

Verden er en sansehage

Et menneske i bevegelse.

*Det situasjonistiske begrepet *dérive* brukt i en analyse
av Cathrine Knudsens Jeg kunne vært et menneske.*

Karoline Henanger



NOR4395 – Masteroppgave i nordisk, særlig norsk litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2017

Verden er en sansehage

Et menneske i bevegelse. Det situasjonistiske begrepet dérive brukt i en analyse av Cathrine Knudsens Jeg kunne vært et menneske.

Det viktigste kan bare vises i noe annet.

Cathrine Knudsen, *Jeg kunne vært et menneske* (2011: 125)

© Karoline Henanger

2017

Verden er en sansehage. Et menneske i bevegelse. Det situasjonistiske begrepet *dérive* brukt i en analyse av Cathrine Knudsens *Jeg kunne vært et menneske*.

Karoline Henanger

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne avhandlingen undersøker jeg om det er fruktbart å bruke begrepet *dérive*, hentet fra den franske situasjonisten Guy Debord, i en litterær analyse av romanen *Jeg kunne vært et menneske* (2011) av den norske forfatteren Cathrine Knudsen. Jeg drar også nytte av Debords tanker om *skuespillsamfunnet*. I tillegg bruker jeg Walter Benjamin og Tone Selboes forskning rundt *flanøren*, og Gilles Deleuze og Felix Guattaris *rhizom*-modell. Jeg trekker også linjer til David Humes tanker om menneskets evne til å sanse, og Martin Heideggers eksistensfilosofi.

I lys av teorimaterialet jeg har valgt, kan romanen sies å illustrere det å være et menneske i en moderne verden. Dette både når det gjelder bevegelse i handling og form, og når det kommer til de samfunnskritiske refleksjonene som kan tolkes som en modernitetskritikk. Ved å studere bevegelsene som skjer i romanen, både tematisk og på et handlingsplan, undersøker jeg om den kan leses derivistisk. Det bevegelige, vandrende og samfunnskritiske kan spores på flere områder i romanen – i personenes konkrete forflytninger, den bevegelige fortellerstemmen, formeksperimenteringen og refleksjonene rundt menneskesinnets egen bevegelse.

Forord

Gjennom hele studieløpet har jeg vært fascinert av og latt meg trekke mot det å forsøke å kombinere ulike områder og felt, slik at nye perspektiver kan komme til syne. Dette bunner i sammensetningen av områder jeg selv har valgt å fordype meg i gjennom bachelor- og mastergraden. Bachelorløpet i Estetiske studier er i stor grad tverrfaglig og gir nødvendigvis en sammensatt kompetanse. Den store graden av frihet i valg av enkeltemner har gitt meg muligheten til å fordype meg i det jeg har funnet mest interessant: Kunst- og litteraturteori, og samtidslitteratur. I planleggingsfasen var jeg bevisst på at jeg ville dra nytte av de kompetanseområdene jeg har opparbeidet meg gjennom årene på Blindern. Derfor har jeg valgt å ta utgangspunkt i teori hentet fra en fransk, situasjonistisk forfatter for å undersøke om den kan være fruktbar å bruke i en litteraturanalyse av en norsk samtidsroman.

Arbeidet med denne masteravhandlingen har vært en vandring i kaos i seg selv. Det føles som å ha gått gate opp og gate ned, uten å vite hvor det hele bærer, og om det noen gang kom til å ta slutt. Underveis i skrivingen har arbeidet ført meg til stengte porter, men også tatt meg med inn på stier jeg ikke visste fantes. Skriving er en prosess. En skal ikke vite hvor det ender før det plutselig gjør det.

Jeg vil takke alle rundt meg for moralsk støtte, gode samtaler og mening med livet. De veit hvem de er. Ikke minst vil jeg takke veilederen min Gitte Mose for gode tilbakemeldinger, åpen dør og for at hun har hatt trua hele veien.

Takk!

Blindern, desember 2017.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Problemstilling.....	1
1.2	Cathrine Knudsen og <i>Jeg kunne vært et menneske</i>	2
1.3	Annen forskning.....	5
2	Teori	7
2.1	Guy Debord - å dérivere.....	7
2.1.1	Situasjonismen og teorien om dérive.....	7
2.1.2	Skuespillsamfunnet.....	9
2.1.3	Tilfeldighetens mønster	10
2.2	Walter Benjamin - å flanere	11
2.3	Martin Heidegger - å være.....	13
2.4	David Hume - å sanse.....	15
2.5	Gilles Deleuze og Felix Guattari - å utforske	16
2.6	Mot det innerste	17
3	<i>Jeg kunne vært et menneske</i> som derivistisk	20
3.1	Handling og form	20
3.2	Framstilling og forestilling.....	23
3.3	Skuespillet.....	26
3.4	Sansehagen	28
3.5	Det tilsynelatende tilfeldige.....	30
3.6	Den reverserte bevegelsen.....	32
3.7	Fra mor til datter	35
3.8	Én i mengden.....	37
3.9	Undergrunnsvandrerer	39
4	Andre eksempler	42
5	Konklusjon	44
	Litteraturliste	46
	Vedlegg.....	47

1 Innledning

1.1 Problemstilling

I denne avhandlingen skal jeg undersøke hvordan forflytning og vandring, både kroppslig og sanselig, er sentrale temaer i Cathrine Knudsens roman *Jeg kunne vært et menneske* (2011). Dette kan vise seg i det narrative innholdet, men også i måten romanen tematiserer mennesket i en moderne verden og forholdet mellom kunst og virkelighet på, samt når det gjelder hvordan skriving, lesing og tolkning fungerer. Jeg skal ta i bruk den franske filosofen og forfatteren Guy Debords situasjonistiske kunstform *dérive* (Debord 2006) og knytte det opp mot flere av romanens elementer. Jeg skal studere de bevegelsene som skjer i romanen, og undersøke om begrepet og forestillingen om *dérive* kan brukes i en litterær analyse. Her tar jeg også i bruk myten rundt *flanøren*, som spores til den tyske filosofen og kulturkritikeren Walter Benjamin og hans *Das Passagen-Werk* (1927–40), og som litteraturprofessor Tone Selboe tar utgangspunkt i, i boken *Litterære vanganter* (2003). Både *dériven* og *flanøren* omhandler menneskelig vandring i et urbant byrom, og har mye å gjøre med kunsten og livet i en moderne verden. Likevel er de grunnleggende forskjellige. Jeg trekker også en linje til den tyske filosofen Martin Heideggers eksistensfilosofiske betraktninger rundt begrepet *væren*, og hans tanker om hva det vil si å være et menneske i verden. Siden den skotske filosofen David Humes teori om sansning blir eksplisitt brukt i romanen, er dette også noe jeg skal gå inn på. I tillegg skal jeg dra nytte av filosofen Gilles Deleuze og psykiateren Felix Guattaris begreper om *rhizomet* og *deteritorialisering*, som de skriver om i boken *Mille Plateaux* (1980). Dette fordi de muligens kan bidra til å illustrere den ikke-lineære utvidelsen som skjer i romanene, både når det gjelder historien på et narrativt nivå, og personene på et psykologisk nivå.

Jeg skal først presentere romanen *Jeg kunne vært et menneske*, dens innhold og form. Deretter presenterer jeg teorien jeg skal benytte meg av, for dermed å gå nærmere inn på romanen, og spørsmålet om hvorvidt den kan fungere som et litterært eksempel på at tekst og teksttilblivelse kan sees på som derivistisk. På tross av at en *dérive* tar utgangspunkt i det fysiske, er den avhengig av sansning og bevissthet for å fungere. Jeg skal se på om denne sanselige og førspråklige bevegelsen også kan tenkes å eksistere på et språkplan. Det kan oppleves selvmotsigende at jeg i denne avhandlingen skal bruke teorien om *dérive* på en allment etablert, fiksjonell og ikke minst materiell kunstform som en roman er. Jeg vil likevel

argumentere for at dersom begrepet skal kunne være nyttig i det hele tatt, må det kunne anvendes også på kunstens objekter. Og en roman er et kunstobjekt som i stor grad inneholder en subjektiv menneskelig erfaring, slik teorien om *dérive* ettersøker.

På den tematiske siden skal det dreie seg om å se nærmere på bevegelsene som skjer i romanen. Det finnes bevegelsesmønstre som er tilsynelatende usynlige i en storby, drevet fram av vandrerne. Disse menneskene er gjerne dem som er utenfor systemet – de som ikke jobber, de syke, kunstnerne, de unge og de gamle. I tillegg til den fysiske og konkrete forflytningen, skal jeg undersøke hvordan menneskesinnets utvikling og bevegelighet blir framstilt i romanen. Dessuten kan selve skrivingen, forfatterens arbeid, sees på som en bevegelse i sansningen. Det samme med lesingen av teksten, og til slutt analysearbeidet. Jeg skal derfor også undersøke om begrepet *dérive* kan være fruktbart på alle disse områdene av teksttilblivelse.

1.2 Cathrine Knudsen og *Jeg kunne vært et menneske*

Den norske forfatteren Cathrine Knudsen (f. 1970) har hittil gitt ut fem romaner – *Mulighetene* (2005), *De langtidsboende* (2008) og *Jeg kunne vært et menneske* (2011) på Cappelen Damm, samt *Manuell* (2014) på Pelikanen forlag. Høsten 2017 ga hun ut *Av menneskehånd* på forlaget House of Foundation (H//O//F) i forbindelse med Møllebyen litteraturfestival. I 2017 fikk hun også Stig Sæterbakkens minnepris for sitt forfatterskap. Våren 2018 kommer romanen *Den siste hjelperen* på Pelikanen forlag.

Knudsen er foreløpig mest kjent for romanen *Manuell*, som fikk gode kritikker og lovord av anmelderne, samt at boken og forfatteren tok plass i en større debatt om manuelt arbeid som et møtested mellom mennesker i samfunnet, og hva det fører til at menneskelig arbeidskraft blir byttet ut med teknologi. I *Av menneskehånd* skriver hun også om forholdet mellom teknologiens muligheter og menneskets egne begrensninger. Et kjennetegn ved forfatterskapet hennes er en stadig utforsking av spillet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, og problematiseringen av de ujevne skillelinjene mellom det. Spørsmålet om hvilken rolle det autentisk menneskelige spiller, i en verden som i større grad drives av teknologi og falske elementer, er gjennomgående.

Et av de mest sentrale av disse elementene er benevnelsene av de ulike rommene og områdene som er konstruert til å sanse i. I *Jeg kunne vært et menneske* (2011) blir det laget en sansehage langs elven i Drammen. Det er en liten park med stier, planter og blomster, som har en uttalt ambisjon om å være et behagelig og rolig sted som alle kan besøke. Den skal

være et område folk kan oppsøke når de vil, for å vandre rundt i, og lukte, se, føle og kjenne. Sansenhagen kan leses som et komprimert bilde på verden, samfunnet og byen. Det er et avgrenset område, som både beskytter det som er inni og skiller seg ut fra det som befinner seg utenfor.

I *Jeg kunne vært et menneske* finnes vandringen og det flyktige på flere måter. Først og fremst på den fysiske, men også på måter som har med sansning og oppfattelse av verden å gjøre. Den ikke navngitte hovedpersonen forflytter seg stadig, og reisen hennes utvides utover i romanen. Bevegelsene går fram og tilbake mellom byer, mennesker og steder. Hoveddelen av romanen foregår i Drammen og Skien, og i et av kapitlene befinner hovedpersonen seg i Marokko, før hun igjen ender opp i Norge. Rommet jeget skaper rundt seg selv, vokser og krymper om hverandre. Samtidig blir hun selv skapt av sine omgivelser, både gjennom menneskene hun møter og stedene hun reiser til, men også på et formmessig nivå fordi hun blir først presentert for leseren som en rolle i et skuespill. Hun blir en fiktiv person i dobbelt forstand, først gjennom romanens form, og så gjennom det skuespillet som dermed utgjør resten av romanen. Boken åpner med at en gruppe mennesker sitter sammen og planlegger et dramastykke som skal settes opp, og rollene og omgivelsene de forestiller seg utgjør romanens videre handling. Romanen slutter med at hovedpersonen, hun som starter som en karakter i et skuespill, igjen ender opp som en del av et performancestykke. Romanen kan dermed sies å ha en sirkulær formoppbygging, ved at den både starter og slutter med at hovedpersonen er en del av et kunstverk. Hun reiser lenger og lenger ut i verden, men kommer også tilbake igjen til utgangspunktet.

Boken inneholder flere passasjer med filosofiske refleksjoner omkring hva det innebærer å være et menneske i verden. Litteraturkritiker i NRK Leif Ekle (2011) skrev i sin anmeldelse av romanen at ”Cathrine Knudsens nye bok, ”Jeg kunne vært et menneske”, har en uvanlig dekkende tittel: Hva vil det si å være et menneske, hvordan blir vi mennesker, hvordan forlater vi denne eksistensen; menneske?”. Romanen er sterkt filosofisk i form av flere essayistiske passasjer om eksistens, oppvekst og tenkning, og som Ekle påpeker, problematiserer romanen selve eksistensen. Dette i stor grad ved at personene som utgjør hoveddelen av romanen blir presentert som karakterer i et skuespill, og at deres menneskelige eksistens i seg selv dermed blir tydeliggjort og satt spørsmål ved.

I tillegg til de fysiske bevegelsene, er fortellerstemmen i romanen også flyktig, på den måten at den forflytter seg mellom personene. Først er det en ekstern forteller som forteller om en dramagruppe som sitter sammen og snakker om et skuespill de skal sette opp. Dermed tar gruppelederen gradvis over fortellerstemmen ved at hans replikker ikke lenger har

replikkstreker, men blir den stemmen som dominerer og forteller videre om scenerommet og karakterene. Deretter går fortellerstemmen over til å tilhøre en karakter i stykket, moren. Hun blir omtalt i tredjeperson, men det er hennes observasjoner som kommer fram. Først i andre kapittel, på side 30, kommer det som viser seg å bli hovedpersonen til orde som jegforteller, og hun holder på denne til romanens slutt.

Forholdet mellom hovedpersonen og moren hennes er i stor grad fraværende på handlingsnivå. Deres tilknytning til hverandre kommer fram via bisetninger, eller gjennom hovedpersonens refleksjonsbaserte tilbakeblikk. Jegets interesse for biologi og naturvitenskap kommer fra morens påvirkning. Moren tok henne aktivt med på utflukter i skogen og til vannet, lot henne lese bøker om naturen og hadde et ønske om at hovedpersonen skulle få bruk for det seinere i livet. Det gjør hun også, men hun bruker det på sin egen måte ved å kombinere vitenskapen med kunstnerisk tenkning og praksis. Det kan sies at det er en overgang fra teori til praksis som skjer. Denne overgangen kan overføres på flere av romanens elementer. Skuespillet som planlegges i starten blir til handling i resten av romanen, og det at jeget først starter på et naturvitenskapelig studieløp for så å gå over til å utøve kunst. Romanens sirkulære form rammer det hele inn: I starten *planlegges* et skuespill, og i slutten er jeget *delaktig* i et performancestykke.

Bevegelsene og handlingene til hovedpersonen bærer likheter med den tradisjonelle flanørens flanering. Hun vandrer, ser, tenker og møter nye mennesker. Hun drives av en nysgjerrighet og en slags åpenhet for verden. Hun lar seg påvirke av ytre faktorer, som å bli med på andre menneskers reiser, og deres ønsker for henne. Men hun tar samtidig plass selv. Hun tenker, derfor er hun. Den ytre påvirkningen kommer både direkte fra mennesker rundt henne, men også fra omgivelsene hun befinner seg i. De geografiske utvidelsene i romanen skjer nærmest tilfeldig, og miljøet forandrer seg stadig. Likevel er bevegelsene også grunnleggende annerledes enn den tradisjonelle flanørens bevegelser, fordi hun vandrer i en slags undergrunnsverden som finnes i det allerede eksisterende byrommet, og ikke i overflaten der det er mer naturlig å bevege seg, å se og bli sett. Hennes måte å være i byen på nærmer seg derfor i større grad det den franske situasjonisten Guy Debord kaller en *dérive*, ved å gjennom hele romanen forsøke å trenge inn i en slags kjerne av væren. Dessuten kan de eksistensielle refleksjonene, spørsmålene og tankene rundt hva det vil si å være menneske i verden, sees på som en utforskning på lik linje med den som ligger til grunn for Debords, og situasjonistenes, tanker. I tillegg er hovedfortellingen i romanen selv en historie inne i historien, og kan dermed leses som en virkelighetsflukt. En av rollene i det planlagte stykket blir romanens hovedperson. Som lesere går vi inn i én fortelling, og videre så inn i en ny.

