

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 06.08.24

Om leksikonet: [https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om\\_leksikonet.pdf](https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf)

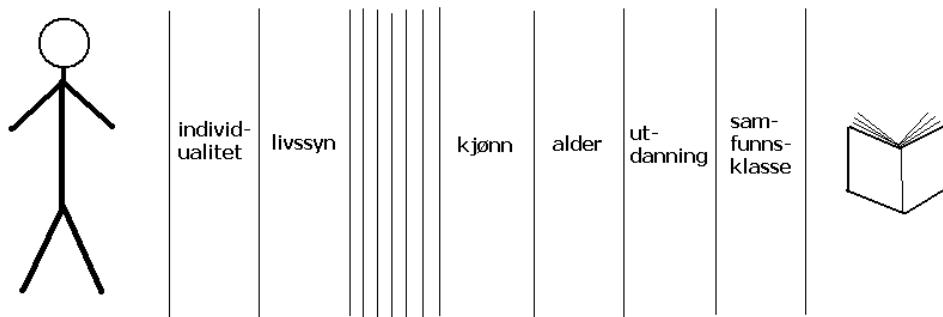
## Resepsjonsteori

Også kalt “resepsjonsestetikk”, “leserteori” m.m.

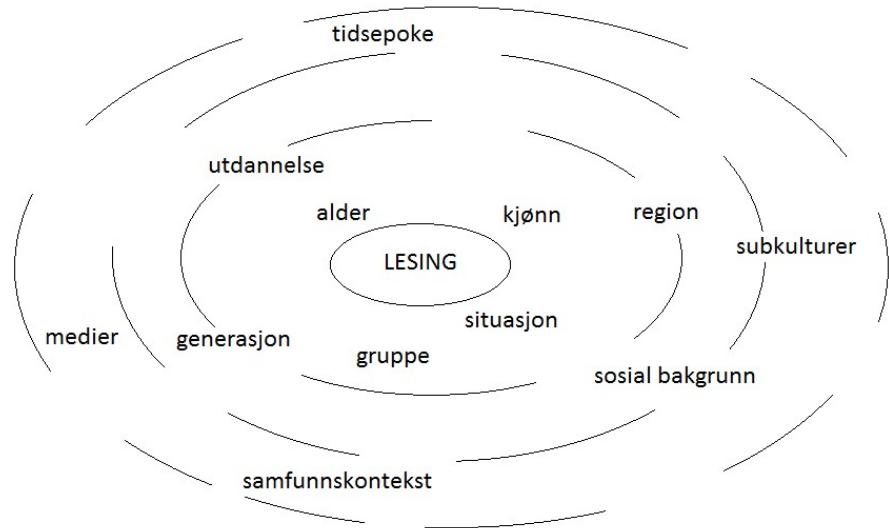
Teorier om, analyser av og forskning på hvordan tekster leses og oppfattes på grunnlag av aldersmessige, kjønnsmessige, geografiske, livssynsmessige, kulturelle og sosiale skillelinjer. Hver leser møter teksten med forutsetninger og tilbøyeligheter. Resepsjon er ikke noe passivt, men en aktivitet.

I resepsjonsteorien rettes oppmerksomheten mot leserens forutsetninger: alder, kjønn, erfaringsbakgrunn osv., og hvordan dette preger opplevelsen og forståelsen av verket. Mennesker har interesser, motivasjoner, mål, ønsker, evner osv. som inngår i deres personlighet og preger hvordan de oppfatter tekster (Fritz 1995 s. 18). Resepsjonsforskere undersøker “the tension between readers’ integration of texts into their individual lives and the structural and ideological forces that constrain them; to what extent texts shape readers or readers shape texts; and how we come by our knowledge of the ways readers respond to texts.” (Lang 2012 s. 13) Folk tilegner seg, tolker og bruker medietekster i en “dynamisk, konfliktfull og ofte motsetningsfull hverdag” (Göttlich, Mikos og Winter 2001 s. 45).

Det er umulig å isolere en enhet som er boka fra en enhet som er leseren, en leser som gir boka mening og transformerer den (Charles 1977 s. 61). En bok er et reservoar som venter på å få mening (Charles 1977 s. 84).



Verket blir altså forstått gjennom et slags “filter”, fra det individuelle/private og mikrososiologiske til det makrososiologiske. Personlig erfaring, fantasi, fornuft, følelser m.m. spiller en rolle for hvordan verket oppfattes og oppleves.



Demografiske fakta, som alder, kjønn, utdanning, yrke, inntekt og familiesituasjon, influerer på lesemåtene ulike personer har.

“[A]udience reception is structured by (psycho)social factors, however understood, such as sociodemographic position, cultural capital, interpretative community, contextual discourses, sociocognitive resources, national identity or psychodynamic forces.” (Sonia Livingstone i [http://eprints.lse.ac.uk/5645/2/Audiences\\_and\\_interpretations\\_\(LSERO\).pdf](http://eprints.lse.ac.uk/5645/2/Audiences_and_interpretations_(LSERO).pdf); lesedato 09.10.18)

“Reader reception and response critics then moved away from the text as a sole determiner of meaning to the significance of the reader as an essential participant in the reading process, one who is informed by the experiences he/she brings to the moment of reading: present historical circumstances, world knowledge, gender, race, class, age, education, personal experiences, feelings” (Olivia Fialho i <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2019.1692532>; lesedato 21.10.21). “Spenningen mellom motstanden som ligger i tekstens struktur og lesingens destabilisering virkning er uunngåelig.” (Jurt 1998)

Verket forstas på bakgrunn av en “livs-kontekst” som er overdeterminert av ulike faktorer. Men det er ikke leseren/leserne som former hele teksten. Hovedspørsmålet innen resepsjons-forskningstradisjonen er: Hva bidrar selve teksten med og hva bidrar leseren med når mening oppstår under lesingen? Forskerne undersøker “the changing realizations of the potentials of a text” (Sørbø 2008 s. 53). “The principal issue in theories of reading thus turns on the extent to which a text could be said to determine its own reading or to be determined by it, on whether the reader is seen as responding to textual directives, or whether the text itself is to be seen as a

product of the reader's interpretive activity, or something in between." (Jefferson og Robey 1986 s. 16)

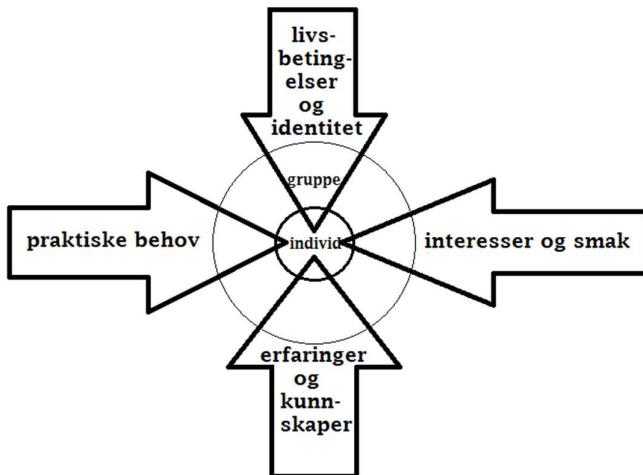
Tekstens "meningstilbud" er i vekselvirkning med leserens "meningsforventninger" (Werner Graf i Eke og Elit 2019 s. 189).

"What kinds of meanings does a text have? For whom? In what circumstances? With what changes over time? And do these meanings have any effects? Cognitive? Emotional? Social? Political?" (Staiger 2005 s. 2) Det er mer fokus på hva teksten gjør med leseren enn hva forfatteren kan ha *ment* med teksten. John B. Thompson betegnet det som "fallacy of internalism" å slutte fra kjennetegn ved medieprodukter til resepsjon og virkninger (gjengitt fra Winter 2010 s. 44). Men i resepsjonsforskning er det en fare for å havne i total subjektivisme og relativisme, og dermed utenfor det som tradisjonelt oppfattes som vitenskapelig.

Figuren nedenfor skal illustrere at teksten og leseren *sammen* skaper den meningen som teksten får for leseren:



Forenklet kan vi skille mellom fire faktorer som influerer på valg av tekst og på lesemåte:



Leseren er et individ, men representerer ofte også en gruppe, f.eks. svaksynte, tenåringsjenter, rusmisbrukere, unge mødre, skateboardere (eller en annen subkultur), lokalhistorisk interesserte osv. Individet har noen likheter med personene i én eller flere grupper (vanligvis mange grupper). Leseren har dessuten noen praktiske behov, f.eks. å løse en skoleoppgave eller å bli underholdt noen kvelder. Interesser og smak vil influere på valg av tekst og hvordan den leses/oppfattes – f.eks. liker noen fantasylitteratur, men hater krim, mens med andre er det omvendt. Livsbetingelser og (sosial) identitet er viktig for hva som oppfattes som viktig, vesentlig, verdt å bruke tid på, og hvordan en tekst blir forstått.

“Pleasure results from this mix of productivity, relevance, and functionality, which is to say that the meanings I make from a text are pleasurable when I feel that they are *my* meanings and that they relate to my everyday life in a practical, direct way.” (Fiske 2010 s. 46) Mening blir ikke oppfattet som en uforanderlig egenskap ved teksten. Meningen er altså ikke “substansialistisk” (Werner Graf i Eke og Elit 2019 s. 176). “Meaning is formed, not found.” (Wilson 2009 s. 64)

Mottakeren av en tekst er et konkret, historisk og samfunnsmessig situert menneske som tilhører et sosialt miljø og/eller en samfunnsklasse og er bærer av dennes ideologi og verdensoppfatning, preget av bestemte kulturelle normer og verdier (Chvatík 1987 s. 21).

Det er “not possible simply to confront the ‘words on the page’. A whole world of mediating presuppositions of an economic, social, aesthetic and political order intervenes between us and them and shapes our response [...] There exists consequently no ‘objective’ text and no pre-ordained ‘content’ stored within it.” (Hawkes 1977 s. 153-154) “Reading indeed becomes a process in which we translate into our own words, symbols and mental contexts the marks and signs on the page.” (Kevin Sharpe Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 194) “För egentligen är det ju bara halva boken som är formulerad, resten skapar läsaren utifrån sina

egna erfarenheter och perspektiv.” (den svenska litteraturforskeren Jimmy Vulovic i <http://www.noll27.se/2021/09/laframjande-och-klass/>; lesedato 20.01.22)

“Some information we use to decode comes from the bottom up; we use the information of the letters, the spaces, the capitalization and so forth. Some of it comes from the top down; we use our general knowledge of the world and of the way stories usually work in order to rule out some options and highlight particular possibilities. We weave information from the page together with information from the world and from experience with other texts.” (Mackey 2006 s. 88)

“The ‘completing’ of what the author ‘suggests’ is a process of amalgamation: a fictional description of a place, say, supplemented with remembered actual locations. Memories colonize the text, and the novel’s world is concretized as a hybrid of the empirically real and the fictional, a construct of the author’s and the reader’s imaginations.” (Andrews 2006 s. 74) Leseren må forholde seg til teksters flertydighet og åpenhet.

“Every time a child picks up a book to read, he or she is participating in an act of creation. The chosen book may have a torn cover and worn pages; it may have been in print for a hundred years, but by simply reading it, you are creating a new story, a story that no one has ever read before, a story that even the author will never know. The words on the page remain the same, but the story inside is transformed into something unique for each new reader, and even for the same reader at different times in his or her life. [...] Though set in ink on paper, it is impossible to capture just one story, experience, or emotion in the pages of a book, just as it is impossible to step in the same stream twice because the water is constantly in motion. The words are the rocks at the bottom of the stream, but the meaning of the words is in constant flux. Like the stream, our minds and imaginations shift as new information is gathered, changing the filter (the mind) through which the words of any story must pass, and so, with each new reader, the meaning of the text changes.” (Haley Elizabeth Atkinson i <https://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1854&context=theses>; lesedato 30.01.21)

Hver leser har sin “interne kontekst”, dvs. innstillinger, erfaringer, interesser og kunnskaper (Rusch og Schmidt 1999 s. 26). Den “eksterne kontekst” er “de situative og sosiale rammebetingelsene for resepsjonen” (s. 26). Det er komplekse psykiske og sosiale rammefaktorer for hver enkelt leser og lesning (s. 27). Som leserne projiserer vi bl.a. ustanselig tidligere fiksjonserfaringer (bilder vi har i hodet, minner, imaginære konstruksjoner, estetiske opplevelser) inn i den teksten vi leser. Enhver resepsjon er en tolkning, en hermeneutisk konstruksjon, uten objektivitet. Leseren “subjektiverer” tekstens mening (Rosebrock 1995 s. 12; på tysk “Subjektivierung von Bedeutungen”). Norman Denzin skriver i boka *Interpretive Interactionism* (1989) at “readers create texts as they read them; the meaning of a text is always indefinite.” (sitert fra Winter 2010 s. 154) Teksten er ikke en

konstant og autonom størrelse (slik nykritikere og formalister tenderte til å oppfatte den).

“Media texts alone do not create meanings. Texts always have a context of production and of use. For a text to ‘come to life’, it requires a reader. Readers activate the meanings of texts. We come to media texts with sets of expectations and orientations that shape our readings, but different texts are more or less open to interpretation. Some texts may try to express a clear message or a dominant meaning. Others tend to be more open to readers creating multiple, even ambiguous, meanings. As readers, although we are active and selective in our interpretations of texts, we are also constrained by the ways in which meanings are framed by the text, as well as by the ways in which we are positioned and addressed by the text (as citizens, consumers, men or women [...]). Still, our collective judgement of a text – as a cinema audience, for example – can turn a low budget film into a smash hit, or multi-million dollar ‘blockbuster’ into a flop at the box office. [...] We might say, then, that the three ‘defining moments’ (text/production/audiences) in the social construction of meaning are relational – what is at stake in these media processes is a constant defining and re-articulating of the interrelationship between texts, producers and audiences.” (Gillespie og Toynbee 2006 s. 3)

Det er ikke teksten “i seg selv” som skaper effektene, men snarere det som teksten blir i løpet av den prosessen der den blir presentert, lest, tolket og underkastet kritikk (Sayre 2011 s. 119). “[T]exts do not have one meaning, waiting to be extracted by the reader, but rather [...] they have meaning potential, which is only realized in the interaction between reader and writer” (Short 1992 s. 72). Det kan kalles “en gjensidig samproduksjon” (Heinich 2001 s. 67). Alle tekster er i prinsippet uuttømmelige og deres mening midlertidig. Teksten i seg selv er “ufullstendig”, den inneholder alltid mangfold og flertydighet (polysemy), utsydelighet, hull og motsetninger (Winter 2010 s. 133). Resepsjonen av et verk innebærer en kamp om betydninger (Winter 2010 s. 168).

“To read is to play the role of a reader and to interpret is to posit an experience of reading.” (Culler 1985 s. 67) Forskere understrekker “the diversity of their use and interpretation by different audiences (‘multiaccentuality’).” (Chandler 2002 s. 181) “[R]eading positions are multiple, dynamic and contradictory.” (Chandler 2002 s. 193)

Det kan skiller mellom resepsjon (hvordan verket oppleves og tolkes av en bruker) og tilegnelse (funksjon og nytte for en bruker) (Mai og Winter 2006 s. 96). En bestemt type leser kan være innskrevet i teksten som f.eks. et “du” eller “leseren”/“leserne”. Dette må skiller fra de reelle leserne som faktisk leser teksten (Sayre 2011 s. 97).

Sentrale postulater kan ifølge Rieffel (2010 s. 179) formuleres slik:

- En teksts mening er ikke en integrert del av teksten; resepsjonen av teksten er altså ingen passiv mottakelse av forut-eksisterende mening
- Det er ingen selvfølge at en tekst skal oppfattes eller “dekodes” på samme måte som den har blitt “innkodet”; det finnes et enormt mangfold av kontekster for resepsjon og mange koder er i sirkulasjon
- Leseren er et aktivt individ og har et spekter av tolkningsmuligheter; leserens tolkninger kan gå på tvers av det forventete eller vanlige
- Leseren er ikke bare aktiv, men i høy grad sosialisert inn i tolkningsfellesskap og andre sosiale rammer som preger oppfattelsen av teksten

“[L]æseoplevelsen kan forstås som et tidsligt facetteret fænomen, der både rummer et *før* (forventninger), et *nu* (‘oplevelsen’: de følelser, tanker og stemninger der opstår under læsningen) samt et *etter* (det spor, eller erfaring, læsningen etterlader hos leseren).” (Balling og Grøn 2012a s. 13) Det er umulig å forutse hvilken betydning en tekst får for en leser, for det avhenger blant annet av den konkrete situasjonen leseren er i mens hun leser (Nøjgaard 1993 s. 123).

Et sentral utfordring er å finne ut “hvem forstår hva og hvorfor” (Warning 1988 s. 25).

“The structure and meaning of the work emerge through an account of the reader’s activity.” (Culler 1985 s. 35) Og verket kan “ta plass” i forskjellige miljøer og situasjoner der dets mening transformeres i hvert møte med leser (Esquenazi 2007 s. 31). Å lese vil si “å lese seg selv” (Masiello 2012 s. 109).

Lesere modnes med alder og erfaring, får nye behov og krav, ny smak og nye interesser. J. A. Appleyard deler i boka *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood* (1990) “leserne inn i følgende roller:

1. *Den lekende leseren.* I førskolealderen er ikke barnet selv en leser, men det blir lest for. Barnet blir en leker i fortellingens fantasiverden. Denne fantasiverdenen inneholder farer og ønsker som barnet gradvis lærer seg å sortere ut og kontrollere.
2. *Leseren som en helt og heltinne.* Barn i skolealderen identifiserer seg raskt med heltene og heltnene i fortellingene. Samtidig går de inn i fortellingens verden, som er mer organisert og mindre tilfeldig enn i den virkelige verden.
3. *Leseren som en tenker.* Ungdomsleseren går til fortellingene for å få innsikt i meningen med livet, i verdier og i holdninger. Det virker som et viktig kriterium for ungdommen hvor sanne fortellingene virker når de skal vurdere det de leser.

