblokken skal signeres avgangssted, tid og navn på linje.

Lengde på tekst

En fullskrevet side i min notatblokk med format A6, med bruk av blokkbokstaver. Jeg må hengi meg selv til tiden det tar og skrive ut siden. Når siden er ferdig utfylt må jeg gå av på neste holdeplass og bytte transportmiddel, og da ta neste bane/trikk/buss som kommer.

Hvilket transportmiddel og til hvilken tid?

Jeg tar den første banen/trikken/bussen som kommer, der jeg tilfeldigvis er. Når siden er fylt ut, må jeg gå av. Intuitivt skal jeg velge å bytte holdeplass, om der finnes flere, krysset veien eller ta neste transportmiddel som kommer samme retning.

Antall tekster

For å ha et godt utvalg å jobbe med skal jeg samle inn 50 tekster, med start våren 2014 og avsluttes våren 2015. Det endelige utvalget blir bestemt etter at materialet er bearbeidet og tilpasset verket, som en del av prosessen.

Hvordan fotografere mine omgivelser

Kamera

Digitalt kamera.

Motivet og perspektivet

Bildene skal representere situasjonen slik jeg ser den der og da, men som en kontrast til samtale. Motivet skal være uten mennesker. Fotografiene er mitt perspektiv, mitt utsnitt og min opplevelse av denne plassen. Gjennom fotografiene kommer mitt kunstneriske blikk inn i prosjektet.

Uttrykk

Dokumentarisk. Redigeringen i ettertid kan kun justeres i metning og fargetone, og beskjøres slik at det tilpasses formatet verket blir gitt. Hensikten er å sikre kvaliteten og skape et helhetlig uttrykk i alle fotografiene, samlet sett.