Fantasien til deltakerne i dramagruppen blir med dette sentralt, og fantasiens grunnmateriale er sansningen. Sansningen og forestillingen fører dramagruppens deltakere, og oss som lesere, inn i noe nytt. I tillegg blir skriveprosessen, forfatterens rolle, på denne måten også belyst.

Størstedelen av romanen er altså en del av et skuespill. Det er uklart om det er selve skuespillet som utgjør resten av romanen, eller om det er en rekke opplysninger deltakerne i dramagruppen ser som viktige før de begynner å planlegge selve skuespillet.

Tilbakeblikkene, de geografiske utvidelsene og de essayistiske passasjene sprenger rammene for en tradisjonell forestillingsoppsetning, så det er rom for å tenke at det som framkommer i resten av romanen er en slags forberedelse for deltakerne. De skal først selv bli kjent med karakterene før stykkets handling finner sted.

Den språklige bevegelsen foregår på ulike nivåer. På grunn av historien inne i historien blir skriveprosessen som handling og kunstform vist fram, og den som skriver blir med dette en vandrer i kunsten for å finne fram til en kjerne. Det å skrive kan sies å ha samme mål som det å vandre på denne måten. Det er en prosess, og målet er å komme fram til andre steder enn der en starter. Deretter blir vandringen direkte tematisert gjennom personenes handlingsmønstre i boken. Leseren blir også med nødvendighet en vandrer i de samme språkbevegelsene, ved å bli med på historiens premisser. Til slutt kan analysen, tolkningssituasjonen, være et siste nivå, hvor linjer til andre tekster og tanke sett trekkes. Romanen legger selv opp til en utvidet tolkning ved å referere til David Humes tekster.

1.3 Annen forskning

Siden jeg i denne avhandlingen tar for meg en samtidsroman som ble utgitt for seks år siden, finnes det, så vidt jeg kan se, ingen annen forskning på verken *Jeg kunne vært et menneske* eller forfatter Cathrine Knudsen på de norske universitetene. Jeg har heller ikke funnet forskning som tar i bruk Guy Debords *dérive*-begrep i en litterær analyse. Debords teori om skuespillsamfunnet er brukt i en masteroppgave i teatervitenskap levert ved Universitetet i Oslo¹, hvor forfatteren skriver om Ibsens dramatik. Denne oppleves dog ikke som relevant å ta stilling til videre i denne avhandlingen.

Når det gjelder pressepublikasjoner finnes det flere anmeldelser og intervjuer i norske aviser, spesielt rundt utgivelsen av *Manuell* i 2014. Bortsett fra en artikkel Knudsen har skrevet, er hun ikke å finne på pensumlistene på norske litteraturstudier – dette med

¹ Masteroppgave i teatervitenskap ved UiO, *Performative mutanter og villender i samtidsteatret – mot en liminalitetsdramaturgi?* av Elin Høyland.

forbehold om at jeg ikke har tilgang på informasjon om alle emner. Jeg synes Cathrine Knudsens forfatterskap fortjener en større plass i samtidslitteraturen og litteraturforskningen enn det har per i dag, og denne avhandlingen er et forsøk på å bidra til det.

2 Teori

2.1 Guy Debord – å dérivere

2.1.1 Situasjonismen og teorien om dérive

“Men can see nothing around them that is not their own image; everything speaks to them of themselves. Their very landscape is alive.”²

Det franske ordet ”dérive” kan oversettes til ”drift”, ”drifting” eller ”driving” på norsk. Det engelske ordet ”derive” innebærer ”å få noe fra noe annet” eller ”å få eller oppnå noe”³. På norsk kan det også assosiere til uttrykket ”å drive dank” som betyr å slenge rundt uten mål og mening. Store Norske Leksikon definerer ”dank” som ”lediggang”, som igjen betyr å være uten jobb.

En dérive er, slik den franske situasjonisten Guy Debord (1931–1994) beskrev den, en fysisk bevegelse i et urbant byrom: ”a technique of rapid passage through varied ambiances” (Debord 2006)⁴. Den fungerer som en oppløsning av de vante mønstrene mennesket beveger seg innen, og sikter mot å bryte med disse ved å utnytte storbyens og storsamfunnets opplagte bevegelsesområder. Storbyens oppbygning og arkitektur er gjerne preget av en historie – ulike tiders tanker om fasade og funksjonalitet blandes i et til en hver tid nåtidig bilde av byen. Den daglige A til B-bevegelsen skal i en dérive erstattes med en mer driftig og sansende bevegelse, som ikke skal være drevet av å komme raskest mulig fram til et mål⁵. I stedet for å rømme fra materialiteten og virkeligheten som sådan, er den eneste måten å ta kontrollen tilbake over eget bevegelsesmønster på å bruke og utnytte det materielle. Det handler ikke nødvendigvis om å bryte ned det som finnes, men om å forandre på måten byen framtrer for oss på: ”changing architecture and urbanism” (Debord 2006).

Debord skrev et slags dérivens manifest, ”Théorie de la dérive” som ble publisert i situasjonistenes bulleteng *Internationale Situationniste* #2 i 1958⁶. Det fungerer som en oppskrift på hvordan en skal gå fram for å utføre en dérive. Oppsummert handler det om å gå

² Sitat av Karl Marx hentet fra Guy Debords ”Theory of the Dérive” (2006).

³ Ordforklaringer hentet fra nettsiden til Cambridge Dictionary.

⁴ Teksten jeg siterer fra er gjengitt på en nettside, og har derfor ikke sidehenvisninger.

⁵ Se vedlegg: ”Eksempler på dérive i praksis”

⁶ Teorien ble først publisert i det belgiske surrealistiske tidsskriftet *Les Lèvres Nues* #9 i 1956, i en noe annerledes versjon. Jeg baserer meg på Ken Knabbs engelske oversettelse som er publisert i *The Situationist International Anthology* (2006) og gjengitt på bopsecrepts.org.

ut i byen uten å ha noen forestilling om et mål. Det handler ikke bare om å gå en tur, men om å på en måte sette seg selv ut av funksjon. En skal la seg trekke av det *psykogeografiske* som befinner seg overalt i et urbant miljø. Psykogeografien er studiet av hvordan omgivelsene i et urbant byrom påvirker menneskets bevegelser i det, og Guy Debord trakk dette videre ved å utforske hvordan denne påvirker menneskesinnet i et større perspektiv. En *dérive* skal være en flukt fra, men også inn i, det kaoset som en storby kan være: ”the primarily urban character of the *dérive*, in its element in the great industrially transformed cities that are such rich centers of possibilities and meanings.” (Debord 2006). Slik sett inneholder den en indre motsetning som den samtidig er avhengig av. Mulighetene og meningene, ”possibilities and meanings”, er både motstanderen og redningen i en slik tankegang.

Hensikten for Debord var å vise hvordan den moderne byen heller enn å samle menneskene, isolerer dem. Det kan kalles et kunstprosjekt, men en slik betegnelse kan også fungere reduserende, noe som gjelder situasjonismen generelt. Som en antikapitalistisk bevegelse som situasjonismen var, fremmet de et ideal om å trekke kunsten ut av institusjonene og inn i virkeligheten, og på den måten viske ut skillelinjene mellom diskursene kunst og virkelighet. En *dérive* vil ikke kunne eksistere inne i et museumsrom. Den må foregå der den ordinære eksistensen allerede finnes. For å forstå *dérivens* funksjon, må en først godta at kunst og virkelighet er motsetninger, for deretter å skulle bryte ned skillene mellom dem.

Mikkel Bolt, dansk kunsthistoriker og politisk teoretiker ved Københavns Universitet, skriver i boken *Den sidste avantgarde*⁷ (2004) om hvordan situasjonismen inntok sin plass i kunst- og kulturhistorien. Med et historisk perspektiv viser han hvilket samfunn situasjonismen vokste ut fra, og hva det innebar at de ville forene politisk engasjement med kunstnerisk praksis. For situasjonismen var forholdet mellom kunst og virkelighet å regne som forholdet mellom kunst og politikk: Situasjonistene ”forsøgte at bearbejde denne paradoksale adskillelse af og forbindelse mellem kunst og liv” (Bolt 2004: 16). Dermed finnes situasjonismen og *dériven* mellom kunsten og livet, og er derfor mer enn ”bare” et kunstprosjekt. Ved å bruke manifestet, en tekstform som er både politisk og estetisk, for å fremme disse tankene, forsterkes hensikten om å forene samfunnet og kunsten allerede i formen. Som Bolt (2004: 16) skriver ville de ”bearbejde denne ideologi ved paradoksalt at ville forlade kunsten for derved at netop at kunne realisere den i hverdagen”.

⁷ Boken er en utgivelse av Mikkel Bolts ph.d.-avhandling ved Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet i 2003.

Etterkrigstidens avantgardistiske bevegelser var preget av en sterk og eksplisitt samfunnskritikk. Situasjonismen kan sees på som en forlengelse og en konsekvens av denne. Situasjonismen hadde sin storhetstid på 1960-tallet, etter at den Situasjonistiske Internasjonale (SI) ble etablert i 1957. Det var en anarkistisk kulturbevegelse med utgangspunkt i marxistisk, antikapitalistisk teori, som ville være en motvekt til det teoritunge, akademiske og institusjonelle som preget kultur og kunst. Likevel kan den ikke omtales som ”kun” en kulturbevegelse, siden den tok sikte mot å forene kunsten og politikken, og dermed også var en politisk motstandsbevegelse.

Situasjonismen kan sees på som en utopisk kunstrevolusjon som hadde til hensikt å vise hvordan kapitalismen preget flere deler av samfunnet, samt å ville bryte ned dens dominans. For Debord bidro kapitalismen og markedskreftene til en fremmedgjøring av menneskene og samfunnets egentlige behov, noe som krevde at de måtte ta hardt i for å bli hørt: ”uden revolutionær teori, ingen revolutionær praksis” (Bolt 2004: 24). Tankene deres ble proklamert i et dokument skrevet av Guy Debord ved opprettelsen av SI. For dem var det handling som måtte til: ”Handling til fordel for udbyttede og fremmedgjorte mennesker, handling der kunne muliggjøre proletariatets selvkonstitusjon” (Bolt 2004: 23).

Bolt tar i sin analyse av situasjonismen som en historisk bevegelse utgangspunkt i at ”enhver kontekstualisering krever analyse, og at den historiske baggrund, i ligeså høy grad som værket, kræver fortolkning” (Bolt 2004: 13), og advarer mot å se på fortiden kun med et nåtidig perspektiv. Likevel poengterer han at fortiden ”ikke kan representere sig selv neutralt” og at analysen er ”en form for forhandling mellem fortiden og nutiden” (Bolt 2004: 14). På samme måte skal jeg ikke i denne avhandlingen plassere en roman utgitt i 2011 inn i en diskurs som vokste ut fra etterkrigstidens kunstvirksomhet, og som i dag ikke lenger er virksom. Jeg drar heller nytte av de aspektene fra situasjonismens praksis som kan bidra til å tydeliggjøre bevegelsen fra det ytre til det indre som skjer i *Jeg kunne vært et menneske*. Fellesnevnerne er i hovedsak bevegelse, sansning, samfunnskritikk og det å bryte ned skillet mellom kunst og virkelighet.

2.1.2 Skuespillsamfunnet

Guy Debord ga i 1967 ut boken *La Société du spectacle*, utgitt på engelsk som *The Society of the Spectacle* samme år, og på norsk som *Skuespillsamfunnet* i 2009. Her presenteres det å leve i en moderne verden som et skuespill som alle er med på, hvor oppnåelsen av status og tingenes symbolverdi preger menneskenes handlingsmønster: ”Den fullbyrdede splittelen i

menneskets indre” (Debord 2009: 13). Han beskriver et samfunn hvor den uopnåelige jakten på objektenes ytre verdi gjennomsyrrer tilværelsen, et samfunn hvor forholdet mellom original og kopi ikke lenger er relevant, og hvor en enhetlighet blir oppløst: ”Bildene, som har løsrevet seg fra ethvert aspekt av livet, smelter sammen i en felles strøm hvor livets enhet ikke lenger kan gjenopprettes” (Debord 2009: 7). Som en grunnleggende kapitalismekritiker, så Debord negativt på en slik utvikling som han mente allerede hadde trådt i kraft. På 1950- og 1960-tallet, da Debord skrev disse tekstene, var storbyfenomener som store reklameplakater, levende bilder i byrommet og merkevareeksponering naturlig nok nyere enn det er i dag. Likevel, siden digitaliseringen og de økende mulighetene for å reklamere i bybildet stadig utvikler seg, oppleves Debords tanker som tidløse siden de er like, om ikke mer, aktuelle i dag. Forbruket øker, markedskreftene får mer og mer makt, og vi omgir oss med utallige kanaler og skjermer. Også journalistikken er i ferd med å blande reklame inn i deres opplysningsoppgave gjennom sponsede artikler som skal framstå autentiske. De samfunnsmessige strukturene Debord pekte på for femti år siden har på ingen måte blitt borte med tiden.

I 1988 ga Debord ut boken *Commentaires sur la société du spectacle*, på engelsk *Comments on the Society of the Spectacle* (1990), hvor han kommenterer sin egen bok fra 1967. Her forklarer han hvordan samfunnet han beskrev på sekstitallet har utviklet seg videre i etterkant, og mener at tendensene han skrev om har intensivert: ”Nonetheless, the society of the spectacle has continued to advance. [...] it has since shown with some astonishing achievements that it was effectively just what I said it was.” (Debord 1998: 3–4).

Selv om teorien om *dérive* ble gjort kjent før *La Société du spectacle* ble utgitt, kan *dérive* sees på som et oppgjør med skuespillsamfunnet slik Debord beskriver det. Den grunnleggende kritiske holdningen til det moderne samfunnet, og fokuset på individets rolle og muligheter i dette, er gjeldene i begge verkene.

2.1.3 Tilfeldighetens mønster

I første omgang kan det virke som om tilfeldigheten skal være den styrende faktoren i en *dérive* fordi det handler om å la seg føre uten å ha et konkret mål om hvor det bærer. Tilfeldigheten spiller en rolle, men kan ikke være den eneste drivkraften. I et byrom er det lagt opp mer eller mindre tydelige soner, noen hvor det er mer naturlig å bevege seg enn andre. Det er eksempelvis stor forskjell mellom offentlige og private steder. Bibliotek, museer, parker og torg er offentlige og dermed naturlige oppholdssteder. De står i kontrast til

boområder, bedriftsfellesskap eller områder hvor det av sikkerhetsmessig hensyn ikke bør være for mange mennesker. Det er ikke tilfeldig hvordan en by ser ut, og dermed kan det heller ikke være tilfeldig hvordan ruten blir når dette byrommet skal utforskes. Likevel er en by heller ikke laget som en helhetlig organisme. Den har blitt til på veien, og har blitt tilsatt stadige utvidelser og forandringer. Dermed er den også et godt utgangspunkt for å vandre, å oppdage, og å se, føle og sanse.

Siden dériven skal bryte med de vante mønstrene, vil nødvendigvis dette også utgjøre et mønster. Dersom tilfeldigheten dyrkes, vil hensikten motsette seg selv, og ingenting vil bli tilfeldig likevel. Dessuten kan nye mønstre dannes: "[T]he first psychogeographical attractions discovered by dérivés may tend to fixate them around new habitual axes, to which they will constantly be drawn back." (Debord 2006). Derfor er denne utførelsen annerledes enn kun en vandring eller en tilfeldig tur. Den krever en bevissthet om det teoretiske grunnlaget som situasjonismen stod for, og er ikke bare avhengig av den umiddelbare sansningen for at en skal bevege seg fritt. Det målløse blir veien mot målet som er utforskingen.

2.2 Walter Benjamin – å flanere

"Texten är en skog i vilken läsaren är jägare" (Benjamin 1990: 649).