4. *Den tolkende leseren.* Dette er leseren som studerer litteratur systematisk. Denne leseren lærer seg å snakke analytisk om litteratur.

5. *Den pragmatiske leseren.* Den voksne leseren kan lese på mange ulike måter. Denne leseren kan flykte inn i litteraturen, bedømme dens skjønnhet, bedømme den ut fra egne erfaringer og få ny innsikt. De voksne leserne velger mer bevisst hvilken måte de vil lese litteraturen på.” (gjengitt fra Bergan 2017)

Leseren kan blant annet hoppe over deler av teksten eller lese noe to eller flere ganger; lese deler av teksten med lange mellomrom, altså svært spredt i tid; lese slutten først; markere steder i teksten som oppleves som spesielt viktige og betydningsfulle; i fantasien plassere handlingen i en annen tid eller på et annet sted enn det som er antydet eller beskrevet i teksten; oppfatte det fiktive som reelt/sant; oppdage eller selv lage intertekstuelle koblinger, altså forbindelser med andre tekster som leseren kjenner; knytte det leste tett til egen person og egne opplevelser, f.eks. gjennom å aktivere egne minner; føle empati med personer i teksten og ha forskjellige følelser knyttet til tekstens handling og tema; konstatere tekstens vanskelighetsgrad, språklige stil, fortellerteknikk og lignende; søke forklaringer utenfor teksten på noe som står i teksten; vurdere og kritisere teksten som helhet eller deler av den (Corinna Pette gjengitt fra Eke og Elit 2019 s. 190).

“The questions that follow are offered to summarize reader-response approaches to literature or, more accurately, to the reading of literature. Question 1 draws on transactional reader-response theory. Questions 2 and 3 relate to affective stylistics. Question 4 draws on psychological reader-response theory. Question 5 relates to social or psychological reader-response theory, and Question 6 draws on subjective reader-response theory.

1. How does the interaction of text and reader create meaning? How, exactly, does the text’s indeterminacy function as a stimulus to interpretation? (For example, what events are omitted or unexplained? What descriptions are omitted or incomplete? What images might have multiple associations?) And how exactly does the text lead us to correct our interpretation as we read?

2. What does a phrase-by-phrase analysis of a short literary text, or of key portions of a longer text, tell us about the reading experience prestructured by (built into) that text? How does this analysis of what the text does to the reader differ from what the text “says” or “means”? In other words, how might the omission of the temporal experience of reading this text result in an incomplete idea of the text’s meaning?

3. How might we interpret a literary text to show that the reader’s response is, or is analogous to, the topic of the story? In other words, how is the text really about readers reading, and what exactly does it tell us about this topic? To simplify further, how is a particular kind of reading experience an important theme in the

text? Of course, we must first establish what reading experience is created by the text (see Question 2) in order to show that the theme of the story is analogous to it. Then we must cite textual evidence – for example, references to reading materials, to characters reading texts, and to characters interpreting other characters or events – to show that what happens in the world of the narrative mirrors the reader's situation decoding it.

4. Drawing on a broad spectrum of thoroughly documented biographical data, what seems to be a given author's identity theme, and how does that theme express itself in the sum of his or her literary output?

5. What does the body of criticism published about a literary text suggest about the critics who interpreted that text and/or about the reading experience produced by that text? You might contrast critical camps writing during the same period, writing during different periods, or both. What does your analysis suggest about the ways in which the text is created by readers' interpretive strategies or by their psychological or ideological projections?

6. If you have the resources to do it, what can you learn about the role of readers' interpretive strategies or expectations, about the reading experience produced by a particular text, or about any other reading activity by conducting your own study using a group of real readers (for example, your students, classmates, or fellow book-club members)? For example, can you devise a study to test [David] Bleich's belief that students' personal responses to literary texts are the source of their formal interpretations?" (Tyson 2006)

Én og samme tekst (en litterær tekst eller en medietekst) kan dekke en lang rekke behov. Vi bruker tekster for å oppnå noe, for å fylle funksjoner og få en effekt. Den britiske medieforskeren Denis McQuail delte mediebrukeres behov inn i fire hovedkategorier, og utskilte noen underliggende funksjoner i hver av de fire kategoriene:

1. Behov for informasjon: Medietekster brukes til å

- finne ut noe om hendelser i nærmiljøet, i samfunnet og i verden
- få råd om praktiske anliggender eller meninger som skal gi grunnlag for egne valg
- tilfredsstille nysgjerrighet og generell interesse
- lære kunnskapsstoff og utdanne seg selv
- få en opplevelse av trygghet gjennom kunnskaper

2. Behov knyttet til personlig identitet: Medietekster brukes til å

- styrke ens egne, personlige verdier
- finne modeller for atferd
- identifisere seg med verdsatte personer i mediene
- få innsikt i eget selv

3. Behov for integrasjon og sosial interaksjon: Medietekster brukes til å

- få innsikt i andres livsbetingelser og utvikle sosial empati
- identifisere seg med andre og oppnå en følelse av tilhørighet
- finne grunnlag for konversasjon og sosial interaksjon
- ha en erstatning for mangel på fellesskap i eget liv
- få hjelp til å fylle sosiale roller
- få evne til å beholde bånd til familie, venner og samfunnet for øvrig

4. Behov for underholdning: Medietekster brukes til å

- flykte eller atspredes fra problemer
- slappe av
- få kulturell og estetisk glede
- fylle tiden
- ha emosjonell utfoldelse
- oppnå seksuell opphisselse

(McQuail 1987 s. 73)

Til det siste strekpunktet kunne det legges til andre fysiologiske reaksjoner: bli sulten, bli søvnig osv.

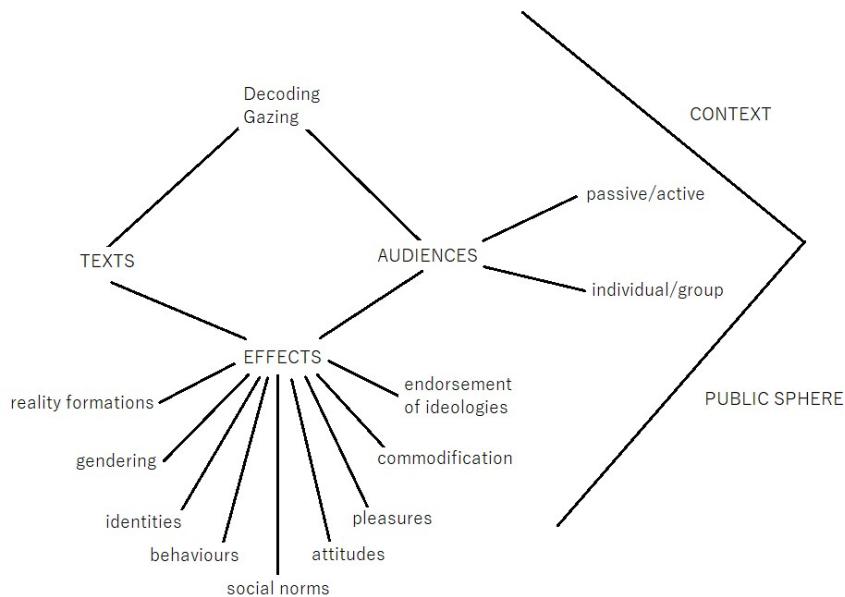
Et litterært verk kan for leseren bli “a means of knowledge, of extending his [sic] acquaintance and information; a means of assistance in life, of finding his identity, of realizing and confirming himself, a means of amusement, diversion, and play, of edification and consolation, a means of getting to know an author better, of enlarging his aesthetic and historical knowledge of literature, of penetrating into the beauties of poetic language, or into literary laws and technique.” (Manfred Naumann sitert fra Staiger 2000 s. 40)

Tekster kan f.eks. brukes til å skape forståelse for noe, høyne motivasjon, skape og regulere følelser, og avklare egen identitet (Werner Graf i Eke og Elit 2019 s. 190).

“Hvorfor velger voksne folk i det hele tatt lesing som en frivillig syssel? Dette har forskere i flere land vært opptatt av å finne ut. I noen sammenlignbare undersøkelser blir de viktigste motivene for å lese oppgitt å være: glede, avslapning, kommunikasjon, økt samfunnsmessig bevissthet, utdanning, informasjon, egenutvikling, unnslippe hverdagens mas, og hjelp til å løse personlige eller praktiske problemer (Brewis, Gericke og Kruger 1994, Toyne og Usherwood 2001).” (Tveit 2004 s. 73) Folk er også i “the pursuit of pleasure and amusement (hedonic motives)” (Olivia Fialho i <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2019.1692532>; lesedato 21.10.21).

“[M]edia narratives offer simulated realities within which respondents can imagine situations and the accompanying emotions that they themselves have not yet experienced.” (Rosa Schiavone m.fl. i <https://www.participations.org/Volume%2016/Issue%202/7.pdf>; lesedato 07.05.20)

“The interaction of audiences and texts, within given contexts, produces a range of possible effects. [...] e.g. identity – the possibility that young females’ sense of who they are is affected by the magazines that they read” (Burton 2010 s. 101). Burton har denne illustrasjonen:



Douglas Waples, Bernard Berelson og Franklyn R. Bradshaws bok *What Reading Does to People* (1940) “attempts to stimulate interest in the socio-psychological results and social effects of reading through analyzing the existing literature in the field and then outlining a careful program for future research. The authors focus on four factors mainly responsible for the social effects of reading, and five types of changes in social behavior brought about through exposure to the printed word.” (<https://psycnet.apa.org/record/2005-13934-004>; lesedato 21.11.19) “What are the types of changes in social behavior brought about through exposure to the printed word? The authors discuss five: *Instrumental* – reading which leads to a solution of problems. *Prestige* – identification with people read about, thus increasing self-respect, sense of power, “manliness,” etc. *Reinforcement* – reading which upholds or restates one’s social, political, economic, moral, or religious views. Conversion to a new outlook may occur, though less frequently than reinforcement. *Aesthetic* – the effect secured through reading *belles-lettres*, art criticism, etc. The fifth, and last, category offered is *Respite* – “psychologically, the effect is distraction from somewhat habitual anxieties. Sociologically, the effect is to reduce the violence of assaults upon the existing social structures by cooling the discontent of underprivileged groups” (p.123).” (<https://psycnet.apa.org/fulltext/2005-13934-004.pdf>; lesedato 21.11.19)

Den amerikanske litteraturforskeren Louise Rosenblatt ga i 1978 ut boka *The Reader, The Text, The Poem: The Transactional Theory of Literary Work*, der hun skilte mellom “efferent vs. aesthetic reading”. Rosenblatt “explains that readers approach the work in ways that can be viewed as aesthetic or efferent. The question

is why the reader is reading and what the reader aims to get out of the reading. [...] Efferent reading: reading to “take away” particular bits of information. Here, the reader is not interested in the rhythms of the language or the prose style but is focused on obtaining a piece of information. Rosenblatt states, “the reader’s attention is primarily focused on what will remain as a residue after the reading – the information to be acquired, the logical solution to a problem, the actions to be carried out.” An example would be a deep sea fishing guide to decide where to go fishing, or a textbook to learn about the economic causes of the Great Depression. Aesthetic reading: reading to explore the work and oneself. Here, readers are engaged in the experience of reading, itself. Rosenblatt states, “In aesthetic reading, the reader’s attention is centered directly on what he is living through during his relationship with that particular text.” (110, p. 25)” (<http://composing.org/digital/media/efferent-vs-aesthetic-reading/>; lesedato 30.08.18)

Gordon M. Pradl “suggests that someone else can read a text efferently for us, and acceptably paraphrase it but no one can read aesthetically for us” (gjengitt fra Liang 2015 s. 28).

“Reader response theory, at least since the 1970s, has shown us that readers adopt and transform the text according to their own desires, needs, and capacities. And as is well known, already in 1938 Louise Rosenblatt argued that the “relation between the reader and the signs on the page proceeds in a to-and-fro spiral in which each is continually being affected by what the other has contributed” (Rosenblatt [1938] 1995, 26).” (Kjell Ivar Skjerdingstad og Knut Oterholm i Rothbauer, Skjerdingstad m.fl. 2016 s. 116)

Den tyske resepsjonsforskeren Wolfgang Iser skiller mellom tekst-tomrom av ulike slag: “Det kan dreie seg om *det underforståtte*, det fellesforståtte, og dermed representer en appell til et kulturelt fellesskap mellom tekst og leser. Eller det kan dreie seg om *det uvisse*, gjetningenes og forventningenes rom, som stadig er utsatt for endring og justering i lesningens vandrende perspektiv. Eller det kan dreie seg om den *helheten* leseren må skape selv, den sammenhengen leseren må etablere. Eller det kan være *negasjonen* av de etablerte sannheter og konvensjonelle perspektiv som sender leseren ut på en søker etter alternative forklaringsmodeller.” (Smidt 1999 s. 69)

“[M]eaning lies not in the object but in the event or experience of reading.” (Culler 1983 s. 11) “Jonathan Culler has pointed to four methods by which people try to find a coherency for a text: (1) noting how the text fits within a larger class [...]; (2) arguing that in shifts of meaning, “what comes second is what is true”; (3) using context to argue meaning; and (4) “counting closings more than anything else” (1981:68-78).” (Staiger 2005 s. 136)

Litteraturforskeren Jonathan Culler understreker “the active, productive nature of reading and writing and [...] eliminate notions of the literary work as

‘representation’ and ‘expression’. Interpretation is not a matter of recovering some meaning which lies behind the work and serves as a centre governing its structure; it is rather an attempt to participate in and observe the play of possible meanings to which the text gives access. In other words, the critique of language has the function of freeing one from any nostalgic longing for an original or transcendent meaning” (Culler 1986 s. 247). “*Rezeptionsästhetik* is not a way of interpreting works but an attempt to understand their changing intelligibility by identifying the codes and interpretive assumptions that give them meaning for different audiences at different periods.” (Culler 1983 s. 13)

Innen fortelleteori skiller det mellom “fabula” (historien i den rekkefølgen den faktisk utspilte seg) og “sujet” (slik det fortelles, som kan være i en helt annen rekkefølge). Fabula er den (rekonstruerte) kronologiske historien, sujet konstruksjonen eller aktualiseringen av historien slik den blir framstilt i teksten gjennom fortellemåten. “This distinction highlights the hugely important recognition that spectators actively make meaning. We, as audience, create the fabula in our minds, fleshing out the plot to form the full story on the basis of cues in the sujet” (Tomas Axelson i [http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_axelson.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_axelson.htm); lesedato 03.06.14).

“Umberto Eco argues that as we read or hear a story, we actively participate by writing a tentative “ghost chapter” in which we fill in missing elements of the story and anticipate the future course of events: “Given a series of causally and linearly connected events *a...e*, a text tells the reader about event *a* and, after a while, about event *e*, taking for granted that the reader has already anticipated events *b, c*, and *d*” (Eco 1984, 214). Rukmini Bhaya Nair (2002, 215) demonstrates how this works with a very simple traditional Bengali story.

*A tiger.*

*A hunter.*

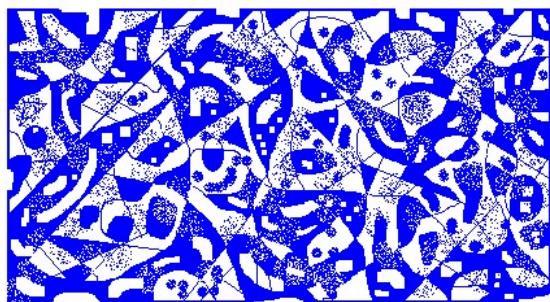
*A tiger.*

Just six words, but immediately the mind goes to work to fill in the blanks. In the beginning there is a tiger, a dangerous animal. A hunter arrives, the adversary of the tiger, presumably to kill the tiger. But, somehow, the tiger turns the tables on the hunter and prevails. The story has a complete plot, characters, and an ironic point. Of course, with the ability to make large inferential leaps and to construct narratives from minimal facts comes the risk of false inferences. History is replete with widely believed falsehoods in which narratives connected the dots in wildly wrong ways.” (Mayer 2014)

Wolfgang Iser vektlegger hvordan leseren deltar i “creation of meaning through concretizing the indeterminacies [...] [Jane] Austen’s ‘gaps’ will prove to be

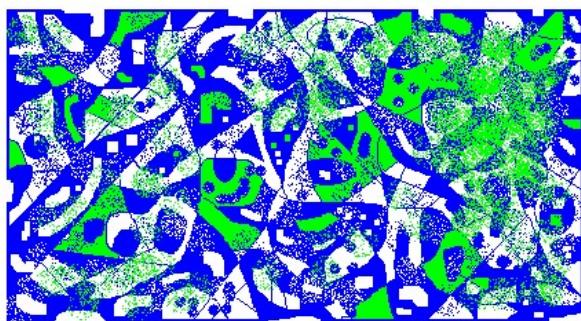
particularly rewarding as a point of departure for comparison. She mostly leaves out exterior and interior descriptions of houses; there is very little about furniture, curtains or table-settings in her novels. She gives rather minimal descriptions of the appearance of her characters, and what clothes they wear.” (Sørbø 2008 s. 53-54) Leseren bestemmer/“ser” selv helt eller delvis personers utseende (når utseendet ikke er skildret i stor detalj av forfatteren), bestemmer personenes påkledning, tenker seg detaljer i landskap, legger inn det usagte i dialoger, dikter opp det utelatte i fortellings plot. Slik “meddikting” eller utfylling av ubestemte steder i teksten kan skje på mange forskjellige måter:

#### Forfatterens verk

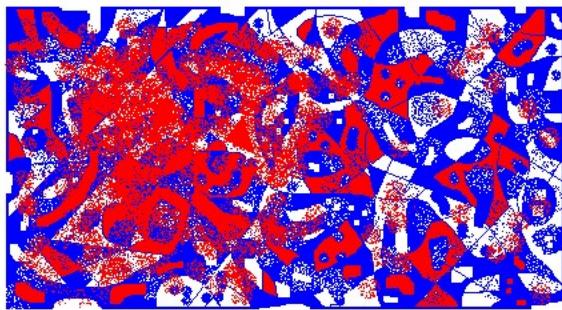


De blå feltene er det som forfatteren har skildret og bestemt, de hvite er det åpne, “tomrom” (“hull”, “hulrom”, “gap”, “ubestemthetssteder”) som leser kan dikte, medprodusere, konkretisere og “fylle”. Iser brukte bl.a. betegnelsen “hulrom”, og skilte mellom “ubestemthetsgrader”. “[P]resented objects in fiction have ontological gaps, some of them permanent, some filled in by readers in the act of concretizing the text.” (McHale 1987 s. 31) Innfyllingene er konkretiseringer (Warning 1988 s. 10 og 15).