Bevegelse, vandring og byskildringer har preget litteraturen i århundrer. Bevegelsen og forflytningen kan sies å være en av grunnpilarene i skjønnlitterær prosa. Personene i romanuniversene må stadig forflytte seg når handlingen foregår over et lengre sammenhengene tidsplan, og transportscenene kan være handlingsstyrende i seg selv.

Det finnes overlappende likheter mellom det å utføre en dérive og forestillingen om *flanøren*, en som også går planløst rundt i et byrom. Flanøren er en karakter som er å finne i flere litterære verk, og kan også henspille på forfatterskikkelsen som en vandrer i verden for å få inspirasjon. En flanørskikkelse i litteraturen kan brukes som en inngang til en utforskning av et rom, en by, et område. Begrepet spores gjerne tilbake til den tyske filosofen Walter Benjamins (1892–1940) ufullførte *Das Passagen-Werk* (1927–1940), utgitt på svensk som *Paris. 1800-tallets huvudstad. Passagearbetet* (1990) i tre bind, hvor han beskriver 1800-tallets Paris og hvordan slike vandringer fant sted der. I verket kommenterer han den franske forfatteren Charles Baudelaires (1821–1867) beskrivelser av flanørskikkelsen. Benjamin var, i likhet med Debord, inspirert av marxistisk teori, noe som spesielt kommer til uttrykk i hans

framstilling av varesamfunnet. De var begge opptatt av å avdekke hvordan kapitalismen påberoper seg å oppfylle menneskenes behov i et samfunn. For Benjamin er flanøren en person, og i hans tekster en mann, som beveger seg uten mål gjennom gatene, og har selve bevegelsen som drivkraft: ”Ett rus överväldigar den som länge vandrat i rask takt längs gatorna utan att ha ett mål. [...] medan dragningskraften från nästa gathörn, en avlägsen lövmassa eller ett gatunamn blir allt oemotståndligare” (Benjamin 1990: 344).

Professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, Tone Selboe (f. 1959), tar i boken *Litterære vaganter* (2003) utgangspunkt i Benjamin og Baudelairens beskrivelser av flanøren: ”Flanøren er altså et storbyfenomen; han er vandreren i det Baudelaire kaller ’storbyens stenlandskaper’, og målet med vandringen er nettopp – formålsløs” (Selboe 2003: 200). Selv skriver hun om de kvinnelige moderne vandrerne i litteraturhistorien, deriblant hos Virginia Woolf og Cora Sandel. Hos disse forfatterne er kvinnen som skikkelse framtredd nettopp som kvinner. Selboe vil unngå å bruke ordet ”flanør” når hun skriver om de litterære skikkelsene hun har valgt, nettopp for å unngå forestillingen om ”den stokksvingende herren” (Selboe 2003: 213). Hun vil heller kalle dem byvandrere eller litterære vaganter, og hennes beskrivelser av de litterære skikkelsene kan sies å nærme seg *dériven* mer enn de av den tradisjonelle flanøren. Boken hennes inneholder lesninger av kvinnelige byvandrere i litteraturen som sådan, og hovedpoenget er å vise at også kvinnen som vandrer i byen har en litterær historie. Selboe poengterer hvordan disse vandrende kvinnene skiller seg fra den tradisjonelle mannlige flanørskikkelsen: ”[...] i sin rastløse drift etter egen identitet og eget sted eier de lite av den klassiske flanørens selvbevisste positur” (Selboe 2003: 10).

Både *dériven* og flanørskikkelsen går ut på å utforske den moderne byen, men Selboes beskrivelse av sine forskningsobjekter minner mer om den som driver en *dérive*. Hos vandrerne hun skriver om, er det ”[...] snarere tilfellet, erindringskartet eller den umotiverte lengselen som er vandringens drivkraft” (Selboe 2003: 10). Det som likevel skiller både den tradisjonelle flanøren og Selboes kvinnelige byvandrere klart fra *dériven* er tiden og den teoretiske tankegangen bak. Teorien om *dériven* er i stor grad nettopp teoretisk. Det ligger et nøye planlagt program bak som både handler om hvordan en slik vandring skal utføres, og hvorfor den gjøres overhode. Å flanere innebærer ikke å sette seg inn i et visst tankesett på samme måte som det gjør i en *dérive*. Flanøren, i tradisjonell forstand, er mer en skikkelse som synes godt, og som i tradisjonell forstand eksisterer i form av å se, men også å bli sett. Det kan også henvises til en viss form for litteratur som har den tilfeldige vandringen som drivkraft. Det er ikke en tilstand eller et prosjekt som kan startes og avsluttes.

På tross av at hensikten bak det å flanere skulle være å ikke ha noen hensikt, understreker Selboe (2003: 200) at det er ”en åpenbar forbindelse mellom flanøren og kunstneren”. Blikket er sentralt, siden flanøren bruker dette for å vandre. *Jeg kunne vært et menneske* er i hovedsak en førstepersonsfortelling med et sterkt tilstedeværende jeg, som inneholder flere inngående beskrivelser og reflekterende partier. Hovedpersonen vandrer både på en fysisk måte, men også innad i seg selv. Hun ser tilbake på forskjellige deler av eget liv, og setter dem sammen til en større fortelling.

2.3 Martin Heidegger – å være

”Denne verdenen er på forhånd alltid allerede min verden” (Heidegger 2007: 141).

Den tyske filosofen Martin Heidegger (1889–1976) regnes som grunnleggeren av fenomenologien; studiet av hvordan verden og tingene framtrer for mennesket. Den innebærer å se på menneskets tilstedeværelse i verden på en førteoretisk måte, og er et forsøk på å nå inn til en kjerne av menneskelig erkjennelse. Fenomenologien skal i følge Heidegger ”la det som viser seg, bli sett ut fra seg selv slik det viser seg ut fra seg selv” (Heidegger 2007: 62). Med andre ord handler det om å trenge inn til de minste bestanddelene for å forklare noe større. Som Heidegger slår fast: ”Til sakene selv!” (Heidegger 2007: 56).

Heidegger ga ut boken *Sein und Zeit* i 1927, på norsk utgitt som *Væren og tid* (2007). Den inneholder blant annet en utforskning av væren-begrepet og hva det innebærer å være. Det å være er det samme som å eksistere (Heidegger 2007: 41). Han bruker ordet ”dasein”, på norsk oversatt til ”derværen”, som jeg forstår som en betegnelse på en menneskelig bevissthet: ”Dette værende, som vi selv alltid er og som blant annet har det å spørre som værensmulighet, griper vi terminologisk som *derværen*” (Heidegger 2007: 37). Det henviser ikke til et spesielt sted, som i et rom, men til en slags konstant åpnethet: ”Væren er til enhver tid et værendes væren” (Heidegger 2007: 38). For Heidegger er ikke derværen bare noe som *er*. Det kjennetegnes ved at ”det for dette værende i dets væren dreier seg *om* denne væren selv” (Heidegger 2007: 41). Jeg forstår dette som en definisjon på det å være bevisst sin egen eksistens, slik et menneske er. Mennesket *er* på et *der*, og kan reflektere over akkurat det på et eksistensielt plan.

I forordet til den norske utgaven av *Væren og tid* skriver filosof og oversetter Lars Holm-Hansen at ”verden” er for Heidegger helheten av relevante betydninger, og at ”å være i verden betyr altså å eksistere innenfor en helhet av relevante betydninger” (Holm-Hansen

2007: 21). Heidegger forstår menneskets væren som en mulighet, eller flere muligheter i en konstant mulig framtid: ”Disse mulighetene har derværen enten valgt selv, eller den har havnet i dem, eller den er alltid allerede vokst opp med dem” (Heidegger 2007: 41).

Derværen har *sine* eksistensielle muligheter som det kan forholde seg til, og være åpnet for. De kommer både utenfra og innenfra. Muligheten han snakker om er muligheten til å være, noe jeg forstår som muligheten til å fortsette å være. Dette er et i stor grad framtidsrettet perspektiv, men det innebærer også et *nå* som er i konstant bevegelse: ”derværen i erkjennelsen oppnår et nytt værensståsted i forhold til den verdenen som i hvert enkelt tilfelle allerede er avdekket i derværen” (Heidegger 2007: 87). Hvert *nå* er forskjellig fra neste *nå*, som med nødvendighet må forholde seg til alle foregående *nå* samtidig som potensielle framtidige *nå*.

Et annet interessant aspekt hos Heidegger i denne sammenhengen, er hans forståelse av det å være et menneske i en verden av objekter og andre mennesker. Vi forholder oss til objekter i størst grad som bruksting som vi anser som relevante for oss på ulike områder, fordi vi har lært oss hvordan vi kan bruke dem. Vi ser tingenes muligheter slik de angår oss. Heidegger ser på brukstingene som ”noe til å...” og ikke noe som ”er” i seg selv (Heidegger 2007: 93). De er derfor noe annet enn, og adskilt fra, derværen. Når det gjelder andre mennesker er ”dette værende [derværen ...] på samme måte som den frigivende derværen: det er også der, og det er der sammen med” (Heidegger 2007: 141). Vi eksisterer sammen i samme verden som med annet værende, men bærer med oss vår egen verden inn i den verdenen vi alle deler. Vår egen forståelse av det å være, blir hele tiden møtt av andres forståelse av det samme. Og disse kan umulig være like. Dette minner om den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer (1900–2002) grunnleggende hermeneutikkteori. For ham har alle mennesker hver sin forståelseshorisont, som i møte med andes forståelseshorisont blir utfordret og utviklet. *Jeg kunne vært et menneske* kan leses som et forsøk på å nå inn i en av disse forståelsene.

Fenomenologien innehar en indre motsetning som kan minne om *dérivens*; den dreier seg om å forsøke å se verden som for første gang, men det er umulig siden vi allerede er i verden. Her er Heidegger opptatt av det førteoretiske ved den eksistensielle forståelsen, den som nettopp erkjenner objektene vi omgir oss med som ting utenfor oss selv og ikke utelukkende som bruksting. Vi kan dermed forstå denne inngangen til det å observere omverden som et forsøk på å nå inn til et slags indre erkjennelsepunkt, ikke ulikt det som er essensen av en *dérive*. Denne tankegangen har også likheter med David Humes teori om

inntrykk og ideer, der inntrykkene alene kan sees på som noe førteoretisk – det som ligger forutfor refleksjonen.

2.4 David Hume – å sanse

”An idea is a weaker impression” (Hume 2015: 15).

Den skotske filosofen og historikeren David Hume (1711–1776) er en av de mest sentrale tenkerne i nyere filosofihistorie. Han skrev verket *A Treatise of Human Nature* (1738–40)⁸, utgitt på norsk som *En avhandling om menneskets natur* (2009). Her skriver han om det han tenker er forskjellen mellom inntrykk (”impressions”) og ideer (”ideas”), som kan forstås som henholdsvis følelser og tanker: ”Those perceptions, which enter with the most force and violence, we may name *impressions* [...] By *ideas* I mean the faint images of these in thinking and reasoning” (Hume 2015: 8, min utheving). Hume beskriver dette som en bevegelse i menneskesinnet, som starter med et inntrykk som først ”treffer sansene” (Hume 2015: 10). Han bruker det å kjenne kulde som et eksempel. Det lages en kopi i sinnet, slik at inntrykket av å føle kulde vedvarer selv om det i utgangspunktet har gått over. Denne kopien kaller han ideen – vi husker hvordan det er å være kald. Denne ideen produserer igjen nye inntrykk, for eksempel lyst eller avsky, som han kaller refleksjonsinntrykk. Disse blir igjen kopiert i sinnet og danner nye ideer. Denne bevegelsen kan så utvikle seg videre igjen. For Hume er disse uløselig knyttet til hverandre, ideene stammer fra inntrykkene, men han påpeker at det også er mulig å forestille seg noe uten at det bunner i et direkte inntrykk. Eksempelvis det å ha en idé om hvordan det ser ut i en by en aldri selv har besøkt (Hume 2015: 8). Den tanken forutsetter et skille mellom direkte inntrykk, og mer indirekte inntrykk, som andres beskrivelser av noe. Vi kan i dag legge til hvordan filmer og bilder som vi hele tiden omgir oss med, bidrar til å gi inntrykk av noe på en indirekte måte. Å samle informasjon på denne måten vil også føre til ideer. Hume skiller derfor mellom minne og forestilling. Dette ligner på mange måter det å gå inn i en fiksjon, slik lesere gjør i lesningen av en roman, og slik dramagruppens deltakere gjør i *Jeg kunne vært et menneske*. De danner en forestilling ut ifra de minnene de selv har fra tidligere inntrykk, og påfører dem på fiksjonsfortellingen.

Overført på flere deler av romanen handler det om denne bevegelsen, bare reversert. Hume blir referert til tidlig av hovedpersonen. Hun plukker opp *A Treatise of Human Nature*,

⁸ Jeg bruker en utgave utgitt på Createspace Independent Publishing Platform i 2015.

som hun har lest tidligere, men som hun først i romanens nå reflekterer over: ”Jeg hadde ikke ventet at det skulle bli Humes tanker som korresponderte så sterkt med mine.” (s. 34). Seinere i romanen, i et tilbakeblikk til tiden da hun gikk på universitetet, er denne boken en av de hun leser før hun avbryter biologistudiet og går over i kunstpraksisen. Boken, og Humes tanker, har derfor en nøkkelrolle. Hovedpersonens overgang fra å studere naturvitenskap til å drive med kunst, er illustrerende for hvordan hun forsøker å reversere den bevegelsen Hume skriver om. I stedet for å samle inntrykkene hun får til ideer, går hun ifra ideene til å jakte på de rene inntrykkene.

2.5 Gilles Deleuze og Felix Guattari – å utforske

”The world has become chaos, but the book remains the image of the world [...]” (Deleuze 1987: 5).

Filosofen Gilles Deleuze (1925–1995) og psykiateren Felix Guattari (1930–1992) har sammen skrevet tobindsverket *Capitalisme et Schizophrénie*, bestående av bøkene *L’Anti Oedipe* (1972) og *Mille Plateaux* (1980). I *Mille Plateaux*, som ble oversatt til engelsk som *A Thousand Plateaus* (1987), etablerer de begrepet *rhizome* innen filosofien, og viser hvordan det kan benyttes i tolkningen av litteratur. Begrepet er hentet fra biologien der det blir brukt om planter som ikke har noe naturlig senter eller begynnelse. Disse plantene består heller av nettverk av røtter som sammen utgjør et hele, eksempelvis eføy. Ingen av røttene kan spores tilbake til noe utgangspunkt: ”any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be” (Deleuze 1987: 5). I motsetning til eksempelvis treet, som består av én stamme som strekker seg oppover mot himmelen, går rhizomet alle veier samtidig: ”There are no point or positions in a rhizome, such as those found in a structure, a tree, or root. There are only lines” (Deleuze 1987: 7).

Som en litterær modell handler det om å se en tekst som et lignende nettverk. Tolkningen og lesningen skal og kan ikke føre til en ensidig konklusjon, ikke følge en tanke om at teksten i sin helhet inneholder et mål eller et budskap, men kartlegge tekstens elementer og se på bevegelsen mellom dem. Hierarkiet blir brutt ned: ”A rhizome has no beginning or end; its always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*” (Deleuze 1987: 26). Dette er en dekonstruksjonistisk metode fordi den innebærer å plukke fra hverandre tekstens helhet for å undersøke de ulike delene, med den hensikt å ikke etablere noen entydig mening.

I denne sammenhengen er rhizom-tankegangen relevant fordi den kan sees på parallelt med et derivistisk idégrunnlag. Det ikke-lineære er felles for dem begge. For Debord handler *dérive* om å ikke forestille seg et endestopp for vandringen, med heller la veien være målet, og for Deleuze og Guattari handler en rhizomatisk lesning om å kartlegge tekstens nettverk heller enn å finne dens entydige mening. I overført betydning kan de ulike stedene i *Jeg kunne vært et menneske* sammen sees på som et rhizom, med sine uendelige muligheter, hvor det kan utføres en derivistisk vandring innad i nettverket. Jamfør Heidegger er mulighetene for væren konstant tilstedeværende som en konsekvens av å være i det hele tatt, noe som er overførbart på de uendelige mulighetene som finnes mellom elementene i et rhizom og i et urbant byrom.

Hovedpersonen i romanen trekker selv linjer mellom ulike elementer. Det skjer både ved at hun ser tilbake på tidligere sekvenser i livet, noe som på grunn av at de fortelles oppleves relevante for hennes nå. Dessuten reflekterer hun over hvordan menneskesinnet lager forbindelser. Som nevnt kan romanens form beskrives som sirkulær, siden den både starter og slutter med et kunststykke. Dette behøver likevel ikke stå som en motsetning til det bevegelige og konstant utviklende. Bevegelsen som skjer når det rhizomatiske nettverket vokser, kaller Deleuze og Guattari for *deterritorialisering*. Nettverket er hele tiden helhetlig, men også konstant ekspanderende. Den organiske strukturen forblir intakt, men det utvider seg. Hovedpersonens reiser mellom byer og land utvider det geografiske i romanen, og skaper en deterritorialisering av nettverket som til en hver tid er helt.

2.6 Mot det innerste

Hittil er det flere lignende begreper som har blitt trukket fram. Flanørens flanering dreier seg i tradisjonell forstand om å befinne seg i bybildet for å se og å bli sett. Debords *dérive* handler derimot mer om å utnytte det urbane byrommet i et forsøk på å realisere omgivelsene på egne premisser, med en forestilling om å avdekke byens falske strukturer som forutsetning. I en *dérive* handler det ikke om å bli sett, men å selv observere. I denne avhandlingen benytter jeg meg av uttrykkene *å vandre* og *å bevege seg* når det gjelder de mer nøytrale måtene dette er aktuelt på i romanen. Deretter knytter jeg det opp mot de mer teoretiske begrepene der det blir relevant.

Som nevnt ovenfor er det mulig å dra nytte av den presenterte teorien på flere nivåer i romanen: På forfatteren som skriver, romanens handling, leseren som leser og analysen som følger lesningen. Alle disse elementene, delene av kunstpraksisen – skaperen, kunstverket,

kunstbetrakteren og den som bruker kunsten som en inngang til noe annet – har en plass i romanen. Disse forskjellige sidene ved kunstdiskursen kan også sees på som vandringer i et framstilt tekstunivers, med den hensikt å skulle finne fram til en slags kjerne.

Deleuze og Guattaris begrep om rhizomet som en modell for litterær analyse, er overførbart på de bevegelsene som skjer i *Jeg kunne vært et menneske*. De trekker selv linjer til andre elementer ved å overføre rhizom-modellen til litteraturen. Modellen dreier seg om å kartlegge teksten som et nettverk hvor alt peker tilbake på alt, i en organisk sammenheng av det usammenhengende. På tross av at grunnleggende tanker og forbindelser rundt en tekst ofte etableres allerede i første lesing, vil hoveddelen av en analyse og tolkning gjøres i etterkant. Analysen er åpenbart overlappende med lesingen, da de to skjer samtidig. Der lesingen handler om å orientere seg i teksten, handler analysen om å trekke linjer utover tekstens rammer, og utforske det meningspotensiale den innehar. Dessuten handler det om å finne ut hvordan den kan brukes.

I romanen lengter jeg etter en slags innerste jeghet, det rene som må finnes der inne før det blir ”skitnet til”. Men samtidig konstaterer hun at det ikke er mulig. Heidegger forsøkte noe av det samme ved å utforske væren i seg selv, og ikke bare mennesket som en del av resten av verden. Debord går heller motsatt vei ved å plassere mennesket midt i verden, og la det bevege seg. Også Deleuze og Guattari lar verden forbli kaos, og mener at det kaoset kan utnyttes og gjøres til sitt eget. Et gjennomgående mønster gjennom hele romanen er at hovedpersonen søker fellesskap overalt hvor hun er, på tross av at hun er en ensom vandrer. Bevegelsene hennes kan sies å alltid føre henne til nye steder og nye omgivelser. Rommet rundt henne er i konstant bevegelse. Hele tiden møter hun nye mennesker, og de opplever ting sammen. De blir sjelden med videre, men noen av dem dukker opp flere ganger. Romanen kan sies å illustrere nettverkstankegangen til Deleuze og Guattari ved å selv være et kaleidoskop av fortellinger, hendelser og fortellerstemmer. Historiene peker på hverandre og danner sammen et nettverk av betydning.

Hovedvekten i denne analysen ligger på romanens handling og form, og hovedpersonens bevegelser som illustrerende for nettopp det å bruke de ytre påvirkningenes virkemidler i forsøket på å nå inn til det innerste. Refleksjonene og handlingene som kommer til uttrykk i romanen ligner i stor grad på den bevegelsen David Hume skisserer når det gjelder sanseinntrykk – bare reversert. Hovedpersonen tar tak i ideene, og følger disse tilbake til de første, ”rene”, inntrykkene som ligger forutfor dem. Det minner mer om en fenomenologisk tilnærming til selvet. Det er drivkraften hennes, å finne det innerste i seg selv som er upåvirket av verden omkring. Det er det samme Debord framhever i sin teori om

dérive, der den økonomiske, hensiktsmessige bevegelsen settes til side til fordel for å vandre seg i et *na*. Spørsmålet blir om dette i det hele tatt er mulig. Jeg vil påstå at det ikke er graden av mulighet som er interessant i denne sammenhengen, men heller hva som kommer ut av eksperimentet. Jeg skal først presentere romanens handling inngående, for dermed å gå inn på de ulike elementene jeg anser som mest sentrale å trekke fram i dette prosjektet.

3 *Jeg kunne vært et menneske som* derivistisk

3.1 Handling og form

Romanen er bygget opp av flere ulike nedslag i tid og sted, men kapitlene holder seg innenfor en avgrenset og stort sett kronologisk presentert periode i hovedpersonens liv. Boken består av ti kapitler, og hvert kapittel starter på et nytt sted og i et annet tidsrom enn det forrige. Historien følger en kronologi, men det er ofte uvisst hvor lang tid som har gått fra forrige kapittel. Det er derfor tidvis utfordrende å orientere seg i teksten og å holde oversikt over en logisk tidslinje. Dette kan i seg selv sees på som et formmessig grep for å framstille det kaotiske ved å være et menneske i verden – en kan ikke fortelle noe om seg selv uten også å fortelle flere andre ting samtidig, og noe må alltid utelates.

Hoveddelen av romanen er en førstepersonsfortelling fortalt av en ikke navngitt hovedperson. Det er en norsk kvinne, trolig i tjueårene. Romanen starter derimot med helt andre personer, på et ikke spesifisert sted. Den åpner med en introduksjonsscene i første kapittel som fungerer som en slags prolog. Kvinnen, som etter hvert blir jeget, introduseres først som en karakter i et skuespill som ennå ikke er satt opp. En dramalærer planlegger stykket sammen med flere deltakere i det som virker som en amatørdragramgruppe: ”Man kan stille seg spørsmålet om de heller burde kalle seg terapidramagruppe, bare med produksjon av falske minner istedenfor bearbeiding av eksisterende” (Knudsen 2011: 5). Allerede her får kunsten en terapeutisk rolle, og en funksjon som ikke virkeligheten selv kan utfylle. Noen av rommene og personene som resten av romanen omhandler, blir i dette første kapitlet beskrevet av dramalæreren som snakker til resten av gruppen om hvordan scenerommet de skal gå inn i, ser ut. De får et ark: ”På arket står det: *Tilstede: Mor (dement, ca 70) Datter (43) Datterens eks-samboer*” (s. 5)⁹.

Etter at fortellerstemmen gradvis og overlappende glir over, via dramalæreren, til å inkludere moren i skuespillet, går romanen over i jegform i det andre kapitlet, ”Jeg” (s. 30). Her er det datteren fra skuespillet som kommer til orde. Hun har vokst opp i Drammen sammen med moren. Moren er lite tilstede i fortellingens nåtid, men trer fram gjennom

⁹ Dersom ikke annet enn sidetall er oppgitt i referansen, henviser jeg til *Jeg kunne vært et menneske* (Knudsen 2011).

tilbakeblikk til barndommen, samt i innledningskapitlet. Jeget har, idet vi møter henne, akkurat møtt en mann ved navn Leon, og det hintes til at de også har vært sammen tidligere. Han er en av karakterene som dramalæreren snakket om i første kapittel, han er ekskjæresten. De følgende kapitlene virker å være flere forskjellige viktige hendelser og perioder i jegets liv fram til nået. Leon og moren er med i noen av dem.

Det tredje kapitlet, "Henryk" (s. 56), er kort. Der fortelles en historie fra barndommen hvor jeget er med moren og stefaren Henryk på bilferie, samt en passasje om det å begynne å gå på ungdomsklubb. Deretter beveger historien seg over i årene som ung voksen, i kapitlet "Leon, den gang" (s. 65). Jeget engasjerer seg i en lokal miljøorganisasjon bestående av henne, Leon som da var kjæresten hennes, og to-tre til. De tar blant annet vannprøver, og dykker i Drammenselva. De omtaler seg som en miljøaktivistgruppe, men gjør ikke stort mer enn å snakke om klimakrisa på et lite kontor, ta prøver litt her og der, og å holde foredrag på en lokal fabrikk. Håvard, et av medlemmene i gruppen, får jeget og Leon med seg til Skien for å oppsøke en økologisk landsby som han visstnok var med på å starte opp, og som han vil tilbake til. De tre oppholder seg en stund i Skien før de drar opp til landsbyen. De drar blant annet på en konsert hvor jeget opplever en fysisk dragning mot bandets vokalist Katja, forsterket av rusen fra en spesiell te hun har drukket. Den økologiske landsbyen framstilles som et slags paradys, og forestillingen om den ligger som et bakteppe under oppholdet. Når det kommer til stykket, er det ingen slik landsby der. Håvard kollapser i en gate i et boligfelt midt på natta og blir hjulpet av noen som bor i et hus ved siden av, mens jeget og Leon gjemmer seg. Jeget legger merke til en liten jente som bor i huset Håvard blir båret inn i, og får med seg at hun heter Veronika.

I neste kapittel, "Igjen kunnskap, uendelig" (s. 117), har hovedpersonen begynt å studere naturvern og biokjemi. Hun begynner samtidig å låne bøker fra andre studieretninger, som filosofi og historie, og fordyper seg gradvis mer i disse feltene. Hun blander fagområdene, og benytter laboratoriet på mer kreative enn fagrelevante måter: "I begynnelsen fikk jeg ros for min kreative bruk av laben [...]. Men samtidig forsto jeg nå at jeg aldri ville bli ferdig, jeg ville aldri bli en kandidat innen fagområdet naturvern og biokjemi" (s. 123). Etter en tilsynelatende spøkefull kommentar fra en professor om at hun heller burde begynne på Kunstakademiet, er det akkurat det hun gjør. Dog ikke som student, hun begynner bare å oppholde seg der og får til slutt leie et rom hun bruker som arbeidssted. I kapitlet som følger, "Depresjonens nydelige kraft, I" (s. 125) begynner hun å føle seg utilstrekkelig også i kunstens verden, og flytter tilbake til Skien for å jobbe på Betanien Hospital. Der finner hun igjen Veronika, jenta fra huset i Skien, som nå er noen år eldre og pasient ved sykehuset. De

blir venner, og reiser sammen til Marokko. De geografiske utvidelsene ekspanderer samtidig som at hendelsene knyttes til noe kjent.

Kapittelet ”I eventyret” (s. 149) omhandler oppholdet i Marokko. Oppholdet blir beskrevet som et skuespill som bli satt opp kun for henne: ”Alt var organisert som et eventyr for at det skulle passe inn i mine drømmer” (s. 152). Her oppdager jeget etter hvert at hennes rolle også forandrer seg etter hvor hun befinner seg. Eller kanskje rettere; i hvilken *kultur* hun befinner seg. Hun begynner å føle seg fanget i selskap med de hun møter der fordi hun ikke får lov til å bevege seg hvor hun vil. Opplegget som blir lagt opp for henne, som først var spennende og nytt, oppleves kvelende. Dette kan både være fordi hun er kvinne og fordi hun er vestlig, og trolig begge. Jeget får hjelp til å reise hjemover, men reisen er usikker, og plutselig blir hun en som flykter. Veronika blir værende, bytter navn til Leylah og har blitt ”offentlig” (s. 173). Herfra blir historien mer sprikende, mer uoversiktlig og oppramsende. Jegets hjemreise går gjennom Italia og mot Østerrike. På turen slår hun seg sammen med en som heter Laura og hennes datter. Reisen er en flukt, de må passe på hverandre og har ingen konkret plan. Det skjer noe på denne ferden, noe som ikke blir eksplisitt beskrevet, og kan tolkes som et overgrep. Da de er framme i Østerrike, får vi vite at de – jeget, Laura og datteren – skal jobbe som vaskehjelper hos et eldre par som gir dem husly.

Kapittelet ”Dødsdrømmer” (s. 179) avbryter brått fortellingen om hvordan det går i Østerrike, og nå er jeget tilbake igjen i Drammen aleine. Hun blir boende i leiligheten som egentlig tilhører den tidligere stefaren Henryk som er for syk til å bo der selv. Hun begynner å besøke naboene i leiligheten over seg; Runo, Lill og deres vennegjeng. Dette skjer ved at hun en natt egentlig skal klage på høy musikk, men ender med å bli med på festen. Deretter blir hun med på alt de holder på med. De sløver, drikker, tar stoff, snakker i store ord. Jeget befinner seg noe utenfor gruppen hele tiden, men hun er likevel med. Etter at hun møter dem, blir fortellingen i større grad fragmentert og uoversiktlig, noen ganger med et surrealistisk preg. I det følgende kapittelet ”Depresjonens nydelige kraft, II” (s. 183), blir det vandrende av mer derivistisk art i større grad framtrepende:

Om kvelden går jeg ut igjen, etter å ha drukket et par øl hjemme i leiligheten, jeg går først litt rundt i kvartalene i nørørådet, ned mot kaia, inn i et par unnselige gatestumper jeg ikke har vært i før, men så har jeg kommer nesten bort til jernbanestasjonen, og jeg går forbi den og under brua, det er som jeg blir sluset inn på den rødgrusete gangveien, deretter fortsetter jeg bare å gå oppover langs elva, selv om jeg hadde tenkt å holde meg unna. (s. 218)

Hun lar seg føre av omgivelsene, gaten og byen. Etter hvert begynner hun å hjelpe Lill i sansehagen ved elven. Deretter, i bokens siste kapittel kalt ”Høst” (s. 233) bryter hun med

ungdomsgjengen, ”elvebarneungdommen” (s. 239). Ikke på grunn av en spesiell hendelse, det skjer nærmest av seg selv, på en nesten deterministisk måte. Hun vandrer, møter igjen på Henryk, og blir med ham på pleiehjemmet der han bor, for så å forlate ham der.

I slutten av romanen går hun inn på et nytt galleri i byen, galleriet heter ”Drift”. Navnet er påfallende passende i denne sammenhengen. Det skal foregå en performance i et av museumsrommene, og hun stiller seg opp for å se. Ved en misforståelse tror alle i rommet at hun melder seg frivillig til å bli med kunstneren opp på scenen, og boken slutter dermed der den startet. Med en tilfeldighet som fører til handling, med hovedpersonen som en karakter i en iscenesettelse, og til slutt med ordene: ”Og sånn blir jeg skrevet ut” (s. 267).

3.2 Framstilling og forestilling

I Deleuze og Guattaris teori om tekstens multiplisitet og organiske struktur, er det ikke plass til noe subjekt: ”A multiplicity has neither subject nor object, only determinations, magnitudes, and dimensions [...]” (Deleuze 1987: 7). Tanken om at det ikke finnes noen overordnet vilje eller mening, slår beina under forestillingen om forfatteren som tekstens skaper: ”Puppet strings, as a rhizome or multiplicity, are tied not to the supposed will of an artist or puppeteer but to a multiplicity of nerve fiber [...]” (Deleuze 1987: 7). I *Jeg kunne vært et menneske* blir rollen som skaper problematisert ved at den blir tildelt flere aktører i boken. Nettverket utvides slik at begynnelsen, utgangspunktet, ikke lenger er like tydelig. Dramalæreren i første kapittel begynner å skildre et rom. Først gir han detaljerte beskrivelser av det som kan sees i det fiktive rommet: ”I utgangspunktet er det en lys leilighet, men gardinene slører litt for lyset, det er en slags tyll over de mer solide, vevde gardinene i ullstoff, eller ullignende stoff” (s. 7). På de første sidene er dramalærerens replikker presentert med sitatstreker, og skillet mellom fortellerstemmen og det han sier, opprettholdes. Deretter går dramalærerens stemme over til å bli fortellerstemmen. Han *blir* fortelleren, den skapende.