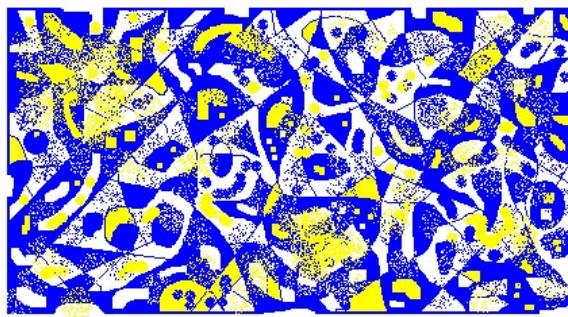
#### Leser A



## Leser B



## Leser C



Ubestemthetssteder trenger ikke å fylles inn av leseren, de kan forblí åpne (Iser i Brackert og Lämmert 1976 s. 187). Figurene over viser at de tre leserne “prosesserer” teksten på forskjellige måter. Leserne skaper mening gjennom sine lese- og tolkningsstrategier. De er medproduserende der teksten gir invitasjoner til produksjon. Forfatterens produksjon og leserens medproduserende resepsjon inngår i et dialektisk samspill som produserer mening og innsikt. Måten en leser medproduserer på, er avhengig av leserens bakgrunn, kontekst og (litterære) kompetanse. Det spiller også stor rolle om leseren har kjennskap til teksten fra før, eventuelt har lest den før et tiår, et år eller en uke siden.

En kunstnerisk tekst “involves us in a surprising amount of complex, largely unconscious labour: although we rarely notice it, we are all the time engaged in constructing hypotheses about the meaning of the text. The reader makes implicit connections, fills in gaps, draws inferences and tests out hunches; and to do this means drawing on a tacit knowledge of the world in general and of literary conventions in particular. The text itself is really no more than a series of ‘cues’ to the reader, invitations to construct a piece of language into meaning. In the terminology of reception theory, the reader ‘concretizes’ the literary work, which is in itself no more than a chain of organized black marks on a page. Without this continuous active participation on the reader’s part, there would be no literary work at all. However solid it may seem, any work for reception theory is actually made up of ‘gaps’, just as tables are for modern physics [...] The work is full of

‘indeterminacies’, elements which depend for their effect upon the reader’s interpretation, and which can be interpreted in a number of different, perhaps mutually conflicting ways. The paradox of this is that the more information the work provides, the more indeterminate it becomes.” (Eagleton 2008 s. 66)

“Christopher Collins’s fascinating description of words in print as ‘nouns situated in a void’ (1991: 151) [...] Readers themselves, according to Collins, infill much of the background detail from their own experience.” (Mackey 2006 s. 173) I  
*Psychonarratology: Foundations of the Empirical Study of Literary Response* (2003) skriver Marissa Bortolussi og Peter Dixon: “Readers by default assume that they will encounter real-life characters and make concerted effort to fill the schematic gaps to produce human-like constructs” (her sitert fra Martínez 2017 s. 17).

Iser knytter an til den polske litteraturteoretikeren Roman Ingardens skille mellom hva teksten sier og hva som er tolkningsavhengig (Neuhaus 2009 s. 31). Ingarden brukte et lignende begrep som Iser om det tolkningsavhengige. En tekst med få ubestemte steder, risikerer ifølge Iser å oppleves som kjedelig (gjengitt fra Schlingmann 1985 s. 147). Ingarden brukte i verket *Om det litterære kunstverks erkjennelse* (1937; på tysk) begrepet “Unbestimmtheitsstellen” (“ubestemthetssteder”). Disse åpne stedene blir “konkretisert” av leseren (Ingarden gjengitt fra Martínez 2017 s. 19).

“Iser is serious in claiming that texts become alive only through being read; before their reception, they are merely black spots on white paper. They need to be concretized in the “act of reading,” which, in the case of literary texts, is characterized by the fact that they contain *Leerstellen*, “empty places” which need to be filled by the reader. Hence, readers are motivated into participating and embracing the view produced by the text. Iser has called this aspect of literary texts *Appellstruktur* (the English translation “indeterminacy” does not convey the idea that in Iser’s diction, it is the text itself which “appeals” to the reader). [...] It is the interplay between textual elements which provide explicit information and thus lead readers in a certain direction, and such indeterminacies which give them (some degree of) freedom from narratorial constraints that motivate readers to make assumptions about the continuation of the narrative, to revise what they thought they knew about the story and its characters, to accept new perspectives even while they are reading. For Iser, what constitutes a literary text is not “the words on the page,” but rather this picture which is constantly changing during the act of reading, this concretization of what is merely hinted at in the text, and the interaction between the reader and the raw data of the text.” (Thomas A. Schmitz i www.researchgate.net/file.PostFileLoader.html; lesedato 15.10.15)

Iser “considers that books arrive at their readers incomplete or indeterminate and are subsequently filled out in a determinate cognitive process of narrative construction. [...] people engage in the process of “consistency-building” (Iser,

1978: 16) or providing it with coherent meaning through addition of content. We fill out elliptical narratives, projecting and positioning a chain of connecting events between cause and distant effect. Where the location of a city is left unspecified, it can be supplied by the assumed audience. A reader produces a rounded narrative from a repertoire or knowledge of textual convention (e.g., her or his awareness that shadows on a face can signal turmoil within the person). Media texts characterized by indeterminacy of information provision, “absences” (Schroder, 1999: 24) or “blanks” (Iser, 1974: 113), depend on their users to provide closure. Audiences can ensure that stories are completed in ways appropriate to their genre.” (Wilson 2009 s. 61)

“Iser (1978) speaks of the importance of gaps in the text, which allow us to introduce our own schemata into our imagining of the story world. Christopher Collins (1991) goes further in his description of how print differs from, for example, movies, where figure and ground are equally in evidence. Writing does not supply a complete ground; all the background can never be fully described. He refers to this phenomenon as ‘nouns situated in a void’ (Collins 1991: 151), and says we may supply some background detail from our own experiences. [...] David Gelernter’s useful concept of affect linking (Gelernter 1994: 28) to describe how we extrapolate from our own emotional experiences to activate and vivify affective moments in a written text.” (Mackey 2006 s. 158)

Et verk er alltid “disponibelt for andre kontekster og andre betydninger.” (Esquenazi 2007 s. 40)

“Whether I am thinking of myself as a professor or a woman or a neo-Marxist or an American influences what happens while I watch a movie.” (Staiger 2000 s. 31)  
“[T]he same novel can be a radically different text depending on how it comes to us as already mediated, already humming with particular types of meanings [...] I would cite Anne Rice’s *Vampire Lestat* (1987), arguing that they would read the novel one way if they were directed to it by a friend as a great beach read, and very differently if they were asked to read it for a college course in feminist Gothic fiction.” (Collins 2010 s. 76)

“Når jeg ser en bokrygg, vil jeg huske hvor og hva som lå bak anskaffelsen. [...] da kan jeg huske hva jeg var opptatt av på den tida. Det blir et helt tankekart rundt alle bøkene.” (kulturjournalisten Siss Vik i *Dagbladets Magasinet* 11. september 2010 s. 56)

Den irske dikteren William Butler Yeats “writes typically of his grandfather, William Pollexfen: “Even today when I read *King Lear* his image is always before me, and I often wonder if the delight in passionate men in my plays and in my poetry is more than his memory.”” (Pascal 1985 s. 138)

“[S]ome readers are “visualizers,” [...] As Nell (1988) calls them in *Lost in a Book*. Nell’s study shows that there is great variance among readers in the degree to which they form mental images of texts. [...] and they will imagine settings, objects and characters in great details, while others are satisfied with schematic mental images.” (Kindt og Müller 2003 s. 344)

Den engelske forfatteren Henry Fieldings *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) er en blanding av dannelsesroman, pikareskroman og komisk roman. “ “The reader of *Tom Jones*,” writes Wolfgang Iser, “is able to visualize the hero virtually for himself, and so his imagination senses the vast number of possibilities; the moment these possibilities are narrowed down to one complete and immutable picture, the imagination is put out of action, and we feel we have somehow been cheated.” It is film’s immediate synthesis that preempts the reader’s imagination and occasions the kind of anger so often met by disappointed viewers of adaptation.” (Marcus 1993 s. 17)

Heller ikke forfatteren forestiller seg nødvendigvis hvordan de litterære personene ser ut. Gunnhild Øyehaug svarte i et intervju, etter å ha gitt ut romanen *Undis Brekke* (2014): “Du sa at du ikke helt så Undis Brekke for deg... - ... Vel, jeg har jo en klar fornemmelse av hvem hun er! Jeg tenker mer på at jeg ikke ser *utseendet* hennes for meg. Det er litt som i filmatiseringen av *Vente, blinke* nå. Noen spør meg: Er det ikke rart å se ansiktet til Henriette Steenstrup på Trine? Og jeg tenker: Jo, for så vidt, men jeg hadde jo ikke noe bilde av Trines utseende i utgangspunktet heller. Altså: Jeg ser ikke øynene eller ørene til personene mine, men jeg ser ståstedene deres.” (Morgenbladet 12.–18. september 2014 s. 40)

Den tyske forfatteren Judith Hermann sa i et intervju: “jeg har et slags behov for å holde alt jeg vet om karakterene hemmelig. Jeg ønsker bare å eksponere deler av dem. Så jeg gir bare fra meg små biter av informasjon og lar det meste om dem stå åpent. Det er vel fordi jeg ønsker at leseren selv skal fylle disse tomrommene med sine egne erfaringer og bilder og venner.” (Klassekampen 23. mai 2015 s. 49)

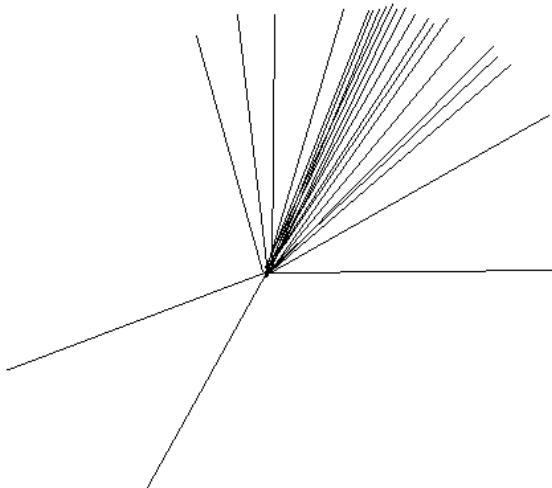
“Den mindste afvigelses princip: Marie-Laure Ryans princip om, at læseren forestiller sig den fiktive verden, så den afviger mindst muligt fra en normal hverdagsverden, medmindre andet er angivet” (Hansen 2011 s. 95).

“Den franske filosof Paul Virilio diagnosticerede i slutfirserne Vesten med ordblindhed. Vi er ifølge Virilio blevet så vante til visuelle stimuli, at vi ikke længere kan danne os vores egne billeder ud fra ord. Vores forestillingsevne er under et enormt pres, men ikke fordi den bliver udfordret. Nærmere fordi den sættes ud af kraft. Set i det lys kan filmatiseringen tilfredsstille et behov, som litteraturen skaber, og som publikum ikke selv kan efterkomme. Og det er måske den egentlige grund til den strøm af filmatiseringer, man nu oplever. Litteraturen er i øjeblikket med til at øge efterspørgslen på filmens færdige billeder ved at pirre

forestillingsevnen.” (Mattias Blicher i <http://atlasmag.dk/kultur/film-og-tv/n%C3%A5r-ord-bliver-til-billeder>; lesedato 03.05.17)

Ellen J. Esrocks bok *The Readers’s Eye: Visual Imagining as Reader Response* (1994) “shows that the reader’s visual imagery can have unique cognitive and affective consequences that heighten not only the experience of reading, but also the scholarly study of literature.” (<https://searchworks.stanford.edu/view/2828844>; lesedato 22.06.16)

Konnotasjoner (kulturbestemte assosiasjoner ved ord og begreper) er en type “tomme steder” som fylles av leserens medskaping (Neuhaus 2009 s. 34). Ofte vil svært mange leсere innen samme kultur oppfatte teksten på nesten samme måte, mens noen forstår teksten svært annerledes. Streken i tegningen nedenfor markerer om oppfatningene av et verk er like (nær hverandre) eller forskjellige (langt fra hverandre) i et kontinuerlig spektrum i det som har blitt kalt “tolkningsspillerommet” (Brackert og Lämmert 1976 s. 188):



Noen tolkninger har som mål å skille seg fra tradisjonelle tolkninger, å skape spredning (diffraksjon): “*diffractive readings to promote difference (rather than reflective approaches that seek correspondence or meaning as a predetermined outcome of experience)*” (Lissa Holloway-Attaway i <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1354856513514337>; lesedato 17.01.18). Individets lesning kan være “anarkisk og ukontrollerbar” (Charles 1995 s. 92).

“[R]eaders don’t read in a private cultural vacuum. Though a range of readings is always possible at a given time and place, this range is limited, not infinite, and the readings produced in a particular cultural context will tend to have a definite family resemblance.” (Damrosch 2003 s. 275)

Ethvert publikum kan finne noe i et verk det liker som forsvarer hvorfor verket faller i smak (Esquenazi 2007 s. 46).

Det norske folkeeventyret “Reveenka” har av nynazistene i gruppa Vigrid blitt brukt til å advare mot ekteskap mellom mennesker fra forskjellige “raser”. Reveenka gifter seg med en rev, selv om både en bjørn og en ulv frir til henne. Ifølge Vigrid er det nedlagt i eventyret “den evige kunnskap et folk har” om å velge en livsledsager som er rasemessig lik en selv (Tveito 2007 s. 54).

Lesere kan ikke “be wilful, turning *Alice through the looking glass* into a statistics text book or social realist novel (though they may see it as a funny children’s book, a philosophical exercise, or even advise on playing chess). [...] readers are constrained by the structure of the text. [...] certain readings are aberrant; one cannot create any meanings at will. [...] For surely one would not wish to say that texts do not contain information, nor that questions of accuracy or mis-communication are irrelevant; the viewers who hear forty people instead of fourteen were killed in a plane crash, or the child who thinks the detective committed the crime, because she or he sees the detective re-enact the crime to establish the means, are clearly wrong or have missed the point – hence Eco’s (1979) distinction between divergent readings and aberrant readings. It must be legitimate and sometimes important to ask whether viewers receive specific programme information or whether specific textual biases are mirrored by the viewers.” (Sonia Livingstone i [http://eprints.lse.ac.uk/5645/2/Audiences\\_and\\_interpretations\\_\(LSERO\).pdf](http://eprints.lse.ac.uk/5645/2/Audiences_and_interpretations_(LSERO).pdf); lesedato 09.10.18)

“Veganer reagerer på kjente barnesanger og mener de viser barna en falsk sannhet. [...] ”Kua mi, jeg takker deg” og ”Bæ, bæ lille lam”. Vi synger og vi takker dyrene for melka og ulla de gir oss, men fra et vegansk synspunkt lærer vi barna en falsk sannhet. Vi får ikke melk og ull fra dyrene, vi tar, ifølge Norsk Vegansamfunn. - Vi synes det er synd at barna lærer seg å utnytte dyr allerede i barnesanger [...] - Vi synger at dyrene kun er til for vår skyld. Om vi ser litt nøytralt på det, kan vi se at det finnes en slags indoktrinering her. Det har vi et problem med.” (<https://www.nrk.no/finnmark/veganer-mener-barnesanger-lærer-barn-a-utnytte-dyr-1.14243927>; lesedato 19.10.18)

“Siden Donald Trump ble valgt til president, har vi fått en rekke tilbakeblikk på populærkulturelle fortellinger som på ulike måter forutsier det som nå har skjedd. Spionromaner, konspirasjonsthrillere og politiske farser fremstår plutselig forbløffende aktuelle. Et interessant innslag i denne kulturkritiske sjangeren står Ida Lødemel Tvedt for. Hun har sett en Shakespeare-filmatisering (*Titus*, 1999) produsert av alt-right-ideologen Steve Bannon, og finner betydelige frempuk mot presidentkampanjen Bannon selv ledet høsten 2016.” (*Morgenbladet* 1.–7. september 2017 s. 48)

Lesing kan foregå på ulike nivåer og måter: Lesing for  
“(1) *understanding*, for coherent perception of the story line;

- (2) *interpretation*, on making sense of the story or *interpretation (attribution)*, on making sense of the motives of characters;
- (3) *moral evaluation*, on the acceptance and rejection of perceived values in the story;
- (4) *interaction*, on the social dynamics and roles within the group;
- (5) *para-social interaction* (Horton and Wohl, 1956), on relating to the characters as if they were real;
- (6) *identification*, both positive and negative, with characters;
- (7) *acculturation*, on bringing communal or traditional sources to bear on interpretation;
- (8) *mutual aid*, group interaction with respect to understanding, interpretation, or evaluation;
- (9) *referential*, on spontaneous use of the text as a springboard for relating to personal, interpersonal, or communal problems, or *referential forum*, when the referential constitutes the basis for group discussion;
- (10) *critical*, for statements that reveal understanding of the genre or of dramatic requirements of television fictions;
- (11) *narrative*, for ethnic or personal patterns of retelling the story;
- (12) *gratifications*, for self-defined uses of [teksten eller] the [tv-]program in connection with social and personal needs” (Liebes og Katz i Brooker og Jermyn 2006 s. 288)

I undersøkelser av resepsjon skiller forskere mellom f.eks. naiv og reflektert resepsjon, mellom involverende og distanserende resepsjon, mellom søken etter underholdning og søken etter informasjon, og mellom negativ og positiv vurdering av verket (Vollbrecht 2002 s. 24). Det er et prinsipielt skille mellom nyttelesing (f.eks. i en lærebok) og opplevelseslesing (f.eks. i en roman), selv om disse lesebegrunnelsene glir over i hverandre.