De overordnede opplysningene dramalæreren gir om hvor scenen befinner seg, eller hva som skal skje i historien deltakerne skal inn i, blir ikke oppsummert. Det er i første omgang hvordan rommet ser ut og oppfattes som skal stå tydelig fram for deltakerne av gruppen, og dermed også leserne. En av deltakerne spør hvilken årstid historien foregår i, men det blir ikke besvart fordi det foreløpig ikke er relevant. Det kommer heller fram senere, idet læreren forteller om en plante som ser vissen ut: ”gjenglemte fra sommeren, jeg tror dette må være i oktober, kanskje” (s. 8). Gjennom tingene, beskrivelsene og sansene kommer en til

en bredere kunnskap om omgivelser, tid og sted. Sansningen av omgivelsene fører dermed til større innsikt. Her er ikke alt bestemt på forhånd, og skaperen er dermed ikke allvitende. Jamfør Hume skaper dramalæreren ideer av inntrykkene. Begrepene trer fram via sansningen. Det virker dog ikke som om det er den sceneinnretningen som faktisk skal synes på selve oppsetningen han beskriver, siden detaljnivået ligger såpass høyt, men at han skisser opp alt det som skuespillerne og publikum skal se for seg. Overført på romanskrivingen handler det om å tilrettelegge for at det som fortelles er nok til at resten oppstår av seg selv. Lik en forfatter som skriver, styrer gruppelederen blikket til de andre, resten av gruppen, og leserne, rundt i rommet og lar omgivelsene bli til gjennom språket. Siden han også er en karakter i en bok, et sansende, men fiktivt menneske som selv finnes i et rom som leseren ser for seg, blir formidlingen av observasjon tydeliggjort. Rollen som den skapende får en egen plass i romanen, det gjør også mottakerne av beskrivelsene, leserne. Ifølge en av de mest sentrale teoretikerne innen resepsjonsteori, tyske Wolfgang Iser (1926–2007), oppstår tekstens mening i et samspill mellom forfatter og leser. Dette er et hermeneutisk utgangspunkt ved at leserens kunnskap, erfaring og forståelse utfyller de tomrommene som en forfatter har lagt i teksten (Iser 1981: 107). En av de mer radikale resepsjonsteoretikerne er amerikanske Stanley Fish (f. 1938). Han hevder i boken *Is There a Text in This Class?* (1980) at teksten i seg selv er tom, og at den kun kan oppstå ved hjelp av en leser. I *Jeg kunne vært et menneske* er Fish sitt perspektiv fruktbart å bruke på hvordan jeget trer fram. Det er gjennom leseren, illustrert ved deltakerne i dramagruppen, at hun kan eksistere. Det er gjennom persepsjonen og oppfattelsen til noen utenfra.

Dersom romanen hadde startet med kapittelet ”Jeg”, ville fiksjonen fortsatt vært like tilstede, men ikke eksplisitt uttalt og demonstrert. På grunn av rammehistorien blir fiksjonen og forestillingen om noe som egentlig ikke eksisterer, framlagt direkte. På denne måten blir handlingen å skrive en roman, eller framstille fiksjon i en hvilken som helst form, kommentert:

– Hvem kan fortelle om dem? sier han [dramalæreren]. – Ingen. For det vesentlige er at det som har skjedd der inne, ikke egentlig har skjedd før noen åpner det. Først etterpå kan noen fortelle, og alt blir bare antagelser, en rekonstruksjon. Som vi skal stå for. Bare gjennom oss kan sannheten bli vist, eller vi kan si noe om sannheten. Sannheten må få en mulighet til å vise seg. (s. 6)

De ”noen” som kan fortelle, er her gruppens deltakere som må forestille seg rollene de skal gå inn i før de kan gå inn i dem. Det samme må en forfatter gjøre for å kunne skrive om det som skjer i de fiktive rommene. De personene denne boken ellers handler om, de som finnes i

historien vi etter hvert går inn i, er først karakterer ment for en sceneopptreden. Innen dramatikken er karakterene som sådan gjerne stereotypiske og begrenset til sin rolle i en større sammenheng. Publikum får vite deler av deres bakgrunn og nåværende kjennetegn, men ofte kun de som er relevante for historiens utvikling. Ved å la romanen starte med en oppbygging av et skuespill, problematiserer Knudsen bruken av karakterer overhode. Er det mulig å skrive fram et fullt og helt menneske?

Allerede i romanens tittel kan Martin Heideggers eksistensfilosofi være til nytte. Det dreier seg om væren: Jeget *kunne* vært et menneske. Det eksistensialistiske er underliggende gjennom hele romanen. Ikke bare fordi hovedpersonen presenteres for leseren som en fiktiv person på en direkte måte, men også fordi hun selv reflekterer mye over hva det innebærer å være et menneske. Tittelen henspiller på hennes potensielle eksistens. Er hun ikke et menneske fordi hun er i en bok? Er hun ikke et menneske fordi hun er en karakter i en dramatisering inne i en bok? Dersom tittelens ”jeg” tilfaller hovedpersonen og jeget i romanen, er det interessant å se på hennes eksistens som en slik mulighet som Heidegger beskriver. Tittelen forteller at jeget *kunne* vært et menneske. Hvis vi følger den tanken som har å gjøre med henne som fiktiv person, er det nettopp det hun *kunne* vært. Men hun er det ikke, hun er en karakter – både i en roman og i et skuespill inne i romanen. På denne måten blir forfatterens arbeid tydelig, og illusjonen blir framstilt som en metode. Jamfør Heidegger er eksistensen avhengig av å selv være åpnet for sine muligheter. Innenfor romanens rammer er disse personene det. Men ikke utenfor. Ikke før det kommer en leser til.

Både det å skrive og å lese kan i seg selv sies å være bevegelser i sansninger. Den verdenen som befinner seg i et romanunivers, som er skrevet av en forfatter og som trer fram for leseren, er lik en vandring. Leseren blir selv en vandrør i sansningen og det historien viser fram, og det i fellesskap med andre lesere. Dramagruppen som introduseres i starten blir et bilde på det å gå inn i en historie og akseptere den på dens egne premisser i et møte med eget forestillingsgrunnlag, slik en lesning gjerne er. Hele denne første scenen kan sees på som en allegori på forfatter-leser-møtet.

Den umiddelbarheten som preger lesningen, at leseren skaper egne bilder og igangsetter sitt eget sanseapparat med utgangspunkt i teksten, må være der for at en lesning skal fungere i det hele tatt. Dette er den samme grunnleggende sansningen som David Humes inntrykk og ideer handler om. Observasjonen er her sentral, noe den også er i en *dérive*. Siden *dérive* er en konkret og manuell handling som i utgangspunktet er ikke-tekstlig, vil det naturlig nok oppstå et skille mellom den umiddelbare observasjonen et menneske ute i byen gjør og beskrivelsen som finnes i en tekst. Den tekstlige beskrivelsen vil aldri kunne være det

samme som det å ta inn de faktiske omgivelsene rundt seg gjennom sansene. Språket blir et mellomledd, et sett med tegn som må gjøres om til mening. Slik fungerer også observasjonen av andre objekter, men språket gir ikke mening før det kan forstås som innhold. Derfor kan ikke leseren kvitte seg med all forutinntatthet slik idealet for en *dérive* er. Men på samme måte som at en må godta dette paradokset i en *dérive*, må leserne av en roman gå med på premissene om at det er et fiksjonelt framstilt univers. Tittelen påpeker som nevnt at jeget *kunne* vært et menneske. Likevel dannes personen og resten av romanens omgivelser og beskrivelser hos en leser, og eksisterer dermed gjennom sansningen. Hun trer fram gjennom tekst, og ved å bli oppfattet og akseptert som en menneskelig karakter, kunne hun like gjerne vært et menneske.

3.3 Skuespillet

Det å fortelle historier inne i en historie, er et velbrukt litterært virkemiddel. Stemmen til dramalæreren i det første kapittelet går over til å bli selve fortellerstemmen. Deretter blir det en jegforteller, som er romanens hovedperson. I en kort passasje, mellom dramalærerens og hovedpersonens subjektive stemmer, tilfaller fokaliseringen den demente moren. I første kapittel kommer moren i historien til orde gjennom dramalæreren som et ”du”. Likevel, ved at fortelleren har såpass stor grad av innsikt i hennes tanker og oppfatninger, er det som om det er hun som kommer til orde. Datteren befinner seg ikke i rommet moren sitter i da det beskrives første gang, men det er henne som etterhvert sirkles inn. Den bevegelige fortellerstemmen stopper hos datteren.

Dramalæreren forteller: ”ved ikke å si noe om henne [datteren], peker alt mot henne, hun er stykkets indre, som alt det andre prøver å si noe om” (Knudsen 2011: 14).

Dramalæreren fortsetter å beskrive det som befinner seg utenfor datterens rom. Moren fornemmer datteren inne på soverommet. Dette forsterker det at datteren blir til gjennom moren, både på et biologisk og et tekstlig, og dermed kunstnerlig, nivå. Den første setningen i ”Jeg”-kapittelet presenterer tematikken på en direkte måte, og kan i seg selv tolkes som en forklaring på overgangen fra tredje- til førsteperson: ”Jeg kan aldri være uten sansning[...]” (s. 30). Men *hvem* sin sansning kan ikke jeget være foruten? Sin egen eller andres? I dette tilfellet begge. Det er både forfatteren, dramalæreren og moren, og til slutt leseren, som er jegets skapere. Som nevnt er det gjennom sansning i alle disse lagene at hun kan eksistere – som et menneske, i hvert fall *kunne* hun vært det. Datteren har allerede blitt presentert utenifra, som en tilstedeværende, men her trer hun fram som en sansende. På et språklig plan

utvider fortellingen seg til å inkludere en subjektiv stemme. Gjennom fortellingen og forestillingen blir det mulig å trenge inn i hovedpersonens indre tanker og følelser, og hun blir dermed til et bevisst menneske, en derværen.

Romanen både starter og avslutter med en forestilling, selv om avslutningen legges til et helt annet sted med helt andre mennesker. Historien som utgjør romanen finner uansett sted mellom to ulike scener hvor flere mennesker forestiller seg noe, sammen. Dette er rammen. Det forsterker romansjangeren som en illusjon, at det er en skapt historie som finnes for å være inngangen til noe annet, noe felles.

Den ytre verden lever både på utsiden og innsiden av deg, og du har ingen egentlig innside, ikke noe som er fullt og helt deg og ditt. Det er bare verden som lever på innsiden og utsiden av deg, i sterkere og svakere varianter, i forskjellige varianter av de samme byggesteinene, i avsondrede "biotoper" inne i deg, som allikevel har sitt korrelat til noe du en gang har sanset, som en gang har smittet over fra verden til deg. Det fins ikke noe annet, og du er til enhver tid bare utlevert til dine omgivelser. (s. 31)

En slik refleksjon over eksistensen blir i stor grad gjeldende når det er snakk om en fiktiv karakter som er "åpen" for leserne, men er like overførbar på det å være et menneske i den virkelige verden. Og blant annet her drar romanen nytte av den vanskelige skillelinjen mellom kunst og virkelighet, noe også situasjonistene spesielt var opptatt av. Kunstens oppgave er å vise fram noe som har med virkeligheten å gjøre, ved å bruke falske virkemidler. Den er i seg selv tvetydig. Det samme er skuespillsamfunnet som Debord beskriver, fordi det er konstruert, men samtidig eksisterer i en virkelighet.

Skuespillet er for Debord noe framstilt og falskt. Det dekker for kjernen i menneskets liv, som virker å være det som ikke er et resultat av ytre påvirkning. Spørsmålet blir *hva* det er, siden mennesket er en del av verden helt fra det er født: "For alt vi har i oss er enten sansninger eller avtrykk av sansninger, altså tidligere sansninger" (s. 36). I romanen blir skuespillet, som dramatikkestykke, brukt nettopp som et forsøk på å nå inn til kjernen av mennesket. Det skaper også gjenklang i bruken av sansehagen, siden den sikter mot å nå inn til de autentiske sanseopplevelsene. Dette viser seg likevel å være umulig, siden et menneske i verden aldri kan løsrive seg fra den ytre påvirkningen:

Det er umulig å utlede virkelig forståelse av sansningens begrensninger i tid og rom, og det er umulig å tømme seg for objekter som en gang har kommet inn i deg. Ved å åpne øynene som spedbarn starter du å skitne deg til med innvendig sansning. Det du en gang har sett fortsetter å formere seg videre inni deg uten at du har noe du skulle sagt. Den ytre verden invaderer deg fordi du en gang har sluppet den inn, og du kan ikke stenge den ute. Den ytre verden lever både på utsiden og innsiden av deg, og du har ingen egentlig innside, ikke noe som er fullt og helt deg og ditt. (s. 30–31)

Skuespillsamfunnet blir på denne måten illustrert. Mennesket må sanse for å kunne være noe som helst, selv om det oppleves som falske inntrykk. En kan ikke komme seg vekk fra verden og samtidig opprettholde sin bevissthet, så det eneste en kan gjøre er å forsøke å nå inn til det som ligger bak det falske laget. Ved å bruke et skuespill som inngang til hovedhistorien i romanen, blir romanen en framstilling av denne bevegelsen.

3.4 Sansehagen

Da hovedpersonen er tilbake i Drammen etter reisen til Marokko, spør Lill henne om hun vil hjelpe til i sansehagen – den lille parken med flere blomster og planter som er kunstig satt opp ved elven. Hagen har LED-lys med forskjellige farger, høyttalere med fuglesang, duftoljer, varmelamper og et kunstig ”vannspeil” (s. 223). De ulike vekstene er bevisst ikke merket med navn fordi ”[n]oe av intensjonen med sansehagen er at plantene her skal få være likestilte, fristilte, og ikke utsatt for forutinntatte oppfatninger den enkelte måtte ha” (s. 222), som det står på et laminert skriv ved inngangen. Den ytre verden holdes tilsynelatende på avstand. Her er det de ekte og autentiske opplevelsene som dyrkes.

En hage er i seg selv en sammenblanding av det ville og det kontrollerte, i kraft av å være natur, og kultur. Dersom denne dikotomien forstås som en oppdeling av det som er utenfor menneskelig kontroll – natur – og det vi kan påvirke på en mer direkte måte – kultur –, blir sansehagen en kulminering av hele romanens tematikk. Hovedpersonen strever med å komme i kontakt med sin naturlige tilstand i en verden full av ytre påvirkning. Sansehagen kan leses som et bilde på Debords tanker om storbyen. Den kan sees på som en parodisk framstilling av byplanleggeres forsøk på å skulle bringe fram det essensielt naturlige innad i en unaturlig form. Det blir en kritikk av det konstruerte som kjennetegner den menneskeskapte byen, og spesielt storbyene. Samtidig er det også en slags parodi av hensikten som ligger bak utformingen av byrommene, som blir pakket inn i et like konstruert språk for å formidle hvordan byen kan, og *skal*, brukes. I lys av Debords kritikk, framstår vandringene som skal gjøres i sansehagen som et forsøk på å ta tilbake kontrollen over det urbane kaoset. Den skal fungere som et fristed fra, og en motsetning til, byens psykogeografi. Det blir i seg selv en kapitalismekritikk som spiller på den kapitalistiske utformingens egne premisser: ”En sansenes demontering” (s. 229). Som en *dérive*.