“Vi er hele tiden i bevegelse og leser forskjellig ut fra hvor vi er i livet og hva vi har erfart, hva vi våger å se, både i teksten og i oss selv, og hva vi orker å forholde oss til.” (forfatter Hanne Ørstavik i *Klassekampens* bokmagasin 27. desember 2014 s. 6)

Vi leser oftest ubevisst inn i teksten våre egne erfaringer og forestillinger. Dette er en av grunnene til at tekster tolkes forskjellig av ulike personer. En gammel aforisme sier at “Boka er klokere enn forfatteren”. Det innebærer at det står mye i teksten som forfatteren ikke er klar over eller har kontroll på. Håvard Rem har denne formuleringen for en sentral innsikt innen resepsjonestetikk: “Jeg skriver om meg. Du leser om deg.” Leserne stiller spørsmål til teksten og finner svar gjennom egne tolkningsstrategier. Måten teksten medskapes eller -konstitueres på av den individuelle leser, fører til at det blir nye spørsmål å lete etter svar på. Litteratur kan brukes til å forankre og styrke egen identitet.

Leseren “could be thinking about how the story reminds her of her own marital troubles. [...] maybe she isn’t even aware that her real-world concerns are intensifying her reaction to the fictional couple.” (Annie Murphy Paul i <https://www.psychologytoday.com/articles/200709/mind-reading>; lesedato 14.03.18)

Islendingen Gunnar Gunnarsson skrev julefortellingen “Advent” i 1936. Det er “en kort roman eller en lang novelle som har mange hengivne tilhengere. Jeg har sett folk skrive på nettet at de drar til Island hver desember, inspirert av Gunnarssons fortelling.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 17. desember 2016 s. 60)

Den franske renessanseforfatteren Michel de Montaigne skrev i et essay: “En dannet leser oppdager ofte i en tekst andre fullkommenheter [“perfections”] enn de som forfatteren selv har lagt inn eller har lagt merke til. Og på denne måten gir leseren den gamle teksten stadig rikere betydninger og synspunkter.”

(i “Forskjellige hendelser fra den samme rådslagningen”) Og han skrev selvbevisst: “I have read in Livy a hundred things that another man has not read in him.” (Montaigne sitert fra Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 197) Lesing er en prosess som “Montaigne represented as a tennis match between writers and readers” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 198).

I et brev fra 1831 skrev den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe om sitt skuespill *Faust* at leseren eller seeren av dramaet “vil sågar finne mer [i det] enn jeg kunne gi” (sitert fra Boerner 1964 s. 145).

Den franske forfatteren Charles Péguy skrev: “Lesing er en felles handling eller operasjon mellom den som leser og det som leses, mellom verk og leser, mellom bok og leser, mellom forfatter og leser [...]. Det er på denne måten bokstavelig talt et samarbeid” (sitert fra Tadié 1987 s. 272).

Den franske dikteren og essayisten Paul Valéry hevdet at det var en uoverstigelig kløft mellom produksjons- og resepsjonsestetikk (Jauss 1987 s. 27), dvs. mellom forfatterens tekst og leserens. “Mine vers har den meningen som man gir dem” uttalte Valéry (sitert fra Jauss 1987 s. 27).

Den amerikanske forfatteren Henry James brukte uttrykket “glories in a gap” om “a hermeneutic gap in which the reader’s imagination must operate” (Bloom 1987a s. 57).

Det “jeget” som nærmer seg teksten, er ifølge den franske litteraturforskeren Roland Barthes alltid allerede et mangfold av andre tekster og av en uendelig mengde koder (Barthes 1970b s. 16). Den amerikanske kulturkritikeren Fredric Jameson har hevdet at “texts come before us as the always-already-read; we apprehend them through the sedimented layers of previous interpretations, or – if the text is brand-new – through the sedimented reading habits and categories

developed by those inherited interpretive traditions” (sitert fra <http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem09.html>; lesedato 11.06.13).

Barthes “insisted that the text is always on the move and hence impossible to grasp or to study as a set object. Barthes drew a distinction in this respect between the text and the work. The work, he explains, “can be held in the hand,” whereas “the text is held in language, only exists in the movement of a discourse,” and is “*experienced only in an activity of production.*” [...] In effect, all of us bring to bear an entire reading and life history to any act of textual consumption, so that each one of us will find different resonances in the same text. [...] The text, as Barthes notes, “decants” the work and “gathers it up as play, activity, production, practice,” thereby asking of its reader “a practical collaboration.” The magic and majesty of art rely upon the individual spark that occurs between work and reader as the reader participates in the birth of the text.” (Gray 2010 s. 30-31)

“The theory of the aesthetics of reception not only allows the understanding of the meaning and form of a literary work within the historical development of its reception. It also demands the ordering of the individual work in its “literary series” so that its historical position and significance in the context of literary experience can be recognized. Literary history based on the history of reception and impact will reveal itself as a process in which the passive reception of the reader and the critic changes into the active reception and new production of the author, or in which – stated differently – a subsequent work solves formal and moral problems that the last work raised and may then itself present new problems.” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 75)

Noen tekster har et tydelig ideologisk innhold, f.eks. ved å være tendenslitteratur. Andre rommer et livssyn som leseren kan stille seg mer eller mindre fremmed til, og akseptere eller avvise i ulik grad. Litteraturforskeren Alan Segal har hevdet at det livssynet som er innskrevet i den amerikanske forfatteren Philip Roths romaner, er livssynet til andre generasjons jødiske innvandrere fra Øst-Europa til USA (gjengitt fra Sayre 2011 s. 143). Dette innebærer ikke at bare leser med den samme bakgrunnen får “fullt” utbytte av Roths romaner.

Jacqueline Bobos studie *Black Women as Cultural Readers* (1995) “demonstrates that African-American women, as a separate interpretive community, view cultural products in a unique way. In interviews with black women, she examines their specific responses as spectators and consumers of films and novels, including *Waiting to Exhale*, *The Color Purple*, and *Daughters of the Dust.*” ([https://www.goodreads.com/book/show/111401.Black\\_Women\\_as\\_Cultural\\_Readers](https://www.goodreads.com/book/show/111401.Black_Women_as_Cultural_Readers); lesedato 13.09.18)

Peter Rabinowitz’ bok *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (1987) er “a study of conventions of reading, based on analysis of nineteenth- and twentieth-century narratives. His approach is useful for exploring

how texts may invite readers to behave in certain ways and how the behavior of readers – both potential and actual behavior – affects the way writers compose. [...] Rabinowitz describes four “rules of reading”: rules of notice, rules of signification, rules of configuration, and rules of coherence. Rules of notice help readers decide what they will pay attention to and how they will distinguish between figure and ground. Rules of signification help readers decide how to attend to what they notice: whether a narrator is reliable, for example; whether readers should assume that the physical or social norms of contemporary life apply to the actions of the story; and so forth. Rules of configuration help readers to assemble the different elements of the story to make an overall pattern. Rules of coherence, applied after the reading is concluded, are used to help the reader make the best possible sense of the text. Gaps, for example, may be reinterpreted as significant ellipses and metaphoric explanations may be invoked to establish thematic interpretations.” (Mackey 2003)

Rabinowitz “posits a set of ‘rules of reading’ (1987: 42) [...] These ‘rules’ are drawn from the conventions we make use of as we seek to interpret a piece of prose narrative [...] Rabinowitz comments on the general applicability of his rules as follows:

“Specifically, the system sets out four types of rules. These rules govern operations or activities that, from the author’s perspective, it is appropriate for the reader to perform when transforming texts – and indeed, that it is even necessary for the reader to perform if he or she is to end up with the expected meaning ... The rules, in other words, serve as a kind of assumed contract between author and reader – they specify the grounds on which the intended reading should take place. They are, of course, socially constructed – and they can vary with genre, culture, history, and text. And readers do not always apply them as authors hope they will – even if they are trying to do so, which they sometimes are not ... But even when readers do not apply the *specific* rules the author had in mind, in our culture virtually all readers apply some rules in each of the four categories whenever they approach a text.” [...]

The four sets of rules of reading work as follows:

- *Rules of notice.* We cannot pay equal attention to every detail in a novel, so we learn to give priority to certain points, sorting out figure from ground. To do this, we must decide what needs to have particular attention paid to it. We use a variety of clues: a book or chapter title can point to what is significant, for example. We also tend to pay more attention to something mentioned in the first or last sentence of a paragraph, or a chapter. A very short sentence, a single-sentence paragraph, the use of typographical cues such as a line of asterisks – these and many more signals attract our attention.

- *Rules of signification*. These conventions help us to decide how to pay attention to what we have decided is notice-worthy. How realistic is a story? How believable is a character or a narrator? How and to what extent should we draw on our own daily psychology to understand the situations in a story? What is the symbolic importance of particular details?

- *Rules of configuration*. These rules govern how we assemble disparate elements into patterns. They lead us to develop certain expectations of the outcome, often based on our previous experiences of the genre or the author. Rules of configuration help us to recognize the shaping of a story. They also govern our general expectations of how a story works.

- *Rules of coherence*. These rules, in Rabinowitz's words, help its to 'read a text in such a way that it becomes the best text possible' (1987: 45). They enable us, for example, to find ways to deal with textual disjunctions (perhaps treating them as symbolic or ironic). They make room for us reassess our initial reactions to early details, folding them into a new understanding of the story as a whole. Rabinowitz is careful to say that this set of rules is not a recipe for how to go about reading. We do not apply them sequentially or separately:

"Reading is a more complex holistic process in which various rules interact with one another in ways that we may never understand, even though we seem to have little difficulty putting them into practice intuitively ... In addition, a given convention may well be capable of reformulation so that it fits into more than one of the four categories ... The division of conventions into these four types, therefore, is intended neither as a descriptive model of the way the human mind actually reads nor as an absolute and exhaustive classification. It is, rather, a practical analytic device, of value to the extent that it is useful for answering particular questions." (Rabinowitz 1987: 46)" (Mackey 2006 s. 133-134) "I added a fifth category – explicit remarks about strategy" (Mackey 2006 s. 135).

"Rules of Notice/Rules of Location and Delimitation: Rabinowitz discusses how we need to decide what we are going to notice in any given text and what understandings we apply in order to make these decisions. In addition to these issues [...] we also need to know where else to go beyond the text in hand. [...] Rules of Signification: Deciding how to attend to what we have decided to notice is even more crucial in texts that involve much diegetic play. What status of attention do we award to the website telling us how to cook the Soprano spaghetti? [...] Rules of Configuration: The assembling of narrative elements to establish the shape of the story is an important part of the interpretive process. The issues of which details are salient and which connect purposefully to which are much more complex when textual borders are porous. Certain kinds of texts, for example some novelizations [dvs. bøker adaptert fra filmer] or picture book versions of movies, barely hang together for readers who have not seen the originating film. [...] Rules of Coherence: Rules of coherence run into similar roadblocks. If we read, or view

or play, with the intent of creating the best text possible, we have to find ways to make psychological room for what we are omitting. [...] Either way, with many contemporary texts, it is now the reader rather than the creator who decides where the limits are, and just what set or subset of texts will be rendered coherent.”  
(Mackey 2003)

“Issues of branding and commercial recycling also affect how we interpret and apply rules of coherence. Lunenfeld (2000/1999) discusses the ways in which certain stories must continually be made new to encourage consumers to acquire the film, the novel, the soundtrack CD, the computer game, and so forth: “Final closure of narrative cannot occur in such an environment because there is an economic imperative to develop narrative brands: product that can be sold and resold” (p. 15). Closure, as Perez (1998) reminds us, is not an essential element of narrative; “if closure is an issue for narrative, it is precisely because narrative is an additive thing that can go on and on without closure. Closure is something a narrative has to work for” (pp. 72-73). But coherence is not the same as closure. To interpret a text as “unclosed” may be to apply a certain notion of coherence to its structure. To some extent, we all rely on our understanding of conventions to establish what degree of closure is necessary, possible, or acceptable. If narrative branding and recycling are part of our conventional repertoire, we will interpret our ideas of coherence accordingly.” (Mackey 2003)

“[C]reativity has necessary conditions: we make sense of a novel or poem only if we have access to a set of conventions for reading such texts. Knowledge of genres informs “sets of expectations” (Culler, 1975: 129). One can test (through discussion, interview, or focus group) the validity of one’s hypothesis or speculation about the public knowledge a reader has drawn upon to produce intelligibility. As we have seen, these shared conventions, codes, or correspondences between word and idea constitute the horizons of cultural understanding from which we regard a book. They are literary (if not literal) limits to our thought.” (Wilson 2009 s. 64)

En spillefilm visualiserer temaer, og gjennom at filmen blir sett, bringes disse temaene “tilbake” til seernes virkelighet og åpner for nye oppfatninger av temaene i virkelighetens, ikke-fiktive verden (Heinze m.fl. 2012 s. 22).

Lesingen gjennom leserens fantasi skaper noe “like a film in your mind” (Duncan 2013 s. 177). Leseren kan skape sin egen imaginære iscenesetting og visuelle handlingsgang (sin “hodekino”) når hun leser en litterær tekst.

“12. desember [2012] har Peter Jacksons filmversjon av Tolkiens *Hobbiten* internasjonal premiere. Og selvsagt har oppkjøringen på det lukrative spinoff-markedet begynt. Tiden Norsk Forlag gir oss for eksempel *Hobbiten: en uventet reise – barnas guide*, en “storslått guide til historien bak filmen” gjennomillustrert med “fantastiske bilder”. Sånn bare for å sikre at ditt barns fantasi og indre bilder

ikke skulle prøve å konkurrere ut bildene fra filmen. Det kunne jo vært et potensielt copyrightbrudd.” (*Morgenbladet* 23.–29. november 2012 s. 37)

I boka *Ruined by Reading: A Life in Books* (1996) skriver Lynne Sharon Schwartz: “Some readers may run their own private films as each page turns, but I seem to have only spotty fleeting images, a floaty gown, a sofa, a grand ballroom, or a patch of landscape” (sitert fra Ross, McKechnie og Rothbauer 2006 s. 148). Andre leser kan ha en diagnose som kalles afantasi, som innebærer ikke å kunne danne seg mentale, visuelle bilder av imaginære mennesker, steder eller ting (og reelle slike som ikke er til stede fysisk). Personer med afantasi kan tenke på personer og objekter som ikke er nærværende, men ikke se dem for seg som et indre syn.

Den italienske semiotikeren Umberto Eco skrev i *Det åpne verket* (1962) om den åpne, stadig pågående meningskonstitusjonen av verket, om verket som en åpen struktur som krever mottakerens aktive medproduksjon (Jauss 1987 s. 28). Selv om verket bidrar til et mangfold av konkretiseringer, opphører det ifølge Eco likevel ikke å være ett verk.

I *Lector in fabula* (1979) skriver Eco: “Teksten er altså en vev av hvite områder, sprekker til å fylles, og den som har skapt dem forutså at de ville fylles og lot dem stå åpne av to grunner. Først fordi en tekst er en doven (eller økonomisk) mekanisme som lever av meningens merverdi som mottakeren skaper [...] Deretter fordi etterhvert som den beveger seg fra den didaktiske funksjonen til den estetiske funksjonen, overlater teksten tolkningsinitiativet til leseren, selv om den begjærer å bli tolket med en viss mengde entydighet. En tekst ønsker at noen hjelper den til å fungere.” (sitert fra Leblond 2010 s. 318)

“Authorial intertextuality finds its counterpart in the competent response of the reader or spectator. No text is read independently of the reader’s experience of other texts. This intertextual knowledge, for Umberto Eco, encompasses all the semiotic systems with which the reader or spectator is familiar: “Every character (or situation) of a novel is immediately endowed with properties that the text does not directly manifest and that the reader has been ‘programmed’ to borrow from the treasury of intertextuality.” ” (Stam 1992 s. 21)

Umberto Ecos “modell-leser” (“model reader”) er en leser som oppfatter alle teksts intertekstuelle referanser, skjønner alle teksts vitser og kan utføre alle de tolkningsstrategiene som teksten krever.

Den franske kulturforskeren Michel de Certeau oppfattet lesing som en taktikk der leseren tilegner seg teksten på egne premisser (Proulx 1994). En taktikk innebærer å finne nye, personlig meningsfulle muligheter som opphavspersonen (f.eks. forfatteren eller filmregissøren) ikke har tenkt på. “In de Certeau’s *General Introduction to The Practice of Everyday Life*, he begins with the premise that disciplinary powers are infusing society with their grid of control more and more

extensively [...]. His question is how an entire society can “manipulate the mechanisms of discipline and conform to them only in order to evade them” (de Certeau, xiv). De Certeau is interested with what devices, actions, and procedures people use every day on the micro level in order to subvert, for brief moments, the disciplining powers. He finds the answer to this in “the tactic”, an action which he defines as insinuating itself within the space of the other, worming its way into the territory of that which it seeks to subvert, like a tiny virus infecting a vast computer program.” (<http://www.tc.umn.edu/~weide007/city.html>; lesedato 18.09.13) Folk utøver “mikromotstand” (Proulx 1994) som summerer seg til stor motstand.