Som voksen reflekterer hovedpersonen over hvordan hun tenker at moren oppdaget det konstruerte i de tradisjonelle barnebøkene, at hun ”trodde [...] på nødvendigheten og

godheten i fiksjonen laget for barn”, før hun forstod at ”denne verdenen bare var bestemt av noen, produsert av noen, den var ikke naturgitt [...]” (s. 44). En slik tankegang vitner om en generell skepsis til om hensikten bak det som samfunnet forteller, er til enkeltindividets beste. Det er også dette utgangspunktet kapitalismekritikken til Debord vokser ut ifra. Både i teorien om *dérive* og om skuespillsamfunnet ligger det et kritisk perspektiv på storsamfunnet i bunn. De kan begge sies å være forsøk på å avdekke noe falskt som overskygger noe *egentlig*. *Dériven* er en vandring som skjer på egne umiddelbare premisser, og ikke de som står bak utformingen av byen sine. Skuespillsamfunnet innebærer en forestilling om at inntrykkene vi får er basert på noe som ikke er ekte. I et kapitalistisk system er det jakten på profitt som styrer handlingsmønsteret, og det *egentlige* kan i denne sammenhengen tenkes å være verdier som ikke har med materiell kapital å gjøre; det ”naturgitte” og ”ikke produserte” som nevnes i forbindelse med barnebøkene i romanen.

I *Jeg kunne vært et menneske* kan det kapitalismekritiske sees på disse mer subtile måtene. For det første befinner de fleste personene i boken seg utenfor majoriteten på forskjellige måter. De er utenfor storsamfunnet. Ingen av dem har ordentlige jobber, og de tyr til rus og alternative måter å skape underholdning på. Økonomi er likevel et nærmest fraværende tema i romanen. Det blir avgjørende for hjemreisen fra Marokko, og referert til et par ganger utenom det, men ellers består hovedpersonens behov i liten grad av materielle ønsker. Hun søker heller noe annet, noe dypere.

Alle inntrykk blir til en uønsket ytre påvirkning, slik som i barnebøkene: ”hun gjennomskuet dem [barnefiksjonene] mer og mer, hun så etter hvert på dem som laget av eliten for å holde barna der de har utspringet sitt. Slik at barna skulle bli vant til å godta at de alltid ville ha uriktig informasjon om verden, fordi de alltid hadde hatt det [...]” (s. 44). I sansehagen kan kapitalismekritikken sies å komme til uttrykk i større grad. Sansehagen blir et eksempel på et område der inntrykkene menneskene skal få blir framstilt på en falsk måte med intensjonen om å virke ekte. Likevel, alle sanseintrykk er likefullt sanseintrykk, uansett om de er framstilt på en falsk måte eller ikke. Slik som i et samfunn, i et skuespill eller i en roman. Sansehagen kan sees på som en konsentrert utgave av Debords skuespillsamfunn, og som et ypperlig sted å eksempelvis bedrive en *dérive*. Hagen er satt opp for å gi de besøkende en autentisk opplevelse av naturens elementer, på en kunstig måte. Gangene og veiene er lagt opp til at menneskene skal bli trukket mot bestemte steder, slik det står i et skriv som de ansatte i sansehagen må lese: ”*de skal* stå der og høre på lyden av fuglekvisper, [...] *dette skal* vekke minnene i dem, *denne skal* bringe liv i ting inne i dem som de har glemt, [...] *meningen er* å bringe tilbake de gode følelsene” (s. 226, min utheving). Det

fungerer mot sin hensikt å opplyse om at hagens besøkende ikke skal bli påvirket av ”forutinntatte oppfatninger”, nettopp fordi de da får det.

Det påpekes, både i det laminerte skrivet ved sansehagens inngang og i det til de ansatte, at dette skal være et trygt område. Likevel får vi vite, gjennom jeget, at det har skjedd noe der tidligere, og at Lill ikke er komfortabel med å være der aleine. Hovedpersonen mistenker at Lill har vært utsatt for et overgrep i hagen, på tross av at hensikten er å skape et område der alle skal kunne ”føle seg trygge uten at noen skal føle seg sperret inne” (s. 226). Men det finnes ikke noe sted uten farer. Mulighetene for at noe kan skje er der, dermed eksisterer også trusselen. Dette peker tilbake på hendelsene under fluktreisen til jeget tidligere i romanen. Den store, ukontrollerbare verdenen inneholder de samme farene som den lille, tilsynelatende kontrollerte sansehagen. Sansehagen kan sees på som et komprimert bilde og en allegori på samfunnet.

3.5 Det tilsynelatende tilfeldige

Subjektet er for Heidegger ikke hvert enkelt *jeg*, men et *vi* eller *man*. Lars Holm-Hansen skriver i forordet til Heideggers *Væren og tid* at ”Heideggers analyse av *man* er dels en beskrivelse av den moderne offentlighetens makt og dels en kritikk av offentligheten som en instans som fraskriver oss ansvaret for vår egen eksistens” (Holm-Hansen 2007: 22, min utheving). En slik gruppementalitet er en forutsetning for eksistensen, fordi vi alle finnes i samme verden, men den utgjør likevel et hinder for det å ha full kontroll over ens egen eksistens. Det er kun den verdenen vi befinner oss i, sammen med alle de andre menneskene, som inneholder de mulighetene vi har for væren. Offentligheten fungerer derfor dobbelt – den både konstituerer menneskets eksistens, men truer den også ved å stå i veien for enkeltsubjektets fullbyrdelse på egne premisser. Denne dobbeltheten ligner det paradokset som preger Debords *dérive*, og forestillingen om skuespillsamfunnet.

I romanen blir den ytre verdens påvirkning på enkeltmennesket framstilt som noe tilsynelatende negativt. Påvirkningen hemmer og lammer menneskets ”egentlighet”. Samtidig er det de ytre påvirkningene som driver handlingen, og hovedpersonen, framover. I store deler av romanen befinner jeget seg i ulike former for offentligheter, om det er i direkte interaksjon med andre mennesker eller det at hun befinner seg på offentlige steder. På tross av at hun jakter på sitt eget indre, gjemmer hun seg ikke. Hun oppsøker verden. Det paradoksale i disse handlingene er det samme som finnes i Debord og Heideggers tanker om omgivelsenes påvirkning på mennesket.

Handlingsmønsteret til hovedpersonen er i stor grad preget av andres innflytelse og påvirkning. Ofte blir de store valgene hun tar ikke til ved at hun selv kommer på dem, men ved ytre faktorer som dermed fører til at hun velger å gjøre noe. Barnet blir et grunnleggende eksempel på dette. Et barn har ikke selvbestemmelsesrett på lik linje som en voksen, og blir et bilde på hvordan alle mennesker blir formet av dem rundt seg. Moren i romanen påfører hovedpersonen interessen for natur og biologi. Jeget tar, etter hvert som hun blir eldre, selv kontroll over hvordan hun vil bruke denne kunnskapen. På én måte har hun ikke selv valgt interessen, men hun velger å fortsette å dyrke den. Og slik er det for alle. Det miljøet et menneske vokser opp i, påvirker hvilke veier en velger å gå seinere i livet. Dette blir stående som et bilde på hvordan omgivelsene påvirker individet, og kan derfor overføres til individets forhold til samfunnet for øvrig. Samfunnet påvirker også, på flere områder. Jamfør både Debord og Heidegger er det å leve i verden det samme som å til en viss grad bli formet av den. Også hos Hume er det alle sanseinntrykkene som sammen danner en slags verdenserfaring.

Flere av overgangene i romanen skjer ved ytre påvirkning og tilsynelatende tilfeldigheter. Hovedpersonen beveger seg gjennom de ulike fasene i livet sitt som en deltaker i en *dérive* beveger seg gjennom et nettverk av gater og veier. Hun lar seg føre med, både på betydelige og mindre framtrede måter. Da jeget har flyttet tilbake til Drammen etter reisen ute i verden, går hun opp til leiligheten over seg for å klage på høy musikk. Det ender med at hun blir med på festen, og dermed blir kjent med Runo og Lill. Hennes intensjon med besøket blir ikke fullført fordi hun blir invitert inn i stedet. Det samme skjer da professoren hennes på universitetet sier at hun kanskje heller burde gå på Kunstakademiet, og at hun dermed ”begynner å gli over i kunstutdannelsen” (s. 124). Mot slutten av romanen er vandringen preget av en større grad av tilfeldighet, og er dessuten mer surrealistisk. Hovedpersonen går inn i det hun tror er en kafé, men som etter hvert framstår mer som en privat bolig: ”Men jo mer jeg ser på stedet, jo mindre synes jeg det ligner en kafé” (s. 244). Vandringen hennes kan sies å ligne en *dérive* fordi hun ikke reflekterte over hvor hun gikk inn, før etter at hun har gjort det.

Tidligere i romanen finnes et av de mest gjennomgripende eksemplene, da jeget, Leon og Håvard er i Skien for å finne økolandsbyen, og de drar på en konsert. Katja, vokalisten i bandet, blir et objekt for fascinasjon for jeget: ”En ungdom, hun oser, utsondrer, synger og puster og skriker ungdom, en slags rein ungdom som er fremmed for meg, som ikke kunne oppstått i meg” (s. 110). Jeget opplever en dragning mot henne: ”[...] ikke seksuelt, bare vil ha henne, eller kanskje være henne [...]” (s. 110–11). Det er ved å la seg føre at hun ender

opp på et sted hvor hun opplever dette. Hun utvider sine muligheter for å være ved å vandre og sanse heller enn å vurdere og tenke. Hun vil til og med ”være henne”, noe som blir eksplisitt knyttet til hennes forestilling om ungdom. Det blir tydelig at dette er noe hun ikke forbinder med seg selv, den *muligheten* er forbi. Så møter hun Veronika igjen på sykehuset. Jegets forestilling om Veronika er koblet til begjæret etter Katja. Det var den samme natten jeget så både Katja og Veronika: ”Hun står der barbeint med bare en rosa singlet og en hvit joggebukse” (s. 116). Hun ”skiller seg ut” for jeget, uten at årsaken blir utdypet videre. Det kan likevel tenkes at det er det barnlige, uskyldige som står fram som noe nå fjernt og etterlengt. Gjensynet med Veronika skaper umiddelbart assosiasjoner til Katja: ”Å se henne utløste bildet av Katja, som jeg måtte ha hatt inni meg i disse årene. [...] Fra nå av var hun blandet med Veronika” (s. 130). Her blandes flere inntrykk og gjøres om til nye ideer og refleksjonsinntrykk hos jeget. De legger seg oppå hverandre og utgjør de ”sansebitene” som jeget mener dekker for en kjerne av noe egentlig. Romanen understreker gjennom disse tilfeldighetene og sammenblandingene at væren ikke er deterministisk – vi er alle i konstant bevegelse.

3.6 Den reverserte bevegelsen

Kapittelet hvor datteren går fra å være en omtalt karakter i et skuespill i planlegging, til å tre fram som en jegforteller, inneholder en lengre filosoferende passasje om sansningen. Da hun var barn forsøkte hun ”å tømme tankene for bilder” (s. 30). Med det mener hun at hun ville inn i de innerste, abstrakte tankene som ikke var forstyrret av objektene hun har lært å kjenne gjennom livet. Slik fenomenologien som tidligere nevnt sikter mot å ”la det som viser seg, bli sett ut fra seg selv slik det viser seg ut fra seg selv” (Heidegger 2007: 62), vil jeget la seg selv vise seg ut fra seg selv. Det er en jakt på noe indre, en slags sannhet som skal gi henne et svar på hva det er som er hennes kjerne.

Det du en gang har sett fortsetter å formere seg videre inni deg uten at du har noe du skulle sagt. Den ytre verden invaderer deg fordi du en gang har sluppet den inn, og du kan ikke stenge den ute. Den ytre verden lever både på utsiden og innsiden av deg, og du har ingen egentlig innside, ikke noe som er fullt og helt deg og ditt. (s. 31)

Mennesket blir framstilt som maktesløst i den verdenen som former det. Det Hume kaller ideer og kopier av inntrykk, legger seg jamfør dette sitatet utenpå det autentiske selvet. Historien inne i historien kan sees på som et formmessig forsøk på det å gå inn i det innerste av mennesket. Sitatet ovenfor kan minne om *dérivens* prosjekt om å vandre planløst, siden

det handler om å befri seg fra tingene og den ytre verden, uten å forsvinne fra den. Det er den samme paradoksale handlingen å skulle tenke på det å ikke tenke. Det er også en konkret tanke. I skuespillsamfunnet blir individets evne til selvbestemmelse hindret, og det samme ser vi i Heideggers offentlighet. Jeget i Knudsens roman opplever omgivelsene, ”den ytre verden”, som invaderende. Hun anser ikke kunnskap og erfaring som en utvikling av selvet, men som en ødeleggelse av det. Den ytre verden står i veien for hennes søken etter det hun tenker er hennes egentlige og helhetlige eksistens. Jmfør Heidegger er denne helhetligheten umulig å oppnå. Det er heller selve åpnetheten for mulighetene som til enhver tid ligger for et hvert menneske, som er selve eksistensen. Dette skjer også med jeget, i og med at hun blir trukket mot ”den ytre verden” hele tiden. For samtidig som at kunnskapen invaderer det ”egentlige” selvet, er det den som gjør det mulig for henne å innse at det er det den gjør. Også i en *dérive* er kunnskap om verden avgjørende for å kunne utføre den riktig.

I romanen dukker Drammenselven stadig opp, og befinner seg i bakgrunnen i flere av romanens sentrale elementer. I starten framstilles den som noe jeget ikke helt våger å nærme seg, før hun får en plutselig ”[...] visshet om at jeg ikke bare var verden, men hadde verden” (s. 71), og dermed nærmer seg elven for første gang. Dette kan tolkes som at hovedpersonen vokser seg mer og mer inn i den verdenen hun befinner seg i, også ved å imøtekomme det hun tidligere har unngått. Hun blir voksen, og tilpasser seg. En elv er i konstant bevegelse, og strømmen gjør at den aldri er den samme til en hver tid. Den er i seg selv driftig og drivende, og kan i romanen sees på som et underliggende symbol og et tematisk bakteppe. Det er ved elven Runo og gjengen hans pleier å oppholde seg – hovedpersonen kaller dem ”elvebarneungdommen”: ”De [...] ble sluset inn i venneflokkene, inn i de små lommene ved elva” (s. 239). Ikke minst er det ved den samme elven sanschagen settes opp, og galleriet hovedpersonen går inn i mot slutten av romanen, ”Drift” ligger *i* elven (s. 259).

Biologien og naturen spiller en stor rolle gjennom hele romanen. På flere måter blir skillet mellom det faglige og intellektuelle som har med biologi og gjøre, og det åndelig og filosofiske som handler om liv og eksistens, både satt opp mot hverandre og blandet. Disse feltene kommuniserer med hverandre, og jmfør tanken om den rhizomatiske teksten, blir ikke det ene viktigere enn det andre. Det er ikke noe hierarki de plasseres i, de spiller sammen. Biologien og filosofien er begge like store deler av nettverket. Jeget starter på et naturvitenskapelig studieløp, men begynner etter hvert å lese filosofi. Sammenblandingen av det biologiske og det eksistensialfilosofiske er påfallende – måten hun drar nytte av begge feltene på, bidrar til å se på dem som uatskillelige. Eksistens finnes ikke uten biologi, og omvendt. Feltene er to måter å undersøke det samme på. Naturvitenskap og filosofi er to

typer forskning som begge dreier seg om liv, eksistens og tilblivelse. Samtidig bidrar jegets overgang fra naturvitenskap til filosofi til å forsterke bevegelsen bort fra ideene. Dette er hennes måte å gå vekk fra "den ytre verden" på, og dermed kunne nærme seg sin egen kjerne. Heidegger skriver at å drive med biologi er å "spørre bakenfor de bestemmelsene av organisme og liv som mekanismen og vitalismen tilbyr, for på ny å bestemme værensmåten til det levende som sådan" (Heidegger 2007: 39). Formuleringen kan like gjerne brukes om eksistensfilosofi. I stedet for å undersøke hvorfor noe finnes, vil jeget i romanen ha svar på *hva* det innebærer å finnes overhode. Ved å gå inn i kunsten, et felt hvor sannheten kan sies å være bevegelig, kan hun finnes på sine egne premisser. Ved å tenke og reflektere over væren overhode, *er* hun.