Leseren “deterritorializes himself, oscillating in a nowhere between what he invents and what changes him. Sometimes, in fact, like a hunter in the forest, he spots the written quarry, follows a trail, laughs, plays tricks, or else like a gambler, lets himself be taken in by it. Sometimes he loses the fictive securities of reality when he reads: his escapades exile him from the assurances that give the self its location on the social checkerboard. [...] readers are travellers; they move across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across fields they did not write, despoiling the wealth of Egypt to enjoy it themselves. [...] we are directed toward a reading no longer characterized merely by an “impertinent absence,” but by advances and retreats, tactics and games played with the text. This process comes and goes, alternately captivated (but by what? what is it which arises both in the reader and in the text?), playful, protesting, fugitive.” (Michel de Certeau i Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 135-137)

“In justifying the reader’s impertinence, I have neglected many aspects. Barthes distinguished three types of reading: the one that stops at the pleasure afforded by words, the one that rushes on to the end and “faints with expectation,” and the one that cultivates the desire to write: erotic, hunting, and initiatory modes of reading. There are others, in dreams, battle, autodidactism, etc.” (Michel de Certeau i Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 137)

“In his essay on ‘Decoding Television News’ (1986), Justin Lewis boldly suggests that a text’s preferred meaning is to be located in what its audience believes it to be, and thus only exists as such *after consumption*.” (Chin og Gray 2001)

“The story in the mind murders the story on the page, and takes its place.” (Mike Carey) De emosjonelle reaksjonene kan også være svært forskjellige. Noen ler av Sigbjørn Obstfelders dikt “Jeg ser”, andre blir grepel. Lesemåter, forståelsesmåter og tolkningsstrategier kan være relativt usammenlignbare (inkommensurable), fordi de har svært ulike forutsetninger. Det finnes kultur- og tidsbestemte erkjennelses- og tolkningsmåter.

Personlig smak og andre mer eller mindre private faktorer er viktige. Den svenske forfatteren Sara Stridsberg “forteller at ikke alle opplever romanene hennes som nattsvarte. - Andre oppfatter dem som lyse. Enkelte har til og med en følelse av

eufori eller livsfølelse etter å ha lest dem.” (*Morgenbladet* 17.–23. september 2010 s. 43) Forfatteren Bård Torgersen har fått svært ulike reaksjoner fra leserne av sine bøker. “Etter en av de tidligere bøkene fikk han høre at en leser hadde grått seg gjennom boka, mens en annen hadde ledd seg igjennom.” (*Dagbladet* 29. august 2011 s. 37) Ingvar Ambjørnsen er blant annet kjent for sin romanserie om “raringen” Elling (den første er *Utsikt til paradiset* fra 1993). I et intervju sa Ambjørnsen: “Forresten var det de kvinnelige leserne som synes Elling var morsom. Han appellerer nok til morsinstinktet. Menn synes den første boken var god, men nitrist.” (*Aftenposten* 7. november 1995 s. 50)

Den irske forfatteren Oscar Wilde uttalte om Charles Dickens’ sentimentale roman *The Old Curiosity Shop* (1840-41): “One must have a heart of stone to read the death of little Nell without laughing.”

“Agitation and propaganda did not confine itself only to non-professional theatre but, because of the prevailing political spirit [i Sovjetunionen i mellomkrigstiden], permeated the professional theatre as well. The Revolution had given birth to a different kind of spectator, who demanded a theatre which could comply with his, in Bukharin’s words, “militant psychology.” The new society had its own outlook and psychology; the past did not fit into the reality of the present. It is no wonder that in 1918 in Leningrad “an audience had laughed uproariously when Othello strangled Desdemona.” [ifølge André Van Gyseghem i *Theatre in Soviet Russia*]” (Tehranchian 1982 s. 64)

Den irske forfatteren Patrick McCabes roman *The Butcher Boy* (1992) “is so funny I kept laughing out loud – and then being shocked that I’d laughed at something so horrible. Patrick McCabe really challenged the way I see the world.” (anonym britisk leser sitert fra Riel og Fowler 1996 s. 30)

En annen britisk leser beklaget konsekvensene av sin lesing på denne måten: “If I’m angry with a character in a book, my whole family suffers.” (sitert fra Riel og Fowler 1996 s. 21)

“On June 10, 2007, after eight years of mobster melodrama, Tony Soprano and the rest of the cast of HBO’s critically acclaimed series *The Sopranos* said goodbye to fans. The finale was watched by nearly 12 million viewers, none of whom, it seemed, could reach an agreement about the episode’s final moments. During the last scene, Mafia boss Tony sat with his family at a local diner as the camera panned the mysterious, unknown characters around them. Anticipation built as audiences wondered whether one of these individuals might “whack” Tony, Abruptly, the screen went black, causing some viewers to believe their cable went out. Instead, the fade-out was producer David Chase’s deliberate attempt to leave the series open-ended. In the hours and days after the episode aired, media critics voiced their opinion of what *Variety* described as “a finale without finality.” Some lauded Chase’s unorthodox ending, describing it as “genius,” “brilliant,” and “the

perfect final note.” Others, meanwhile, denounced Chase’s “lack of creativity” and likened the conclusion to an ill-conceived prank at the audience’s expense.” (Turow 2009 s. 53)

Den skotske forfatteren Duncan McLean *Bunker Man* (1995) “is a terrifying analysis of the pressures on men in the 90s. I was really wound up when I finished it and it made me ask all sorts of questions about how men respond to independent women.” (anonym leser sitert fra Riel og Fowler 1996 s. 94)

“De har begynt å stå frem nå. Bokbryterne. Leserne som fortvilet girapt mot litteraturens kjedsommelighet. De gjør det med klump i magen. For er det egentlig lov å legge vekk en såkalt god bok? Og i så fall, hvor mange sider må du ha lest før det er greit? Selv la jeg akkurat bort *Bisettelsen* av Lars Saabye Christensen. Jeg gjorde det etter flere uker med prøving. Å legge vekk en bok fra en forfatter jeg liker, føles vondt, som om jeg svikter ham. Derfor har jeg jobbet meg gjennom hundre sider i håp om å bli hekta. Da det ikke gikk, prøvde jeg trikset med å hoppe ytterligere hundre sider frem. Gikk ikke. [...] De fleste bokbrytere gjør det med vemod og frykt. De, som jeg, vet nemlig at kultureliten vil heve øyenbrynet: “Jaså, du er en av dem som ikke skjønte boken? Også den som var så god!” ” (Kristin Stoltenberg i *A-magasinet* 26. juni 2019 s. 15)

“All my friends were buzzing about Vikram Seth’s *A Suitable Boy*. I couldn’t get anywhere with it and started to wonder what was wrong with me.” (anonym britisk leser sitert fra Riel og Fowler 1996 s. 32)

“If you feel out of your depth you may leave a book thinking that you have failed. If hundreds of other people have read and enjoyed this book, why don’t you? Is there something wrong with you? Are you in some way inadequate as a reader? This feeling of failure can be very damaging [...] Understanding the contract between the writer and the reader and your own reading curve on particular books will help you to analyse why you give up. It is very important not to feel it is your fault.” (Riel og Fowler 1996 s. 32-33)

Forfatteren og dramatikeren Jon Fosse sa i et intervju: “Egne tolkninger mislikjer jeg, ihvertfall hvis de blir oppfattet som autoritative. “Nokon kjem til å komme” er kanskje det lykkeligste jeg har skrevet noen gang, men andre opplever det som helt svart. Og pokker, det skjønner jeg jo! Det er de dårligste tekstene mine som er helt entydige, de gode – de kan snus helt om.” (*Aftenposten* 12. mai 1996)

Den amerikanske forfatteren Paul Beatty har fortalt: “En franskmann sa til meg at han likte bøkene mine bedre enn mange andre amerikanske bøker, for de andre var så opptatt av å få deg til å føle deg speilet, og sånn er ikke mine bøker, mente han. Kult, sa jeg, takk! Men så møtte jeg en masse meksikansk-amerikanske ungdommer i Texas, og de sa: “Wow, du skriver bøker man kan kjenne seg igjen i!” Imens har indere sagt at denne boken er veldig indisk. Og en irsk intervjuer

fortalte meg at boken var helt irsk! Han tenkte særlig på personenes lidelse og selvmedlidenhet. Men da tenker jeg: Hvis det både er svart, meksikansk, indisk, irsk, kanskje det faktisk har å gjøre med selve eksistensen?” (i *Morgenbladet* 20.–26. april 2018 s. 47)

“If one reads intently every word of a Zola novel, one becomes bored, as one does if one tries to skim through [James Joyces] *Finnegans Wake* for the plot.” (Culler 1983b s. 99)

“Mange ganger når jeg snakker med folk om en bok de har lest, atskiller hva de har lest og hva jeg har lest ut av samme bok seg så mye, at vi ikke engang gjennom gjenfortelling av handlingen kan skjønne at det er samme bok. Ofte må vi si bokas tittel for å skjønne hvilken bok den andre har lest.” (den ungarsk-tyske forfatteren Terézia Mora sitert fra Waldow 2011 s. 112)

Herbjørg Wassmo har fått mange leserbrev og telefoner fra lesere. “Siden “Huset med den blinde glassverandaen”, om den overgrepssutsatte tyskerungen Tora, har lesere kontaktet henne. Ringt og grått, delt egne historier fra ødelagte barneår. Helt til hun fikk hemmelig telefonnummer.” (*Dagbladets Magasinet* 7. september 2013 s. 37)

Den franske kulturforskeren Daniel Dayan kaller samtaleene og diskusjonene rundt et verk for verkets “sekundære resepsjon” (sitert fra Esquenazi 2007 s. 80). Den primære resepsjonen er å lese/se og tolke verket. Dayan lager denne distinksjonen i artikkelen “Resepsjonens mysterier” (1992; på fransk).

Den aktive mottaker blir tydelig ved den såkalte Kuleshov-effekten (eller K-effekten; oppkalt etter den russiske filmskaperen Lev Kuleshov) som oppstår ved sammensetning av flere bilder etter hverandre (montasje). Forsøk gjort av Kuleshov viste at tilskuere av en serie forskjellige bilder lager logiske og emosjonelle koblinger mellom bildene. Hvis et bilde viser et uttrykksløst menneskeansikt og neste bilde en revolver, vil mange seere synes at ansiktet uttrykker besluttssomhet. Hvis koblingen er mellom ansiktet og en vakker kvinne, vil mange synes at ansiktsuttrykket viser kjærlighet og lengsel. Tilvarende kan seere synes at det samme ansiktet uttrykker sult, sorg, forakt, misunnelse osv. Et smil kan på grunn av Kuleshov-effekten tolkes som ironisk, eller direkte ondskapsfullt (Beauvais 1986 s. 11).

“Kuleshov shot a single long closeup of an actor named Mozhukhin, sitting still without expression. He then intercut it with various shots, the exact content of which he forgot in his later years, but which, according to his associate Vsevolod Pudovkin, comprised a bowl of soup, a woman in a coffin, and a child with a toy bear. The audience “marveled at the sensitivity of the actor’s range.” [...] The montage of a film, he felt, overrode all other aspects of filmmaking, making them irrelevant. He came to call his actors “models,” indicating the lack of significance

he attributed them. [...] The essence of the Kuleshov effect is filling in the blanks, or connecting the dots. Mozhukhin isn't actually looking at anything; he probably doesn't even know what they'll make him look at, so he can't possibly be reacting to it. He expresses no emotion, so an audience cannot possibly see emotion on his face, but the audience does. The viewer is presented with a situation or environment along with the academic fact that someone is experiencing it. He cannot simply accept the actor's evident emotion, as none is given, so he decides what the appropriate response would be and assigns it to the actor." (<http://kubrickfilms.tripod.com/id21.html>; lesedato 29.10.12)

Kuleshov-effekten viste altså at tilskuerne synes at skuespillerens ansiktsuttrykk endrer seg, avhengig av hvilket bilde det vises sammen med. Disse koblingene mellom bilde og emosjon skjer ikke-intendert og ubevisst: "The viewer doesn't realize the reaction is in his own mind. He assumes the actor shows it, but he can't see just how, so it seems like an almost magical projection of feeling by a brilliant actor. The viewer admires the actor's subtlety, and at the same time is more strongly affected by the scene. The character seems stoic, which at once impresses the viewer and lends weight to the emotion he does seem to display. In addition, the viewer wonders if others in the audience have caught the undercurrent, patting himself on the back for being so insightful. Backward as it may seem, the emotion of the scene is heightened in several different ways precisely because it is not being expressed at all." (<http://kubrickfilms.tripod.com/id21.html>; lesedato 29.10.12) Kuleshov-effekten viser vår evne til å skape mental kausalitet (Niney 2012 s. 117).

"[M]åten å lese en bok på bidrar til å skape dens sjanger." (Patrick Parmentier i <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1986-03-0202-001>; lesedato 25.08.23)

"The essential aim of viewing activities, according to [David] Bordwell, is the construction of a meaningful story from the plot. Viewing involves us in a series of goal-oriented, problem-solving activities aimed at the construction of a meaningful whole story. Our prior knowledge and experience of narratives, of genre conventions and of the social world create certain expectations and assumptions that we bring to interpreting a text. Much of the moment-by-moment processing involves us in making causal, temporal and spatial connections between events and interpreting stylistic elements for narrative meaning.

In analysing narration we can study how viewers put the story together by:

- formulating, testing and revising hypotheses on the basis of incoming information;
- making causal connections and inferences;
- reconstructing the temporal order and duration of events;

- filling in gaps in narrative time or causal logic;
  - assessing the spatial frame of reference in which the story occurs;
  - considering how space, décor, lighting, framing and other elements of style express human relationships.”
- (Gillespie og Toynbee 2006 s. 102)

Hjerneforskningen kaller det “priming” når en stemning eller et inntrykk avgjør om vi leter etter styrker eller svakheter i det vi leser (Waldow 2011 s. 24). Ubevisste inntrykk og opplevelser styrer hva en person husker og hvordan personen oppfatter noe og handler. Det er en type assosiasjonslogikk der vi ubevisst blir preget av stemninger, ord, bilder, lukter m.m.

“[L]ooking at an advertisement featuring a woman’s face, some viewers might assume that the image stood for women in general, others that she represented a particular type, role or group, and yet others might recognize her as a particular individual. Knowing the appropriate level of abstraction in relation to interpreting such an image would depend primarily on familiarity with the relevant cultural codes.” (Chandler 2002 s. 68)

“Det er tilskuerne som lager bildene” hevdet den franske kunstneren Marcel Duchamp i samme historiske periode som da antropologen Marcel Mauss hevdet at det er magikernes klienter som gjennom å tro på magien gjør den effektiv (sitert fra Heinich 2001 s. 46).

“An important tenet of a cognitive approach to literature is that, as Paul Hernadi puts it, “there is no clear division between literary and nonliterary signification. ... Literary experience is not triggered in a cognitive or emotive vacuum: modern readers, listeners, and spectators mentally process the virtual comings and goings of imagined characters as if they were analogous to remembered actual events” (60, 62).” (<http://www.ualberta.ca/~dmiall/Cognitive/Readings/Zunshine%20theory%20of%20mind.pdf>; lesedato 14.03.16)

Lesere tenderer ifølge litteraturforskeren Jurij M. Lotmann til å presse teksten inn i forståelsesrammer som leseren er fortrolig med (1989 s. 417). Leseren mobiliserer de teksterfaringene som hun/han synes er mest egnet til å forstå den aktuelle teksten. De to litteraturforskerne Jacques Leenhardt og Pierre Jósza viser i boka *Lesning av lesning: Essay om lesningens sosiologi* (1982) at “romaner uten handling” fører til at mange leserer skaper sine egne tydelige hovedpersoner i teksten og “bøyer” på handlingen slik at det blir forståelige, gjenkjennbare scener og tydelig handlingsforløp (gjengitt fra Kuhlmann 1994 s. 192). Det er en “tendency of texts to resolve themselves in the reader’s mind into a coherent and cohesive form, however they are constructed.” (Jeffries 1993 s. 123) Noen leserer reduserer ambivalensene og mulighetene i teksten ned til at teksten bare får

betydning ut fra leserens egne erfaringer (Wolfgang Iser gjengitt fra Schlingmann 1985 s. 144). Hver leser skaper en (mer eller mindre) individuelt tilfredsstillende meningssammenheng.

Franskmannen Leenhardt og ungareren Józsa gjengir i *Lesning av lesning* resultater av en leserundersøkelse foretatt i de to landene. En fransk og en oversatt ungarsk roman ble lest av franskmenn, og den ungarske romanen og den franske oversatt til ungarsk ble lest av ungarere. Resultatet var differensiert: De forskjellige leserne leste verkene til dels svært forskjellig, også i samme land (Leenhardt og Józsa 1999 s. 231).

“Studies looking at cultural factors across nationalities and within national cultures have identified dimensions in which people differ. For example, Hofstede (2010 [“The GLOBE debate: Back to relevance”]) has identified six cultural dimensions in which people from different countries differ: Power distance, Individualism vs. Collectivism, Uncertainty avoidance, Masculinity vs. femininity, Long-term orientation vs. short-term orientation, Indulgence versus restraint. These dimensions may also have an effect on how people experience and react to films and other audio-visual products. Similarly, films produced in different countries may reflect different values along these dimensions and may be perceived differently by people from other national background (Hofstede, 2010).” (Teresa Cañas-Bajo, Eleni Berki m.fl. i <https://www.participations.org/Volume%2016/Issue%202/2.pdf>; lesedato 30.09.21)

Hvis leseren stadig må foreta en “refleksiv korrektur av sin egen innstilling” til det som leses, dvs. justere hele sin måte å lese teksten på, er det stor sannsynlighet for at leseren slutter å lese teksten, altså forkaster den (Lüdeke 2011 s. 79).

Det finnes radikale teorier om hvor viktig leseren er. Ifølge den amerikanske resepsjonsteoretikeren Stanley Fish er leseprosessen identisk med teksten. Alt som skjer under lesningen er teksten. Effekt, respons og virkning er fundamentalt viktigere enn de “objektive” ordene på papiret. Det er ingen direkte forbindelse mellom en setning og meningen den har/får. Forfatterintensjonen er ikke relevant for Fish. Tekstens mening forandrer seg i og med at leseren forandrer seg. En persons lesning av en tekst “er verken identisk med en annens eller med det samme individets på et annet tidspunkt [...] det er et mangfold av parametere som det er umulig å beherske.” (Charles 1995 s. 139)

“Enhver leser (og hver gruppe av leser i samfunnet) forstår et litterært verk forskjellig fra alle andre leser, og annerledes også enn forfatteren, som kan oppfattes som verkets første leser.” (Harald Weinrich sitert fra Müller 1995 s. 48)

“The American critic Stanley Fish is quite happy to accept that, when you get down to it, there is no ‘objective’ work of literature there on the seminar table at all. *Bleak House* is just all the assorted accounts of the novel that have been or will be

given. The true writer is the reader [...] the readers have now overthrown the bosses and installed themselves in power. For Fish, reading is not a matter of discovering what the text means, but a process of experiencing what it does to you. His notion of language is pragmatist: a linguistic inversion, for example, will perhaps generate in us a feeling of surprise or disorientation, and criticism is no more than an account of the reader's developing responses to the succession of words on the page. What the text 'does' to us, however, is actually a matter of what we do to it, a question of interpretation; the object of critical attention is the structure of the reader's experience, not any 'objective' structure to be found in the work itself. Everything in the text – its grammar, meanings, formal units – is a product of interpretation, in no sense 'factually' given [...] there is nothing whatsoever 'in' the work itself [...] Fish is in fact careful to guard against the hermeneutical anarchy to which his theory appears to lead. To avoid dissolving the text into a thousand competing readings, he appeals to certain 'interpretative strategies' which readers have in common, and which will govern their personal responses." (Eagleton 2008 s. 74)

Hvis måtene å lese, forstå og tolke en tekst på er ekstremt varierte, oppstår det et relativitetsproblem som gjør det umulig å si hva som er "det objektive" ved teksten (Sayre 2011 s. 114). Men ifølge Stanley Fish kan tekstens mening verken betraktes som noe subjektivt, fordi oppfatningen av litteratur bestemmes ut fra kommunikasjonsfelleskap og andre konvensjonelle, offentlige ståsteder, eller som noe objektivt, fordi fellesskapet har bestemte perspektiver og spesielle interesser som ligger bak lesningene. Fishs posisjon kan knyttes til radikal konstruktivisme.

"It is interpretive communities rather than either the text or the reader that produce meanings. ... Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies." (Fish sitert fra Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 195) "Such strategies are historically specific: to write their history is to get to the heart of 'understanding how people construe the symbolic systems made available to them by their culture'." (Kevin Sharpe og Fish i Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 195) Leseren av en tekst er ikke bare "a unique individual, a private being, but as a vessel or meeting point for a variety of cultural codes and literary conventions." (Ann Jefferson i Jefferson og Robey 1986 s. 111)

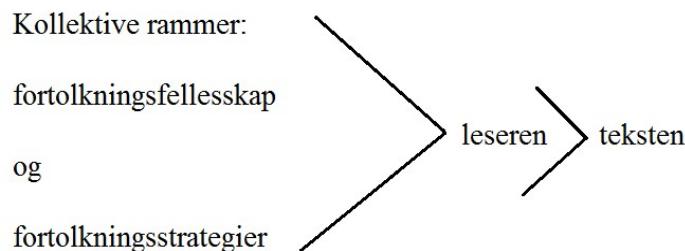
"If for instance you make a class of students analyze a miserable amateur poem, passing it off as written by this or that world literary celebrity, you can be rather sure to have read out the most sublime profundities; something similar happens if you pass off extracts of nonfiction as fiction. This state of things, and that kind of concrete experiment are of course what make Stanley Fish (i.e. 1980) think that texts themselves mean nothing and that only the "interpretative community" decides the meaning. Against the background of a simple sign/referent/code-model it seems evident that Fish goes to the opposite extreme: the convention concerns precisely a relation in which also sign plays a role. The very demonstration, into a field in which the ignoring of the code is very common, of the fact that a similar

ignoring of the sign has absurd consequences, may of course have a valuable effect as provocation. But that does not make the latter more adequate." (Kyndrup 1992 s. 85)

"Communication between individuals requires communal and conventional beliefs, but this does not entail the existence of an independent and context-free system of meaning. By insisting that meaning resides in a suprapersonal unit – he [Stanley Fish] calls it variously a system, a set of norms, conventions and beliefs, an institution and an interpretive community – he hopes to show that as well as possessing assumptions we are also possessed by them [...] All 'form' is constituted by the reader, who in turn is constrained by the norms of his interpretive community. [...] Fish argues that it is meaningless to talk of texts as objects and readers as subjects, since 'text-objects' are the product of individual interpretive strategies, and 'reader-subjects' the product of social and cultural patterns of thought. Reader and text are both complex; the individual reader cannot be outside an interpretive community, and the text cannot be objective because it is never not interpreted." (Ian Maclean i Jefferson og Robey 1986 s. 140-141)

For Fish "the interpretive community takes on the authority previously accorded to the literary text" (Long 2003 s. 233).

Fish tenker seg at tekstens mening oppstår på denne måten:



Fish utviklet "his own methodology for interpreting literary texts which he provocatively calls "affective stylistics." By analyzing a single sentence in a poem by Thomas Browne (1605-82), Fish demonstrates the ways in which the reader's experience is a result of expectations generated, fulfilled or frustrated, modified and adapted as (s)he meets every single word in this sentence. Fish writes about this sentence [...]: "It is no longer an object, a thing-in-itself, but an event, something that happens to, and with the participation of, the reader. And it is this event, this happening ... that is, I would argue, the meaning of the sentence." Fish's methodology consists in an extreme deceleration of this reading process, which is usually imperceptible to readers themselves; in this slow motion, it becomes visible and analyzable. However, Fish's approach does not escape difficulties that we have already seen in Iser's position: when thus reading in slow motion, can he ever be certain that he is describing more than his own quite subjective impressions that are

not valid for other readers? And when he claims that a text's meaning is identical to its reader's experiences in the course of reading it, can he avoid a total relativism in which a text can mean anything any reader sees (or hallucinates) in it? Fish's reply to these objections was not too convincing at this point in time [...]: "Most literary quarrels are not disagreements about response, but about a response to a response. What happens to one informed reader will happen, within a range of nonessential variation, to another." [...] Fish tried to bolster up this position by developing his concept of interpretive communities." (Thomas A. Schmitz i www.researchgate.net/file.PostFileLoader.html; lesedato 15.10.15)

Fish "crowns context as king, and precisely because context of interpretation will often be shared by others, readings will tend not to be random and wholly individualistic. Rather, Fish proposes the "interpretive community" as the prime filter for reading, a group of similarly minded (or contextualized) individuals whose strategies for interpretation "exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around." When a text seemingly has one meaning, to Fish this only means that one interpretive community is dominant, effectively controlling the context of reception, setting the terms by which any reader will approach the text. [...] reduce text to context, as does Fish" (Gray 2010 s. 33-34)

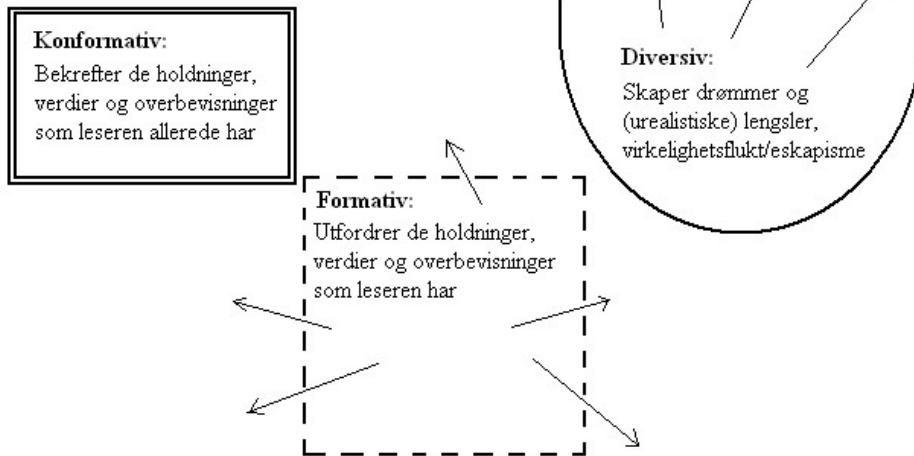
"[R]adical denial of any intrinsic quality of the texts (of course implying decisive consequences for *what* it is possible to say about them [...]) has even motivated the formation of the nickname *Dertyfish* (i.e. Derrida, Rorty, Fish) for this position" (Kyndrup 1992 s. 25).

"Det er meir utfordrande og fruktbart at leseren får innspel til å henta fram og reflektera over eigen kunnskap og eigne erfaringar, enn at skrivaren får slått fast sine meiningar. Det er viktigare at leseren trur seg litt klokare enn at skrivaren får demonstrert sin eigen fortreffelighet." (Andreas Hompland i *Dagbladets* søndagsmagasin 11. april 2010 s. 27).

" "Min tolkning" er et uttrykk for noe dypt personlig som man skal være forsiktig med å krenke. [...] En lærer som med dette som utgangspunkt anerkjenner alt elevene sier, som viktig, uten å modellere en kritisk måte å vurdere verdien av et argument på, lukker igjen det mulighetsrommet som tolkningskonflikter utgjør. I stedet for å modellere sentrale verdier i et fortolkningsfellesskap åpnes det et rom for instrumentell atferd for elevene, der man kan si hva man vil, så lenge påstanden har en argumentativ overflatestruktur. I stedet for at makten til å vurdere kvalitet og dybde ligger i fortolkningsfellesskapet, så har man skapt en situasjon der alle kan ha sine egne private kriterier for kvalitet." (Skaftun og Michelsen 2017 s. 172)

Den danske professoren Sven Møller Kristensen samlet i en artikkel folks lesemåter i tre store kategorier:

3 ulike lesemåter ifølge Sven Møller Kristensen  
(i "Former for Accept", 1970)



Den konformative (også kalt konfirmative) er betryggende, mens den formative derimot former vår bevissthet på en måte som bidrar til å reformere samfunnet. Den diversive bidrar til å realisere våre ønskedrømmer, men kun i fantasien. Ifølge Møller Kristensen dreier det seg om tre ulike lesemåter, ikke tre typer litteratur. Men ulike typer bøker/litteratur egner seg til ulike lesemåter. Men en westernroman kan av én leser leses diversivt, av en annen formativt (f.eks. oppfattet som en halvfascistisk lovprisning av verdier som leseren forakter). Møller Kristensens modell (lesertypologi) kan oppfattes som en oversikt over tre leseholdninger, en slags mental innstilling hos leserne om hva en tekst skal "gi dem". De fleste forskere vil imidlertid være enige i at modellen er reduserende og skjuler kompleksiteten i faktiske leseres lesemåter, holdninger osv.

Forenklet kan det sies at en konformativ lesemåte bekrefter leserens virkelighetsoppfatning, en formativ lesemåte utfordrer leserens virkelighetsoppfatning, mens en diversiv lesemåte fungerer som virkelighetsflukt. Tekster som leses formativt, kan by på raffinert og produktiv irritasjon for leseren, på en motstand som verdsattes.

Møller Kristensen beskriver "tre grunnleggende forskjellige måter nærmere seg kunstverk på, som i vår sammenheng relateres til måter å lese på. Den konformative, eller bekreftende, lesemåten kjennetegnes ved at leseren får bekreftet sine holdninger gjennom lesningen. [...] I motsetning til den konformative lesemåten setter Møller Kristensen opp den formative. Dette er en tilnærming til teksten som er preget av åpenhet, både for å bli overrasket og utfordret på egne holdninger. [...] Den tredje lesemåten i Møller Kristensens essay er det han kaller den diversive lesemåten. Denne tilnærmingen er styrt av et ønske om å la seg avkoble, ta fri fra verden, drømme seg bort." (Tveit 2004 s. 68-69)

Lesemåter:	Kjennetegn:
Konformativ	Bekrefter holdninger, styrker overbevisninger
Formativ	Utfordrer leserens normer, åpner for endring av holdninger
Diversiv	Virkelighetsflukt, søken etter oppfyllelse av drømmer

(Tveit 2004 s. 70)

“A reader who creates everything learns nothing, but one who is continually encountering the unexpected can make momentous, unsettling findings. The more a theory stresses the reader’s freedom, control, and constitutive activity, the more likely it is to lead to stories of dramatic encounters and surprises which portray reading as a process of discovery.” (Culler 1985 s. 72)

“Readers have different strategies in reading. George Dillon suggests three types. The “Character-Action-Moral” reader does not care much about meaning and significance but sees the event chain linked to the “main character’s traits, motives, thoughts, responses, and choices.” The “Digger-for-Secrets” reader assumes the narrator has hidden secrets and derives a subtextual meaning from the textual events. The “Anthropologist” reader has the least interest in the events. Instead, this reader focuses on translating the characters’ actions and statements into expressions of implicit cultural norms and values.” (Staiger 2000 s. 39)

“ “Det finnes to typer lesere”, uttalte den jubilerende Ole Robert Sunde i et intervju forrige uke, “de som leser for å komme hjem, og de som leser for å komme bort”. ” (Morgenbladet 23.–29. november 2012 s. 51) Kanadieren Glen Murray “proved to be a skilled and politically engaged vernacular reader, for example. In 2004 he claimed that, ‘I like novels that move me outside my comfort zone ... I want to get annoyed and angry when I read.’ ” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 414) I romanen *Pnin* (1957) av Vladimir Nabokov står det: “Some people – and I am one of them – hate happy ends. We feel cheated. Harm is the norm. Doom should not jam. The avalanche stopping in its tracks a few feet above the cowering village behaves not only unnaturally but unethically” (her sitert fra Furst 1992 s. 237).

Leserens medskaping av verk kan skje på en slik måte at det gir “gleden ved tilhørighet” (Lüdeke 2011 s. 57).

“Jeg forventer fra litteraturen stadig på nytt en ny mulighet til å forandre meg, fordi jeg ikke anser meg selv som ferdig utviklet. Jeg forventer av litteraturen at den bryter ned alle de verdensbildene som virker fiks ferdige.” (Peter Handke gjengitt fra Brackert og Lämmert 1977 s. 269-270) Leseren må “utsette seg for teksten og motta *fra den* et mer omfattende jeg” (Paul Ricoeur sitert fra <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2011-1-page-121.htm>; lesedato 22.02.22).

“Det mest interessante i vår omgang med virkelighetslitteraturen er hvilke virkeligheter vi anerkjenner og gir oppmerksomhet. Er det de virkelighetene som

allerede passer inn i skjemaene våre? Eller er det de rotete og stygge virkelighetene, de som utspiller seg innenfor uvante koordinater og bryter med hevdunne kulturelle hierarkier?” (Olaf Haagensen i *Morgenbladet* 21.–27. oktober 2016 s. 51)

“Noen sitter nok og lurer på hvorfor den litteraturen som først tente leserinteressen var makkritisk, utfordrende, moralsk indignert, skrevet fram under trykket av autoriteters misbruk, sosialt og privat, politisk og psykologisk. Tekst som handler om begjærrets tyranni, sorgens anatomi og global urett. Det er jo ikke sant som Mette Marit sa, at litteraturen skal skape “en liten strime av lys inn i det mørke”. Prøv den på Kafka, Burroughs, Woolf, Houellebecq eller Ferrante.” (Jon Rognlien i *Dagbladet* 29. april 2017 s. 59)

Den russisk-amerikanske forfatteren Vladimir Nabokovs roman *Lolita* (1955) handler om en middelaldrende mann som forfører ei 12 år gammel jente. I en undersøkelse der tre seksten år gamle jenter ble spurta om romanen, sa en av dem: “Da jeg var ferdig med boka, var jeg uendelig frustrert. For boka hadde fått meg til å tenke som en pedofil mann.” (sitert fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 372). Den såkalte *Lolita*-effekten innebærer å miste kontroll over sine moralske overbevisninger (s. 372).

“Jeg leste Sara Stridsbergs roman *Kjærlighetens Antarktis* da den ble lansert på norsk. Jeg pleier å lese meg i sovn, men det var umulig å lese den boken på senga. Jeg måtte sitte oppreist, i dagslys, for å tåle den, så skremmende var den for meg. Den ga meg hjertebank, hodepine og kvalme, så virkelighetsnært forteller forfatteren om mordet på prostiterte Inni, et mord som utføres som et slakteritual, en ofring på begjærrets, voldens og maktens alter. [...] Jeg grudde meg til hver ny runde med beskrivelser av drapet, men intet menneskelig må være meg fremmed, så jeg tvang meg gjennom. Hele veien ønsket jeg inderlig at det var Inni som kunne vært hevneren, at mordet kunne reverseres, at Inni kunne straffe *Jegeren* som tok henne. Men det skjedde ikke. Dette var ikke den heltehistorien jeg så lystig heier på fra mitt trygge sted i sofakroken.” (psykolog Sissel Gran i *Morgenbladet* 5.–11. juli 2019 s. 22)

Ed S. Tan skiller i boka *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* (1996) mellom “*F emotions* (fictional emotions) som emosjonelle reaksjoner på filmens historie og diegetiske verden, og [...] *A emotions* (artefact emotions) som reaksjoner på filmen som artefakt. Tan karakteriserer *F*-emosjoner som hovedsakelig empatiske, som medfølelse, frykt, håp, angst, lettelse, takknemlighet, skam, sinne, glede og sorg, mens *A*-emosjoner hovedsakelig er ikke-empatiske, som nytelse, lyst, beundring og forbløffelse (Tan 1996: 81ff). “Kneepkens and Zwaan (1994) elaborate upon the ways different feelings in literary response might interact [...] For instance, they show how readers become less and less involved in technical aspects and contextual information (*A*-emotions or Artefact emotions) and more involved in character and event descriptions in the story world (experiencing *F*-emotions, or Fiction

emotions) as a story progresses (p. 134).” (Olivia Fialho i <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2019.1692532>; lesedato 21.10.21)

“David Gelernter’s useful concept of affect linking [1994] [...] describe how we extrapolate from our own emotional experiences to activate and vivify affective moments in a written text. We may not have experienced the exact circumstances described in a story, but we can supply an appropriately nuanced affective charge from a different experience [...] we flesh out the affective qualities of a particular fictional moment out of our own repertoire of memories” (Mackey 2006 s. 158).