Ikke minst bidrar henvisningene til David Humes tekster om menneskenaturen til at romanen omhandler mennesket som en del av begrepet "natur". Dette skaper også en grunnmur for boken, og en inngang til kjernen av idématerialiet, ved at Humes tekster "nærmest fortsatte å formere seg og utvikle seg inni meg [hovedpersonen] ut fra de bitene som hadde blitt puttet inn" (s. 35). Her blir Humes egen beskrivelse av inntrykkenes påvirkning på mennesket brukt til å forklare hans påvirkning på hovedpersonen. Sitatet peker også på måten hovedpersonen, og dermed mennesket, blir framstilt i romanen som konstant bevegelig og i utvikling, som en ansamling av sanseintrykk og minner som hele tiden blir omformet:

[...] lufta som den gang traff hånda mi, den samme hånda som har sittet på kroppen min siden den gang, og hånda er ikke engang den samme, alt i den har blitt fornyet, innholdet i det som er meg er bare delvis det samme, men reproduisert av det samme [...] jeg er i årenes løp blitt bygget utenpå meg selv, nærmest fryst ut, lenger og lenger, ut fra mitt innerste. (s. 52)

Forestillingen om menneskets "innerste", at det finnes en kjerne som det skal være mulig å nå fram til, følger hovedpersonen gjennom hele romanen. Flere ganger i romanen blir jeget som subjekt framstilt som en slik ansamling av sanseintrykk som sammen utgjør bevisstheten, som "et kaleidoskop med et tilnærmet ubegrenset antall mønstre" (s. 40). Dette blir koblet sammen med språket, ved at disse mønstrene kommer til uttrykk på samme måte som språklige tegn:

Slik kan persepsjonene sammenliknes med bokstavene i en tekst. Et alfabet som er avgrenset, men allikevel vil kunne lage så mange ord og sammenstillinger av ord at vi ikke vil merke avgrensningene. Ved stadig å forsterke sine bindinger og rekkefølge og årsaksopplevelser, lager de sin egen mening. Slik tror vi at vi er noe fast. Slik opplever vi mening og sammenheng, ved at en persepsjon framkaller bestemte andre persepsjoner fra erindringen,

som tidligere har opptrådt nært den eller som ligner på den. Og slik veves disse i utgangspunktet tilfeldig inntatte sansepartiklene stadig sterkere sammen. (s. 39–40)

Dette kan minne om det Debord i teorien om *dérive* kaller ”possibilities and meanings” som han mener ligger i det urbane byrommet, altså det moderne samfunnet. Det er et kaleidoskop av sanseintrykk. Som et menneskesinn er byen et kaos av forskjellige bilder, veier, muligheter og kombinasjoner. Det finnes ikke en entydig mening, den kan hele tiden fordreies. I dette ligger det en frykt for omgivelsenes påvirkning på henne, fordi de, etter dette resonnementet, legger seg utenpå det som *er* henne. Men ifølge både Hume, Debord og Heidegger er det umulig å nå inn til dette, nettopp fordi vi eksisterer og på en måte er *i* tingene. Deleuze og Guattari mener også at det ikke finnes noen kjerne å nå fram til, det er heller en konstant ekspansjon av noe som til enhver tid er helt. Sanseintrykkene legger seg ikke utenpå jeget, de *blir* jeget: ”For alt vi har i oss er enten sansninger eller avtrykk av sansninger, altså tidligere sansninger” (s. 36).

3.7 Fra mor til datter

Bokens handling blir til dels presentert stykkevis. I tillegg til at hovedfortellingen finner sted inne i en ekstern rammehistorie, er jegets fortelling oppdelt i kapitler som ikke alltid henger sammen. Oppdelingen blir stående som et formmessig bilde på hovedpersonens forsøk på å kategorisere seg selv, tilværelsen og verden rundt seg. Deleuze og Guattari skriver at ”a rhizome may be broken, shattered at a given spot, but it will startup again on one of its old lines, or on new lines” (Deleuze 1987: 8). Kapitlene i boken stykker opp historien, men er alle brokker av den samme fortellingen.

Naturvitenskapen blir som nevnt tidlig i romanen etablert som et viktig felt for hovedpersonen. Moren til hovedpersonen jobbet som korrekturleser for et naturvitenskapstidsskrift kalt Fakta, og fikk gjennom det kunnskap om og interesse for natur og biologi. Hun ble gjennom å korrekturlese artiklene også interessert i innholdet, noe som forsterker det å gå gjennom språket for å få kunnskap. Moren så på det som sin oppgave å gi kunnskapen videre til datteren, som for å gi henne noe av seg selv:

Du [moren] begynte å se det for deg, drømme om at datteren skulle studere biologi, [...], det er sant at det er gjennom hendene språket strømmer, det er sant at språket strømmer gjennom hendene og inn i oss, slik kobler vi oss til verden, slik så du for deg at datteren skulle gjøre hendene til en uløselig kobling til verden [...] (s. 23).

Språket blir i boken en kanal for kunnskap, og en inngang til det å bli kjent med seg selv og verden. Etter at moren selv ble oppslukt av naturvitenskap, ville hun overføre interessen til datteren: ”Hun visste at det var for sent for henne å nyttiggjøre seg denne kunnskapen, derfor prøvde hun å få det nærmest direkte inn i mitt arvemateriale, [...]” (s. 46). De dro sammen på ekskursjoner i skogen langs vannet, tok prøver og lagde herbarium. Interessen følger jeget et stykke. Likevel bryter hun delvis med morens forestilling om hva hun skulle bruke kunnskapen til, siden hun avbryter de naturvitenskapelige studiene. Det kan dermed sees på som en overgang for henne, og at hun tar kontroll over seg selv og sitt eget liv. Hun blir et menneske ved å være autonom, selvbestemmende. Naturvitenskapen blir dermed presentert som en nøkkel til å kunne forstå verden bedre, samt å i større grad føle seg som en del av den. Jeget tar med seg dette inn i filosofien og kunsten. Til slutt *blir* hun kunst.

De mulighetene Heidegger skriver om, er til en viss grad forutbestemt for oss. Et menneske har til enhver tid muligheten til å velge, men de ulike valgalternativene finnes allerede i verden. Det er moren som påfører henne interessen for naturvitenskap og dermed legger en føring for henne. Hun velger likevel å bruke denne kunnskapen på sin egen måte. Slik er det en veksling mellom en slags determinisme og selvbestemmelse som foregår. Hovedpersonen i *Jeg kunne vært et menneske* gjør det hun selv vil ut ifra de mulighetene hun har fått. Overgangen hennes fra realkunnskap til sanseerfaring kan sees på som hennes egen oppløsning av kunst og virkelighet. På samme måte som at dramagrupperdeltakerne i starten av romanen driver med ”produksjon av falske minner istedenfor bearbeiding av eksisterende (s. 5), går hovedpersonen inn i kunsten for å finne fram til en virkelighet som er levelig for henne. Bevegelsen blir fordoblet ved at hun allerede er en fiktiv karakter. Henfallenheten til rus og stadig nye opplevelser bidrar også til å gjøre virkeligheten hennes grenseoverskridende.

På disse måtene blir språket viktig for både jeget og moren. Sistnevnte også fordi vi får vite at hun blir dement som gammel, og at språkkunnskapen som har vært hennes fagfelt, er i ferd med å bli borte. Hennes bevissthet er preget av fragmenter, hun er usikker på omgivelsene, hun husker ikke ordentlig hva eller hvem hun har rundt seg: ”Brokker av minner, et konsentrat av liv, eller bare vilkårlige innsyn” (s. 18). Det er en bevissthet i forfall som skildres. Hun er i stor grad pleietrengende: ”Moren var ikke direkte bevegelseshemmet, bare preget av et generelt svinn, som gikk på hele henne” (s. 11). Språket hennes er i ferd med å forsvinne: ”Du [moren] har forresten begynt å kjenne en ny type vanskelighet med å skille ut ordene, få tak i ordene” (s. 27). Dersom vi ser tittelen i lys av dette, åpner det for å

tolke det å *være et menneske* som å ikke miste selv på en slik måte som morens aldring fører til. Er hun fortsatt et menneske når hun sitter i en stol døgnet rundt uten å huske hvem hun er?

Alt kommer inn til deg nå, du og leiligheten går mer og mer i ett, og er som et slags huldyr uten klare oppdelinger i tarmsystem og innvoller, en åpen fordøyelse er det som kommer inn til deg og leiligheten sirkulerer etter et slags system, men det er ikke umiddelbart synlig hva som skal ut og hva som nettopp er kommet inn, du er som i en delvis gjennomsiktig kropp her i rommet, en manet. (s. 24)

På én måte brukes her hennes opparbeidede kunnskap til å forklare hvordan hun oppfatter verden. Rommet blir beskrevet som en organisme, som ”et slags system” og ”en manet”. Det er det begrepsapparatet hun har lest og brukt gjennom store deler av livet som blir brukt for å illustrere hennes situasjon. Her finnes ikke ideene lenger, for hun husker ikke refleksjonsinntrykkene. Det er de primære inntrykkene som står igjen. Samtidig viskes skillelinjene mellom derværen og det som ikke er derværen ut, ved at ”du og leiligheten” smelter sammen. Den menneskelige bevisstheten forsvinner.

Erfaringen hennes er at siden hun ikke helt klarer å orientere seg i sitt eget liv, blir hun i mindre grad behandlet som et menneske av dem som beveger seg ut og inn av rommet hun sitter i, som kan tenkes å være hjelpepleiere: ”Alle disse hjelpende hendene, [...] de snakker aldri til deg, de prøver ikke å snakke til deg, det er som de ikke ser deg, de er så opptatt med arbeidet [...]” (s. 29). Dette bidrar til bokens grunnleggende undersøkning av hva som definerer et menneske. Dersom en person er i ferd med å miste seg selv, eksisterer personen på samme måte som andre? Dersom minner og språk forsvinner, hva er denne personen annet enn en kropp? Det som er igjen kan være det en har rukket å skape. I hennes tilfelle er det en datter, og det er datteren som dermed tar over fortellingen.

Knyttet til biologien, som står sentralt i hele romanen, er det påfallende hvordan stemmen går fra morens forvitrede språk og til datterens i stor grad reflekterte fortellerstemme. Datteren tar over fortellingen og bringer den videre, slik hun også tok utgangspunkt i naturvitenskapen og videreutviklet interessen på sin måte. Og slik etterkommere, i et naturvitenskapelig perspektiv, alltid har tatt over for sine forfedre. På denne måten blir romanens handling stående som et eksempel på hvordan alle værende blir født inn i en verden full av andre værende. Alle mennesker er på et der, på et eget sted og i en egen tid, som for alltid etterfølger annet derværen.

3.8 Én i mengden

Et vendepunkt i boken er hovedpersonens opphold i Marokko, og reisen vekk derfra. Dette skjer både på et narrativt handlingsplan, fordi det skjer store hopp i tid og rom, men også rent formelt fordi språket stykkes opp i betraktelig større grad. Passasjene rundt reisen består av flere lange partier med refleksjoner av mer filosofisk art. Reisen kan i første omgang sees på som en forlengelse av hovedpersonens søken etter det innerste i seg selv. Det å reise langt vekk fra utgangspunktet, bort fra de kjente inntrykkene og ideene, kan åpne for noe annet. Heidegger skriver at "[e]nhver søken blir på forhånd ledet av det som søkes" (Heidegger 2007: 34). Jeget blir ledet ut til det ytterste i jakten på sitt eget indre. Hun kan ikke stoppe den ytre påvirkningen, men hun kan forandre omgivelsene sine. Ved å være i bevegelse, blir ikke inntrykkene faste, og de har muligheten til å framstå som nye hele tiden. På den måten kan hun forsøke å finne sitt egentlige jeg på nytt, i en ytre påvirkning som ikke allerede er en del av henne. Om noen av sine litterære eksempler skriver Tone Selboe at "byen byr på en anonymitet som nok kan fremme ensomhet, men som like fullt representerer en nødvendig fristilling fra det hjemlige" (Selboe 2003: 12).

Kapittelet som handler om Marokko heter "I eventyret", og kan sees på som en vandring enda lenger inn mot kjernen i bokens framstilling – det er ikke bare skuespill lenger, det er et *eventyr*. Virkeligheten blir satt ytterligere på prøve. Etter å ha levd et relativt trygt liv innenfor norske småbyers rammer, opplever jeget her å være fremmed på en først interessant, men deretter farlig, måte. I starten føler hun seg passet på av mennene som møter henne og Veronika, og at alt er lagt til rette for henne: "Alt var organisert som et eventyr for at det skulle passe inn i mine drømmer" (s. 152). Det paradoksale i å føle trygghet fordi en er sperret inne, blir tydelig: "'Det er trygt her', sa Veronika, hun pekte på jerngitteret foran vinduet, slåene på innsiden av døra" (s. 150). Etter hvert viser det ukjente og nye seg å ikke bare være forfriskende, det blir også skremmende å ikke være på et kjent sted. Hun føler at hun blir sett på som en billett til Europa, "kjønnet mitt var nordeuropeisk" (s. 158). Tidligere nevnte jeg at hovedpersonen ligner mer på Tone Selboes beskrivelser av sine litterære forskningsobjekter, enn på beskrivelsene av den tradisjonelle flanøren. Men hovedpersonen kan også sies å skille seg fra Selboes litterære vaganter ved å ikke være spesielt framtrædende *som kvinne*. Kjønnet hennes blir sjelden et tema, noe som i seg selv kan tolkes feministisk. Hun er ikke først og fremst kvinne, hun er først og fremst et menneske i verden. Likevel blir det faktum at hun er kvinne framtrædende i deler av romanen, om enn på subtile måter. Dette eksempelvis i oppholdet i Marokko der hun delvis blir holdt fanget, og spesielt på reisen hjemover skjer det som kan tolkes som et eller flere overgrep:

Det var de helvetes nettene der i Livirno [...], til slutt måtte vi slå oss sammen med dem som hadde snakket til oss på ferja [...], de løftet teppene sine for oss og ga oss vin fra kartonger. Jeg drakk for å dempe redslen, og visste allerede da at jeg ikke kom til å slippe vekk fra dette uansett. Så både jeg og Laura..., men vi beskyttet datteren hennes. (s. 176)

Ellipsetegnet illustrerer noe som er for vanskelig å fortelle om. Erfaringene kan ikke forklares gjennom språket. Dette blir ekstra påfallende fordi hovedpersonen ellers i stor grad har et innholdsrikt og reflekterende språk.

Tone Selboe skriver at kvinner tidligere ikke kunne være ”en i mengden”, for det var mannens privilegium (Selboe 2003: 209). Hun henviser til den britiske litteraturforskeren Christopher Prendergast, som har skrevet om dem som har frihet til å nyte byen, og dem som blir utestengt. Hovedtanken er at det er den mannlige erfaringen som dominerer i modernitetens litteratur. Dette fordi mannen kan bevege seg hvor han vil, mens kvinnen historisk sett har blitt plassert i det private heller enn det offentlige. De er utelukket fra det sosiale. Dette bryter *Jeg kunne vært et menneske* med, siden den kvinnelige hovedpersonen er en som stort sett vandrer aleine, og ofte befinner seg usynlig tilstede i omgivelsene. Hun har stor bevegelsesfrihet. Men dette gjør den ikke en naiv framstilling av realitetene ved å være en kvinnelig vandrer i verden. Spesielt skildringen av oppholdet i Marokko, og reisen vekk derfra, samt hendelsen som skal ha skjedd i sansehagen, står som eksempler på hvordan bevegelsesfriheten også er truet. Det er umulig for henne å forbli usynlig og å kunne vandre på egne premisser overalt.

3.9 Undergrunnsvandrerene

Forestillingen om den tradisjonelle flanøren gir gjerne assosiasjoner til en spradende og framtrepende skikkelse. En som hadde mulighet til å vandre i stedet for å jobbe, den ”stokksvingende herren” som Tone Selboe nevner. Hun refererer til den danske litteraturprofessoren Svend Erik Larsen som nevner økonomisk uavhengighet som en forutsetning for en flanør (2003: 205). Forfattere brukte vandringen som en undersøkelse i forkant av skrivingen, fordi de hadde tid og midler til det. Selboe poengterer likevel også hvordan den bylitteraturen hun skriver om inkluderer ”en gruppe mennesker som er særegen for byen, en slags anonym understrøm av mer eller mindre fattige og utstøtte, mer eller mindre vellykkede overleverer [...]” (Selboe 2003: 14). Et begrep heftet ved Benjamins forestilling om flanøren, er *müßiggang*, på norsk *lediggang*, og i den svenske oversettelsen *sysslöshet* eller *dagdriveri*: ”Flanörens dagdriveri är en demonstration mot arbetsdelningen”

(Benjamin 1990: 355). Ordet og fenomenet *dérive* assosierer til det å drive dank, det å ikke jobbe, lediggang. Det er de som ikke arbeider som flanerer og vandrer som sådan.