Å reagere på filmen som artefakt vil si at tilskueren legger merke til filmen i seg selv, det være seg brå *plot twists*, god skuespillerteknikk, imponerende fotografi og iscenesettelse, eller spektakulære spesialeffekter (Tan 1996: 65). Tan bruker spektakulære bilder som eksempel på filmens tiltrekningskraft fordi slike bilder er adskilt fra protagonistens skjebne.” (Stapnes 2010 s. 36) “[D]et er mulig å føle avsky for fiksjonen, for karakterens handling, men samtidig beundre artefakten, skuespillet, stuntet, koreografien eller eksplosjonen” (Anne Gjelsvik gjengitt fra Stapnes 2010 s. 37).

“Providing a gap or space into which the viewer inserts or invests herself is one of the most important aesthetic, cultural and ideological functions narratives can perform, discussed under such diverse headings as ‘narrative comprehension’, ‘subject position’, ‘identification’, ‘viewer engagement’, ‘empathy’, ‘meaning-making’.” (Elsaesser 2017).

Leserens identifikasjon med personer i teksten har blitt forklart med begreper som projeksjon, substitusjon, introjeksjon og empati. Ved projeksjon ser leseren seg selv i en person i teksten, som om leseren så i et speil, og gir den fiktive personen sine egne kjennetegn så langt det er mulig. Ved substitusjon plasserer leseren seg selv inn i handlingen, som om leseren var en skikkelse i boka. Introjeksjon er en identifikasjonsform der egenskapene ved bokas skikkelse er tydelig mer dominerende enn leserens egenskaper. Når leseren føler empati med en person i boka, er det ikke nødvendigvis en tydelig identifisering, fordi det som skjer kan være helt ukjent for leseren, altså noe som leseren ikke gjenkjenner, men som likevel berører leseren emosjonelt og moralsk (Werner Graf i Eke og Elit 2019 s. 190).

“Lesere på ulike alderstrinn kan ha forskjellige opplevelser av identifikasjon. Kanskje er det snakk om ulike typer identifikasjon. I den forbindelse kan det være nyttig å studere Hans Roberts Jauss sin hovedinndeling i fem typer identifikasjon. I artikkelen “Levels of identification of hero and audience” skriver han om sympatiserende, assosiativ, katarsisk, beundrende og ironisk identifikasjon [...]. Imidlertid understreker han at det gjerne finnes glidende overganger mellom disse typene, samt at det kan finnes flere typer enn dem han finner. Jauss skriver ikke noe som skulle tilsi at én type identifikasjon er typisk for leserne på ett alderstrinn, og en

annen typisk for lesere på et annet trinn. [...] Jauss definerer assosiativ identifikasjon slik: "... a type of aesthetic conduct which is realized at its purest by the assumption of a role in the closed imaginary world of a play-action" [...] publikum setter seg i samtlige rollefigurers sted [...] denne formen for identifikasjon "suspend[s] the opposition between presentation and contemplation, between actors and spectators" [...] "Admiring identification" refers to the aesthetic disposition which arises in relation to the perfection of a model and which therefore remains outside the separation between tragic and comic effects, since the norm-creating admiration of a hero, saint, or wise man ordinarily arises neither out of tragic emotional upheaval nor out of comic release [...] Katarsisk identifikasjon. Jauss definerer denne slik: "... the aesthetic disposition described by Aristotle in which the spectator is lifted out of the real interests and affective entanglements of his usual world and placed in the position of the suffering or hard-pressed hero in order to undergo, by way of tragic emotional upheaval or comic release, an inner liberation [...] Sympatiserende identifikasjon. Jauss definerer denne typen identifikasjon som "an aesthetic disposition which is capable of breaking down the distance of admiration as well as the self-satisfaction of sentimentality and which can create solidarity leading to action and emulation" " (Kjersti Langenes i <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/3097/51480245.pdf>; lesedato 12.12.13).

Jauss er opptatt av "resepsjonens og virkningens dimensjon. [...] Det vesentlige i den nyorienteringen som Jauss slutter seg til idet han distanserer seg fra den litteraturhistorien som har sitt tyngdepunkt i den genetiske forklaringen, er tilbøyeligheten til å se den litterære produksjonen i forhold til den litterære konsumpsjonen, dvs. lesernes reaksjon på basis av visse forventninger og forhåndsinnstillinger. Tenker en seg et tverrsnitt gjennom en epokes åndsliv, vil en kunne se et system av slike normer og forventninger blant det lesende publikum. Disse normene er bestemt bl.a. av de verkene som er blitt lest tidligere, og det vil si at verk med en avgjørende ny karakter vil kunne tilføre lesernes forventninger nye egenskaper. Forventningshorisonten er altså ikke noe fastlagt og statisk, men gjennomgår skiftninger under historiens gang. En bok som blir skarpt avvist av kritikere og lesere på ett tidspunkt, kan oppleve en positiv mottakelse noen år senere, og omvendt kan et verk vinne en premiekonkurranse eller bli en stor salgssuksess det ene året, men miste sin appell overfor publikum i neste omgang. Bøkenes leseverdighet eller kunstneriske verdi synes med andre ord å være en fluktuerende størrelse. Og siden bøkene i seg selv ikke forandrer seg, må det være på publikumssiden denne fluktuasjonen gjør seg gjeldende." (Kittang og Aarseth 1979 s. 175)

Lesing "i andre grad" vil si å lese med ironisk distanse eller når en leser elsker å forakte en tekst (Letourneau 2010 s. 17).

Murray Smith knytter i *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (1995) "begrepet asymmetrisk innlevelse opp mot en sympatisk tilskuerposisjon. Når tilskueren føler noe annet enn karakteren, mener Smith dette tilsvarer

sympatiske følelser. Han formulerer noe han kaller en *sympatistruktur*, hvor tilskueren først og fremst må gjenkjenne karakteren (*recognition*). Deretter formas karaktertilknytningen enten gjennom allianse (*allegiance*) hvor tilskueren forholder seg til karakteren etter hvert som han lærer om karakterenes motiver, mål og handlinger, eller ved at tilskueren stiller seg på linje med karakteren (*alignement*), hvor tilskueren får tilgang til det karakteren tenker og føler (Smith 1995: 6ff). Gjenkjennelse handler om at tilskueren bruker informasjonen hun får om karakteren, både gjennom historien, gjennom karakterens handlinger og ut fra sin erfaring med mennesker i det virkelige liv, og slik ser for seg karakteren som flerdimensjonal. Smith beskriver denne prosessen som essensiell for at tilskueren skal forme en tilknytning til karakteren. Tilskueren vil ikke tiltrekkes av en haug egenskaper, karakteren må fremstilles som et menneske det er verdt å bry seg om (Smith 1995: 82). Allianse henger nært sammen med karakterens moral, og hvordan tilskueren oppfordres til å alliere seg med karakteren ut fra denne” (Stapnes 2010 s. 47)

“Murray Smith skiller mellom *central* og *acentral imagining* (Smith 1995: 96). Jeg velger å oversette disse begrepene til symmetrisk og asymmetrisk innlevelse. Smith bruker begrepene for å skille mellom hvordan tilskueren “identifiserer” seg med karakterene. Ved symmetrisk innlevelse føler tilskueren det samme som karakteren. Ved asymmetrisk innlevelse eksisterer en asymmetri mellom tilskuer og karakter som oppfordrer tilskueren å føle noe annet enn karakteren (Smith 1995: 76f). [...] Smith knytter symmetri og asymmetri opp mot tilskuerposisjoner, hvor symmetri tilsvarer at tilskueren har empati med karakteren, og asymmetri tilsvarer sympati (Smith 1995: 81). [...] empati som en indirekte følelse av noen andres følelsesmessige tilstand, mens sympati er å *føle for* noen andre, og ønske å hjelpe dem (Vaage 2008: 24). [...] Hvis tilskueren vet at det befinner seg en bombe under bordet vil deres følelse av hastverk og lyst til å rope “det er en bombe under bordet, kom dere vekk!” være helt annerledes enn karakterenes følelser under situasjonen. Det vil være et eksempel på en spenningssituasjon som er avhengig av asymmetri mellom tilskuer og karakter.” (Stapnes 2010 s. 40-41)

“Kama muta er sanskrit og betyr “beveget av kjærlighet”. Det nærmeste vi kommer på norsk, er å bli rørt eller beveget [...] Kama muta kan involvere sterke følelser, gråt, gåsehud, frysninger og følelsen av å få en klump i halsen. [...] En varm følelse i brystet [...] Kama muta er et utbredt fenomen innen populærkulturen. Hollywood-filmer, musikkvideoer og reklame går bevisst inn for å gjøre publikum rørt. De vet nøyaktig hvilke knapper de skal trykke på. Ta for eksempel filmen “E.T.”. Publikum gråt i strie strømmer i scenen der alle trodde E.T. var død. Da det viste seg at han likevel levde, var lettelsen enorm. Sorgen ble snudd til glede. [...] Steven Spielberg er en mester i å fremkalte kama muta [...] Det er helt typisk for opplevelsen av kama muta, at noe trist blir snudd til noe positivt. Kontrasten mellom det triste og det gledelige er stor, og da opplever folk kama muta.” (Thomas Schubert m.fl. i *Apollon* nr. 2 i 2017 s. 54-55)

“Kama muta er sanskrit og betyr “moved by love”, eller “rørt av kjærlighet”. Kama muta er en plutselig følelse av fellesskap, kjærlighet, tilhørighet eller union med en annen person, en familie, et lag, et land, Gud, en katt, osv. Det dagligdagse begrepet er ofte å være “rørt”, på engelsk beskrevet som “being moved” eller “touched”. Kama muta føles ofte som en varm og behagelig følelse [...] Kama muta kan forekomme i en rekke kontekster, blant annet knyttet til fellesskap og relasjoner til andre, men også i forbindelse med musikk, film, litteratur, når man ser noe søtt, eller i religiøse sammenhenger. Man får ofte lyst til å dele følelsen av kama muta med andre [...] kama muta er egen følelse, og at det først og fremst er en positiv følelse, selv om det gjerne kan være litt negative følelser i forkant, som savn. Med kama muta følger ofte gledestårer, gåsehud og skjelvinger. Man kan også føle seg varm rundt brystet og hjertet. [...] I tillegg tenker vi at det oppstår en slags prososial motivasjon; man ønsker å hjelpe andre.” (<https://khrono.no/kama-muta-psykologisk-institutt-psykologi/de-forsker-pa-gasehud-og-gledestarer/209415>; lesedato 08.08.19)

“Kama muta is the sudden feeling of oneness – of love, belonging, or union – with an individual person, a family, a team, a nation, nature, the cosmos, God, or a kitten. In English, it is often called being moved or touched. Many other languages have similar labels for the feeling.” (<https://kamamutalab.org/about/>; lesedato 27.09.21) “When kama muta is mild, it just feels a little warm and fuzzy. If you feel more intense kama muta, you may notice

- a warm or other feeling in the center of the chest;
- moist eyes, tears, or weeping;
- chills, thrills, or goosebumps;
- having a lump in your throat or being choked up or, making it difficult to speak;
- a deep breath or pause in breathing;
- an exclamation such as *awww*;
- moving one or both hands over the center of the chest;
- afterwards, feelings of buoyancy (lightness) or exhilaration.

However, many people experience just one or two or a few of these in many instances of kama muta. Strong kama muta experiences may make you want to hug someone, or call your grandmother and tell her how much you love her! Although kama muta experiences sometimes occur in sad situations, the kama muta feeling itself is positive; it makes you feel more connected, kind of cozy. People like to ‘share’ kama muta – to give it to others, and especially to feel it together with people they care about.” (<https://kamamutalab.org/about/how-does-kama-muta-feel/>; lesedato 27.09.21)

“People feel kama muta in a great variety of contexts, including family, friendship, love, nostalgia, cuteness, religion, ritual, oratory, marketing, poetry, literature, cinema, video, music, art, sports, and war. There are chance occurrences, and also

events that are tailored to evoke kama muta. Below is a list of some events that may evoke kama muta.

- You give birth to your baby and you hold her for the first time; she looks up at you, then snuggles against your chest, secure and calm.
- You're at a poetry lounge where the poet on the stage differs from you in gender, age, ethnicity, and dress. He's reading a poem he wrote about being avoided and excluded by people who reject him simply because of his appearance, and the hardships he faced when his parents were killed in an auto accident. You know just what he experienced, since you were an outsider because of a prominent facial scar, and your mother died, leaving you in a foster home; you suddenly identify with him intensely. [...]
- You're listening to an extraordinary performance of Chopin's Nocturne. The musicians are inspired, the rapt audience is entirely absorbed; you feel rapturously enveloped, transported and transformed into oneness – experiencing a fusion of yourself, the music, Chopin, the conductor, the performers, and the whole audience.
- You see a video of a dog who faithfully comes and waits at a train station every evening for 10 years for his dead owner to come home." (<https://kamamutalab.org/about/when-do-people-feel-kama-muta/>; lesedato 27.09.21)

Hermeneutiske innsikter er sentrale i resepsjonsforskning. Leseren stiller med forventninger og "fordommer" (Gadamer) i møtet med teksten, og leter delvis bevisst og delvis ubevisst etter tekstmneninger som støtter opp under disse forventningene, antakelsene og "kravene". Teksten inneholder elementer som styrer lesemåten og responsen. Tolkningsstrategiene er underlagt visse hermeneutiske prinsipper, som f.eks. den hermeneutiske sirkel. Hans Robert Jauss' begrep "forventningshorisont" omfatter "the set of assumptions, ideas, beliefs that dominates a period, and that changes as the next period brings new insights and ideals" (Sørbø 2008 s. 53).

Russeren Nicolas A. Roubakine innledet på begynnelsen av 1900-tallet en vitenskap som han kalte biblio-psykologi. Det gikk ut på å studere vitenskapelig forfatteres psykologi, sjanger og ikke minst bøkenes innflytelse på lesernes psyke. Roubakine analyserte tallrike bøker og gjennomførte store mengder leserintervjuer. Den første boka med hans resultater ble publisert i St. Petersburg i 1906 og ble oversatt til fransk i 1922 (Horellou-Lafarge og Segré 2003 s. 68). Tittelen er *Introduksjon til bibliologisk psykologi: Psykologi om skaping av bøker, og deres distibusjon og sirkulasjon*. I Tyskland var det noe senere også en tradisjon for psykologiske leserundersøkelser, gjennomført av blant andre Walter Hoffman.

Resultater av en amerikansk leserundersøkelse i mellomkrigstida ble publisert av Douglas Waples og Ralph W. Tyler i boka *What People Want to Read about*

(1931). Et senere verk var Douglas Waples, Bernard Berelson og Franklyn B. Bradshaws *What reading does to people* (1940).

Resepsjonsforskningen inkluderer “the “reader-activated” category of the scholarship of Norman Holland and David Bleich. In the context-activated” group are writings by Hans Robert Jauss and Jacques Leenhardt” (Staiger 2005 s. 9). Norman Hollands bok *Five Readers Reading* (1975) har en psykoanalytisk innfallsvinkel, der lesernes assosiasjonskjeder med utgangspunkt i lesingen er sentralt i undersøkelsen.

“In the international studies of literature that I was involved in during the 1970s [...] We also found that the students within a country were remarkably similar to one another. They appeared to establish national styles of reading, regardless of how well they actually could read. The styles sorted themselves along two continua: a personal–impersonal continuum and a form–content continuum. These two continua can form four quadrants of readers: personal–form, personal–content, impersonal–form, and impersonal–content.” (Purves 1998 s. 91)

Jean Ranson levde i Frankrike på 1700-tallet. Han “was a merchant from La Rochelle [en by i det vestlige Frankrike] [...] and an impassioned Rousseauist. Ranson did not merely read Rousseau and weep: he incorporated Rousseau’s ideas in the fabric of his life as he set up business, fell in love, married, and raised his children. Reading and living run parallel as leitmotifs in a rich series of letters that Ranson wrote between 1774 and 1785 and show how Rousseauism became absorbed in the way of life of the provincial bourgeoisie under the Old Regime. Rousseau had received a flood of letters from readers like Ranson after the publication of *La Nouvelle Héloïse*. It was, I believe, the first tidal wave of fan mail in the history of literature, although [Samuel] Richardson had already produced some impressive ripples in England. The mail reveals that readers everywhere in France responded as Ranson did and, furthermore, that their responses conformed to those Rousseau had called for in two prefaces to his novel. [...] No modern reader can weep his way through the six volumes of *La Nouvelle Héloïse* as his predecessor did two centuries ago.” (Robert Darnton i Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 23-24)

Kanskje finnes det en lesemåte som kan gjøre f.eks. Franz Kafkas roman *Prosess* (1925) til en krimfortelling. “Man anstrenger seg som leser som en detektiv i en kriminalroman med å samle trådene, oppdage motsigelser” som kan vise om hovedpersonen Josef K. er skyldig eller ikke (Binder m.fl. 1985 s. 78).

“Den tyske filosofen Theodor W. Adorno mente at hver eneste av Kafkas setninger sier “Forklar meg”, samtidig som de ikke tåler forklaring. Og det er nettopp dette omrent alle av Kafkas historier, fortellinger, fabler og romaner demonstrerer. Med det som resultat at vi ikke får dem i ro. Tekstene lar seg ikke temme. Dette er jo igrunnen ganske frustrerende. Ja. Franz Kafka er frustrerende lesning. Men dette

gjør ikke nødvendigvis meg til noen dårlig leser av hans tekster, ettersom frustrasjon ikke er noen upresis beskrivelse av møtet mellom en Kafka-tekst og dens leser. Derimot er det forskjell på de som setter pris på denne frustrasjonen, og de som faktisk finner den – ja – frustrerende. Det hele er ganske så kafkask.”  
(Mattis Øybø i *Morgenbladet* 4. oktober 1996, bokmagasin s. 1)

Den tyske dikteren Friedrich Schillers drama *Wilhelm Tell* (1804) ble i Tyskland etter 1933 først tolket som et “fører- og nasjonaldrama” og spilt på mange scener og undervist om i skolen, men i 1941 ble stykket forbudt av nazimyndighetene fordi det da ble oppfattet som et skuespill som rettferdigjorde mord på en tyrann (Neuhaus og Ruf 2011 s. 316).