I dag er mange av de vandrende menneskene de som ikke har muligheten til å jobbe, av ulike grunner. Det er gjerne de uføretrygdede, de syke, de som er utenfor systemene, de unge og de gamle. I *Jeg kunne vært et menneske* er det disse vi møter. Etter hovedpersonens opphold i Marokko blir overgangen tydeliggjort på flere områder. De essayistiske passasjene gjør at fortellingen og språket blir mer oppstykket og vandrende i seg selv, i tillegg til at miljøet rundt hovedpersonen blir nytt og i større grad skiftende. Runo, Lill og de andre, ”elvebarneungdommen”, er mennesker som lar seg føre av egne innfall og lyster: ”– Her, under brua, peker han [Runo], er et av stedene våre. Ikke nå, selvfølgelig, det er bare når vi føler for det. Er det ingen der, kommer det ikke en til heller” (s. 183). Her dukker elven opp igjen som et samlested. Fellesskapet er noe de søker, men de danner sitt eget som skal distansere seg fra det øvrige samfunnet.

Da hovedpersonen møter på den tidligere stefaren Henryk igjen ute i byen mot slutten av romanen, blir han framstilt som en av de daglige byvandlerne: ”Et eller annet sted på strekningen mellom torget og trygdeboligen beveger Henryk seg nå, det vet jeg [...]” (s. 192). Han er en del av bybildet og av dem som ”glir inn [...] som byoriginaler” (s. 193). De to drar sammen på en kafé hvor han presenterer henne for de andre gjestene, som hun tenker at han kun kjenner fordi de er på samme sted: ”Deres bekjentskap er tvert imot forbundet med ensomheten, bygatenes tomhet [...]. Et uunngåelig bekjentskap, de er blitt tvunget til å kjenne hverandre. Slik alle gjentakelser får oss til å tro på en sammenheng til slutt” (s. 195). Med dette blir også hun en del av det uunngåelige bekjentskapet som dannes i de synlige, men samtidig skjulte mønstrene som dannes i byene.

Flere av personene i romanen vandrer både på dag- og nattestid, og etablerer egne mønstre i byrommet som ikke lar seg påvirke av det moderne samfunnets opplagte ruter, verken i gatene eller i livet generelt. Dette er i tråd med Debords antikapitalistiske teorigrunnlag. For ham dreier det å utføre en *dérive* om å bevege seg bak og innunder de naturlige veiene som en by er bygget rundt, og heller bruke storbyen på egne premisser. Det er det vandlerne i Knudsens roman gjør. Deres bevegelser i verden styres ikke av ytre verdier eller tingenes symbolske betydning, men av væren i seg selv. Dette kan også sies å spille Heideggers tanker om forskjellen på tingenes væren, og menneskets derværen. Hovedpersonens utvikling illustrerer en overgang fra det å bevege seg inn på universitetet og mot en karriere, til å bli en av de som vandrer i byens mer skjulte nettverk. Hun starter som en nysgjerrig, intellektuell person med anlegg for å forske og bidra til noe konkret som sådan.

Deretter beveger hun seg stadig lenger inn i kunstens sfære, og dermed til å gi seg helt hen til sansningen ved å bevege seg planløst rundt i byen, være i sanshagen og til slutt bli en del av et kunststykke. Dette illustreres på en fysisk, kroppslig måte. Hun starter i det konkrete – med å samle kunnskap i naturen rundt seg. Hun går fra å være en vandrer i realkunnskapen til å bli en vandrer i sansningen, og beveger seg dermed innover mot det innerste.

4 Andre eksempler

I arbeidet med å finne et analyseobjekt som passet til undersøkelsen av en litterær bruk av *dérive*-begrepet, har jeg vært innom flere andre romaner som også kan være illustrerende eksempler. For at et begrep skal vise seg gjeldende som sådan, er det også fruktbart å vise hvordan det kan brukes på andre objekter. I en eventuell videre forskning på om begrepet er brukbart på litteratur generelt, ville det vært logisk å knytte det opp mot flere verk samtidig for dermed å se etter fellestrekk. På den måten kan en utarbeide en grundigere metode for bruken av denne teorien på tekst. I de tre følgende eksemplene kan hovedtrekkene ved analysen av *Jeg kunne vært et menneske* også pekes på: Bevegelse, planløs vandring, sansing og samfunnskritikk.

Den norske forfatteren Victoria Durnak har skrevet romanen *Senteret* (2017), der vandring i et bysentrum danner et utgangspunkt og et grunnlag for handlingen. Her kommer den umiddelbare, intuitive bevegelsen som *dérive*-teorien tar for seg til syne. En ung kvinne besøker det samme kjøpesenteret, Herkules i Skien, hver dag. Hun har nettopp blitt mor, men er ellers alene etter å ha flyttet til en by hun ikke har noen relasjon til. Kjøpesenteret blir en møteplass for alle dem som ikke har noe annet å gjøre. De sirkulerer rundt hverandre, men snakker sjelden sammen. Det rommet som romanen inneholder, kan sees på som en mindre versjon av det urbane rommet Guy Debord skisserer i sin teori om *dérive*. I tillegg kan *flanørassosiasjonen* trekkes inn i større grad. Den tradisjonelle *flanøren* som Walter Benjamin skriver om, spaserte innunder de overbygde passasjene i Paris. Disse dannet ganger som var naturlige å gå fram og tilbake i, og kan slik minne om dagens kjøpesentre. Hovedpersonen i *Senteret* trekkes mot kjøpesenteret fordi det er et naturlig sted å vandre på. Det oppleves som et oppholdsrom, dit også andre kommer av samme grunn. De ulike oppdelte områdene er til for å imøtekomme forskjellige behov. Hun kan se på alt det nye, spise, skifte på barnet – alt på ett sted. Ikke minst kan senteret tolkes som en konsentrert versjon av storbyen, slik *sansehagen* kan sees på i *Jeg kunne vært et menneske*.

I 2016 ga den norske forfatteren Erlend Flornes Skaret ut romanen *Nomade*. Den kan leses som en reiseskildring, og lik mange reiseskildringer kan den også tolkes som en reise i jegets indre. En mann flykter fra det som beskrives som en meningsløs tilværelse preget av intetsigende rutiner og materielle behov. Det samfunnskritiske blir en forutsetning for det å rømme, men etter hvert som han beveger seg lenger og lenger vekk fra utgangspunktet, kommer han også i større grad tilbake til det gamle mønsteret. Han oppsøker nye fellesskap

og sirkler gradvis inn mot en rutinepreget hverdag likevel. Her kan dériveteorien bidra til å se nærmere på hvordan bevegelsene foregår, hva de innebærer og hvordan romanen kan leses samfunnskritisk. Hovedpersonens ønske om at ting skal skje på egne premisser synes å være det styrende. I tillegg til at det bevegelige er til stede i romanen, finnes det en eksplisitt referanse til Deleuze og Guattari, ved at en historie om en rhizom-plante som oppfører seg som et menneske dukker opp midt i handlingen.

En tredje norsk forfatter, Amalie Kasin Lerstang, debuterte i 2014 med romanen *Europa*. Her reiser den ikke navngitte jegpersonen til en ikke spesifisert europeisk storby. Hun rømmer fra noe som kun blir delvis hintet til i løpet av handlingen. Hun har blitt skrevet om i ekskjærestens nylig utgitte bok, og takler det dårlig å bli utlevert. Romanen kan sees på derivistisk fordi den omhandler et motstridende bevegelsesmønster innad i et urbant byrom. Det motstridende er det at jeget aldri kan flykte fra seg selv, og heller ikke omgivelsene, selv om det er det hun forsøker på. Dette kommer til syne blant annet på et tekstlig nivå ved at fortellerstemmen projiseres over på andre personer i nærheten av jeget. I Debords begrep om *dérive* er også det *motsettende* gjeldende – gjennom å la seg føre av materialiteten i det urbane byrommet, brytes det likefullt ned. Det utnyttes og avsløres, og mister dermed sin kraft. Det er et jeg som beveger seg, noe som forsterkes av språket som brukes. Det er bevegelig, beskrivende, flyktig og driftende.

5 Konklusjon

Utgangspunktet for denne avhandlingen har vært å undersøke om det situasjonistiske begrepet *dérive* kan brukes i en litterær analyse, eksemplifisert ved å gjøre en lesning av en norsk samtidsroman i lys av den valgte teorien. I analysen har jeg trukket fram elementer som både har med innhold og form å gjøre, i tillegg til å se på selve skrive- lese- og analyseprosessen som en del av teksttilblivelsen. I arbeidet med å bruke *dérive*-begrepet på romanens handling, oppdaget jeg at begrepet også kan være, som jeg har forsøkt å vise, overførbart når det gjelder flere aspekter. I tillegg til at romanen har vandring som en sentral tematikk, noe som forsterkes av formen, ble det tydelig hvordan selve skrivningen, lesingen og analysearbeidet også er en form for språklig vandring. Romanen kommenterer selv disse aspektene ved å problematisere skillelinjene mellom ulike nivåer av fiksjon og fortelling.

I dette tilfellet vil jeg påstå at det er mulig å gjøre en derivistisk lesning av litteratur. Idégrunnlaget som ligger i teorien har vist seg å være overførbart på de ulike måtene bevegelse, kroppslighet, kunst, menneskelig bevissthet og den moderne verden blir framstilt på i *Jeg kunne vært et menneske*. Det fører likevel med seg utfordringer når det gjelder å kombinere to felt som i utgangspunktet er såpass grunnleggende forskjellige som de jeg har tatt for meg. Derfor har jeg tatt utgangspunkt i det overordnede idégrunnlaget som finnes i teoriene, spesielt i stoffet jeg har hentet fra Debord. Dette kan igjen føre et såpass stort rom for egen tolkning, at tolkningene av både teorien og romanen kan passe litt for godt. Likevel er det dette som har vært mitt prosjekt: å trekke de linjene som i denne sammenhengen framstår relevante for å vise hvordan metoden *kan* brukes. Dersom jeg skulle tatt forskningen et steg videre, ville jeg diskutert metoden ytterligere ved å analysere flere verk som på hver sin måte kan være passende. Det å bruke flere eksempler i en dyptgående lesning, kan også bidra til å inkludere en større grad av kritisk blikk på metoden.

Jeg kunne vært et menneske kan sies å speile Heideggers tanke om at det å eksistere innebærer muligheten til å være videre, i et begrenset tidsrom, i en verden blant mange andre værende. Det samme med David Humes beskrivelser av inntrykkene i et menneskesinn som ”kopier”. I lys av Guy Debords tanker om skuespillsamfunnet, bidrar kopiene, de falske inntrykkene, til å dekke for noe egentlig og autentisk. Det å skulle motsette seg meningsdannelse slik Deleuze og Guattari, og dekonstruksjonen generelt, fremmer, kan i praksis hemme tekstens potensiale til å bety noe i samfunnet forøvrig. Grunnen til at jeg har brukt deres teorier her, er for å dra nytte av nettverktankegangen som en modell for

teksttolkning. Teksten forteller konstant, og leseren må tyde meningen kontinuerlig. På samme måte som å bevege seg i en by, må en bevege seg i en tekst. Og det er slik jeg har jobbet i denne avhandlingen. I romanen går flere av karakterene inn i fiksjonen for å finne fram til noe virkelig, slik *dériven* åpner for å gå inn i byens kaos for å komme i kontakt med sin egen virkelighet. Jeg mener at de mer nøytrale uttrykkene *vandring* og *bevegelse* ikke er tilstrekkelige i denne analysen, fordi de ikke inneholder det samfunnskritiske som *dériven* forutsetter. Dessuten innehar Debords teorier det paradokset å måtte oppsøke et kaos for å finne fram til en egen oppfattelse av det.

Romanen kan sees på som en undersøkelse av det å være et menneske i verden som et produkt av den verden en til en hver tid eksisterer i. Minnene spiller en stor rolle i romanen når det gjelder det å *være* noen, og å ha en identitet. De forutsetter væren som sådan. Kunnskap er også minner, det er en oppsamling av tidligere erfaringer. Å utføre en *dérive* kan virke som noe annet enn kunnskap, men kunnskapen må ligge til grunn for at en slik vandring kan utføres, fordi det ligger en politisk samfunnskritikk i bunn. Det å leve innebærer å møte, og bli formet av, omgivelsene. Om det er naturen, kunsten, byen, tingene, inntrykkene, familien eller det moderne samfunnet. Men også av de refleksjonsinntrykkene som fortsetter å formere seg også i menneskesinnet: "Hvordan har jeg klart å komme meg på langt gjennom livet, vil jeg klare å komme ut på andre siden også, uten å være et menneske, uten noen gang å ha den samlende følelsen av å være ett menneske, både et og ett". (s. 228). *Jeg kunne vært et menneske* understreker det fiksjonelle ved romanformen, og problematiserer det å kunne skrive fram et fullt og helt menneske i en kunstig form. Samtidig får kunsten og fortellingen en egen plass innad i den virkeligheten som beskrives. Romanen spiller på de allerede uklare skillelinjene mellom kunst og virkelighet, i en slik grad at de til slutt blir det samme.

Litteraturliste

- Benjamin, Walter. 1990. *Paris. 1800-tallets huvudstad. Passagearbeidet* [Orig. *Das Passagen-Werk*, 1927–40]. Stockholm, Symposium Bokförlag & Tryckeri AB
- Bolt, Mikkel. 2004. *Den sidste avangarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*. København, forlaget politisk revy
- Debord, Guy. 1998. *Comments on the Society of the Spectacle* [Orig. *Commentaires sur la société du spectacle*, 1988]. London og New York, Verso
- Debord, Guy. 2006. "Theory of the Dérive" [Orig. "Théorie de la dérive" 1958]. I *bopsecrets.org*. [<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>] Oppsøkt sist: 10.12.17 kl. 12.37
- Debord, Guy. 2009. *Skuespillsamfunnet* [Orig. *La Société du Spectacle*, 1967]. Bergen og Oslo, Gasspedal og News from NowWhere
- Deleuze, Gilles og Felix Guattari. 1987. *A Thousand plateaus* [Orig. *Mille Plateaux*, 1980]. London, Bloomsbury Publishing Plc
- Durnak, Victoria. 2017. *Senteret*. Oslo, Flamme forlag
- Ekle, Leif. 2011. "Innsiktsfullt om menneskelig erkjennelse" i *nrk.no*. <<https://www.nrk.no/kultur/bok/jeg-kunne-vaert-et-menneske-1.7860816>> Oppsøkt: 16.08.17 kl. 13.12
- Fish, Stanley, 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. London, Harvard University Press
- Heidegger, Martin. 2007. *Væren og tid* [Orig. *Sein und Zeit*, 1927]. Oslo, Pax forlag
- Holm-Hansen, Lars. 2007. "Innledning" i *Væren og tid* [Martin Heidegger]. Oslo, Pax forlag. s. 13–29
- Iser, Wolfgang. 1981 [1974]. "Tekstens appelstruktur", oversatt av Gunver Kelstrup, i Gunver Kelstrup og Michel Olsen (red.). *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Borgen, s. 102–33
- Lerstang, Amalie Kasin. 2014. *Europa*. Oslo, Cappelen Damm
- Knudsen, Cathrine. 2011. *Jeg kunne vært et menneske*. Oslo, Cappelen Damm
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære vaganter*. Oslo, Pax forlag
- Skaret, Erlend Flornes. 2016. *Nomade*. Oslo, Samlaget

Vedlegg

Eksempler på dérive i praksis:



Et eksempel på å kartlegge et område i forbindelse med en dérive. Her har Paris blitt delt opp i ulike områder slik de framstod for noen. Illustrasjon: Guy Debord, imaginarymuseum.org



Situationist Dérive- Frameworks for Art and Urbanism

Et eksempel på utførelsen av en dérive i en storby. Skjermdump fra *Situationist Dérive – Frameworks for Art and Urbanism* av Marc Daniel Hirsch på [youtube.com](https://www.youtube.com).