I den amerikanske forfatteren John Irvings roman *I en og samme person* (på norsk 2012) er hovedpersonen “den 70 år gamle William Abbott, som ser tilbake på sitt liv som bifil og forfatter. [...] - Din yngste sønn er homofil. Har det hatt betydning for romanen? - Jeg visste hvordan det lå an da jeg begynte å skrive boka for tre år siden. Jeg er meget stolt av ham. Det har ikke hatt noen direkte betydning for handlingen, men jeg har hatt ham i tankene underveis, akkurat som jeg tenkte på mine to første sønner da jeg skrev “Garps bok”. Jeg har forestilt meg ham som den ideelle leser. - Har han lest boka? - Absolutt. Den er faktisk favorittboka hans.”  
(Dagbladet 7. juni 2012 s. 60-61)

I resepsjonsforskning har det de siste tiårene vært en tendens til å oppfatte lesere, seere osv. som aktive, konstruerende og heterogene mediebrukere som tilegner seg noe på egne premisser, ikke passive og manipulerte konsumenter av medier, uansett om det er såkalte massemedier som brukes (Fromme m.fl. 1999 s. 117). Det foregår alltid “en med-konstruerende læseproses” (Skyum-Nielsen 1982 s. 47).

Fordi alle mennesker hele tiden forandrer seg, går det ikke an for en person å lese den “samme” teksten to ganger. Litteraturprofessor Willy Dahl brukte denne innsikten da han skrev boka *Gjensyn: En leser krysser sine bokmerker* (2005). Her gjenleser Dahl over 30 tekster som engang gjorde et sterkt inntrykk på han, og prøver å rekonstruere dette første inntrykket; deretter konfronteres de “gamle” lesningene med nye. Hensikten er blant annet å henlede vår oppmerksomheten på lesesituasjonens betydning for opplevelsen og forståelsen av en tekst.

“Det å lage uforløste filmer er en egen kunst, og en slik indre spenning kan tilføre en film et nivå av motstand som gjør at man vender tilbake til den igjen og igjen.”  
(Aksel Kielland i Dagbladet 4. desember 2014 s. 34) Den franske filosofen Voltaire skrev at “kunsten å kjede er å fortelle alt” (her sitert fra Dalen 2009 s. 135).

Den kanadiske regissøren James Camerons film *Titanic* (1997) tjente enorme summer, og “much of the success of which has been credited to multiple viewing by young women” (King og Krzywinska 2002 s. 99). “Spielberg’s Blockbuster

‘Titanic’ was so popular and is shown on UK TV every Christmas. I had an acquaintance who once told me he had seen the film 17 times!” (Madelene Wightman i <http://www.sundayobserver.lk/2011/11/27/mon01.asp>; lesedato 30.05.16)

Steven Spielbergs film *Jaws* (1975) skal ha ført til at mange ikke lenger våget å bade i sjøen, og William Friedkins *The Exorcist* (1973) skal ha ført til panikk og noen selvmord (Schroer 2007 s. 10).

Den situasjonen som en person tidligere har lest et dikt (eller hørt en melodi i), kan knytte seg tett til opplevelsen av verket, også når verket oppleves på nytt i andre situasjoner (Zima 1995 s. 65).

“Annette Kuhn’s work with “enduring fans” of 1930s films is illustrative. Kuhn interviewed numerous women in their seventies who still enjoyed watching and talking about the films and stars of their twenties, and who still found new meanings in them. She argues, “For the enduring fan, the cinema-going past is no foreign country but something continuously reproduced as a vital aspect of daily life in the present.” As these women grew older, watched different films, and gained new experiences, they were able to return to their beloved texts with new interpretive strategies or nuances, hence keeping the texts alive and active for decades. “As the text is appropriated and used by enduring fans, further layers of inter-textual and extra-textual memory-meaning continuously accrue.” Since intertextuality works by placing the text at hand into a conversation with previously viewed texts, not only will earlier-viewed texts be able to talk to a current text – the current text will also be able to talk *back to* earlier texts. We may well find, then, that many years, months, days, or minutes after we thought we had finished with a text, it is once more active, and we are once more consuming, decoding, and making sense of it. Such is the case with, for instance, many texts that we watched as children rather naïvely, only to learn of deeper nuances later in life, and such is potentially the case with any text that we find reason to think about, rewatch, or reference “after” consumption.” (Gray 2010 s. 44)

“The concept of schemata was introduced by [Frederic] Bartlett as long ago as 1932 to explain how the information carried in stories is rearranged in the memories of readers or listeners to fit in with their expectations. In Bartlett’s experiments British students re-interpreted Apache folk-tales so that they fitted in with their own schemata, or prior knowledge structures, based on their European folk-tale experiences. [...] human beings consistently overlay schemata on events to align those events with previously established patterns of experience, knowledge and belief” (Swales 1990 s. 83).

Artikler av Birgitta Höijer (bl.a. i Höijer og Werner (red.), *Cultural Cognition*, 1998) og Ragnar Wahldahls artikkel “A Cognitive Perspective on Media Effects” (1998) skiller mellom “six main schema-categories as basic cognitive structures

through which people comprehend fiction narratives. They are 1, person schema, 2, role schema 3, self schema 4, event schema 5, scene schema and 6, story schema (Höijer 1995, Wahldahl 1998). Person schemas organise our knowledge of people and their traits. Here we store our evaluations of other people's psychology and personalities and how they react in different situation. Role schemas organise our expectations of persons with particular roles and positions in society and of their behaviour in different situations. Self schemas organise our considerations of ourselves as persons with particular traits, qualification and possibilities as well as weaknesses. We also have an idea of which dimensions we consider typical and important in our self image. Event schemas organise conceptions of sequences of events and how things usually happens in life. Expectations of different content in situations are linked together in an order building up plans of certain situations. Scene schemas represent places, the rooms and streets and buildings in which our daily routines take place. Finally, story schemas consists of sets of expectations about the way in which different kinds of stories proceed (Wahldal 1998: 46, Höijer 1998c: 173)." (Tomas Axelson i [http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_axelson.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_axelson.htm); lesedato 03.06.14)

Mediebrukere har en tendens til å snakke innen disse skjemaene/kategoriene når de snakker om verk.

Brukeren av et verk (f.eks. seeren av en film) kan også fortellere om sine reaksjoner innen det som forskeren Melanie Selfe kaller område-kontekster:

#### “Context Fields

- 1) Impact on Self – This encompasses raw and reflective accounts of the physical, emotional and cognitive impact of the films, and can be expressed purely in personal terms or as an impact on a wider group that the viewer places themselves within.
- 2) Intratextual – This refers to the relations between different elements within the film, contributing to judgements about its wholeness or internal integrity. Here the focus is usually on narrative and character, but it can also encompass aesthetic and technical qualities. In practice it involves viewers both identifying textual cues and trying to make connections and extrapolations which work towards completeness. What role do the key scenes play within this?
- 3) Intertextual – What connections are made to other films and media forms? This includes comparisons with specific films, generic placements (including senses of national cinemas), and also references to external authors (usually the director) or a star persona.
- 4) Relationship to ‘Reality’ – In what ways is a film/scene measured against perceptions of a real world beyond the film, both at the level of the ‘realism’ of the depiction and in terms of wider ‘truths’?

5) Relations to ‘Other’ Audiences – In what ways do viewers invoke the impact of the film or a particular scene on different audiences. In what ways is this presumed, imagined or evidenced? What role does this ‘other’ audience play in viewers’ judgements about the film/scene?

Clearly, in practice, these are rarely discrete, but one or two fields can strongly dominate positive or negative responses to a particular film, structuring and subordinating the use of the other fields.” (Melanie Selfe i [http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_selfe.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm); lesetato 08.01.15)

Når det gjelder å fortelle om inntrykk av filmer og filmscener (også filmer som seerne ikke nylig har sett, men husker), skiller Selfe mellom disse kategoriene:

#### “Remembering Films

- A) Resonant Moments: Elements of a film that strike a strong personal chord for the viewer. These tend to be highly individual, and emotionally led. They may remain disconnected from the overall response to the film.
- B) Punctuation Moments: Intrusively attention-grabbing moments. As these tend to be unpredictable or intense scenes, they are shared by most viewers. But although acutely remembered, these may not be accurately remembered, and the nature of miss-remembrances are often revealing.
- C) Challenge Moments: These challenge a barrier of acceptability – personal or social. They are commonly shared but not universal. Rather, they are strongly patterned according to worldviews, viewing preferences and accompanying expectations. The viewer’s conflict may be resolved with relative ease (even if the scene remains tough to actually watch), it may be definitively alienating, or may lead to the next category.
- D) Imperative Moments: These are moments, which, either on viewing or on reflection, force a re-evaluation of the viewer’s understanding of the film. Depending on the outcome, the film can either crystallise to yield more significant meaning, or become too challenging or incoherent, potentially losing the viewer.
- E) Circumstantial Moments: These are points where the viewing environment and experience presses itself onto the meaning making process. They are closely related to context one (impact on self) responses, and in relation to these films they are often moments of acute discomfort: the awareness of being in a public or private space, with or without others, can accentuate attention to particular aspects of the film, and to ones own response to it.”

([http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_selfe.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm); lesedato 08.01.15)

Jane Austens romanunivers kan oppfattes ekstremt ulikt av ulike leserer, farget av lesernes interesser, bakgrunn og behov. Den engelske forfatteren Jane Austens romaner “are prime examples of books that can, depending on their reader, be taken as “challenging” or enjoyable, complex or straightforward, intellectually stimulating or emotionally gratifying.” (Wells 2011 s. 66) “Some readers have always preferred to think of Austen as a serene, domestic and placid writer whose world studiously excludes the disruptive, the passionate, the complicated. But others have loved her for very different qualities – for her energy, the irreverence, and the wicked sharpness of her wit, for the keenness of her social commentary on a world where morals and manners are often at odds, and for the power of her characters’ passions, passions sharpened by intelligence and complicated by the good manners.” (Claudia Johnson sitert fra Hudelet 2006 s. 82). De nostalgiske og harmonisøkende leserne (som danner en fankultur) kalles av og til for “the Janeites”.

Etter første verdenskrig anbefalte de britiske myndighetene traumatiserte soldater å lese Jane Austens kjærlighetsromaner om adelens langsomme liv på den engelske landsbygda (Hudelet 2006 s. 122). Slik terapeutisk lesing kan fremme nostalgi og eskapisme, men kan også dekke dypere eksistensielle behov.

“Dostoevsky, if one reads him inattentively, quickly becomes a cheap bestseller, and it is hardly by chance that in the West they prefer to see his works in the movies.” (Roman Jakobson sitert fra Kuenzli 2006 s. 264)

I 1956 ga den amerikanske forfatteren Grace Metalious ut romanen *Peyton Place*, en fortelling om skitne hemmeligheter bak de anstendige fasadene i en fiktiv småby i New England. Boka “became a bestseller and a literary phenomenon. A lurid and gripping story of murder, incest, female desire, and social injustice, it was consumed as avidly by readers as it was condemned by critics and the clergy. Its author, Grace Metalious, a housewife who grew up in poverty in a New Hampshire mill town and had aspired to be a writer from childhood, loosely based the novel’s setting, characters, and incidents on real-life places, people, and events. The novel sold more than 30 million copies in hardcover and paperback, and it was adapted into a hit Hollywood film in 1957 and a popular television series that aired from 1964 to 1969. More than half a century later, the term “Peyton Place” is still in circulation as a code for a community harboring sordid secrets. In *Unbuttoning America* [2015], Ardis Cameron mines extensive interviews, fan letters, and archival materials including contemporary cartoons and cover images from film posters and foreign editions to tell how the story of a patricide in a small New England village circulated over time and became a cultural phenomenon. She argues that *Peyton Place*, with its frank discussions of poverty, sexuality, class and ethnic discrimination, and small-town hypocrisy, was more than a tawdry potboiler.

Metalious's depiction of how her three central female characters come to terms with their identity as women and sexual beings anticipated second-wave feminism. More broadly, Cameron asserts, the novel was also part of a larger postwar struggle over belonging and recognition. Fictionalizing contemporary realities, Metalious pushed to the surface the hidden talk and secret rebellions of a generation no longer willing to ignore the disparities and domestic constraints of Cold War America." (<http://www.cornellpress.cornell.edu/book/?GCOI=80140100694360>; lesedato 27.10.17)

"Jeg underviser en del, og stadig oftere hører jeg studenter si sånt som: Jeg likte ikke boka fordi jeg ikke kunne relatere meg til universet. Vel, *big surprise*, du er ikke en utro provinskvinne i Frankrike på 1800-tallet – jeg fikk faktisk denne innvendingen fra en student da jeg underviste i "Madame Bovary". Denne holdningen om at hvis det ikke handler om meg selv, så er jeg ikke interessert, er en av farene ved virkelighetskrisen." (den amerikanske kritikeren Daniel Mendelsohn i *Klassekampens* bokmagasin 30. august 2014 s. 4-5)

"Fangebiblioteket i [det amerikanske] Guantánamo-fengselet har 13 500 titler. Hva låner de 229 fangene mest? [...] 36 år gamle Ali forteller at han leser George Bush inn i [*Harry Potter*-bøkenes] Voldemort og ser Guantánamo som det sjelløse mørke Azkaban." (*Morgenbladet* 25. september–1. oktober 2009 s. 25)

I den britiske forfatteren David Lodges roman *Changing Places: A Tale of Two Campuses* (1975) prøver personen Morris Zapp å utføre det som resepsjonsestetikken poengterer at er umulig: "Some years ago he had embarked with great enthusiasm on an ambitious critical project: a series of commentaries on Jane Austen which would work through the whole canon, one novel at a time, saying absolute everything that could possibly be said about them. The idea was to be utterly exhaustive, to examine the novels from every conceivable angel, historical, biographical, rhetorical, mythical, Freudian, Jungian, existentialist, Marxist, structuralist, Christian-allegorical, ethical, exponential, linguistic, phenomenological, archetypical, you name it; so when each commentary was written there would be simply *nothing further to say* about the novel in question." (sitert fra Hudelet 2006 s. 80)

Den franske litteraturprofessoren Pierre Bayard har beskrevet sin lesemåte som "aktiv" på en spesiell måte: "Når jeg leser, er jeg ikke tilfreds med å følge teksten med øynene. Jeg gjenskaper den. Av og til hopper jeg over linjer og hele sider, eller jeg kan tilføye ting når det føles nødvendig. Jeg gjør også inngrep i teksten. Ett sted kan jeg endre navnet på en person, et annet sted kan jeg forandre hårfargen på en annen eller gjøre om på deler av landskapet. Ved å gjøre det, som mange andre leser, puster jeg liv i boka, og jeg blir en del av den samtidig som jeg gjør den til en del av mitt eget, personlige univers. [...] Boka er i bevegelse først og fremst fordi leseren hele tida modifiserer den mens han leser, slik jeg gjør. Han lar den slett ikke være ukrenkelig, men gjør den i stedet til sin egen ved å forvandle den til

en annen bok enn den forfatteren skrev. [...] Akkurat slik forfatteren ikke kan vite alt om psykologien til folk rundt seg – ikke engang folk han deler livet med – har han heller ikke forutsetninger for å bli herre over det psykologiske livet til sine helter, og mange av reaksjonene deres kan være ubegripelige for ham. Hvordan kan vi lesere håpe å lykkes der forfatteren har kommet til kort? [...] Mye av det personene gjør i boka, er også ukjent for forfatteren.” (Bayard i *Dagbladet* 27. april 2008 s. 32-33)

“George Acorn grew up in poverty in late Victorian East London [...] Acorn may have read George Eliot at age nine, but “solely for the story. I used to skip the parts that moralized, or painted verbal scenery, a practice at which I became very dextrous.” That kind of editing, Acorn added, was a defense mechanism that working people had to develop against “the flood of goody-goody literature which was poured in upon us. Kindly institutions sought to lead us into the right path by giving us endless tracts, or books in which the comparative pill of religious teaching was clumsily coated by a mild story. It was necessary in self-defense to pick out the interesting parts, which to me at the time were certainly not those that led to the hero’s conversion, or the heroine’s first prayer.”” (Acorn sitert av Jonathan Rose i artikkelen “Rereading the English Common Reader”; her sitert fra <https://www.jstor.org/stable/pdf/2709910.pdf>; lesedato 26.01.17)

“Readers are free to ignore, skip, stop, disbelieve, dislike, reject, and otherwise read quite independently of the form. Readers of a given genre often read with another genre in mind. Female readers have done this for generations. For example, many have read science fiction with romance novel conventions in mind, attending hard to the romantic subplot and skimming the adventure or journey that provides the primary structure of the book.” (Regis 2003 s. 13)

Torborg Nedreaas’ roman *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) “er først og fremst en radikal beskrivelse av abort, spesielt en strikkepinne-abort – fortsatt er det sånn at jeg blar forbi et par sider fordi det er så forferdelig” (Grethe Fatima Syéd i *Klassekampen* 27. oktober 2023 s. 24).

Hans Ulrich Gumbrechts bok *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2012) innsirkler de stemmingene litteratur kan skape hos leseren. “What are the various atmospheres or moods that the reading of literary works can trigger? [...] exploring the substance and reality of language as a material component of the world – impalpable hints, tones, and airs that, as much as they may be elusive, are no less matters of actual fact. Reading, we discover, is an experiencing of specific moods and atmospheres, or *Stimmung*. These moods are on a continuum akin to a musical scale. They present themselves as nuances that challenge our powers of discernment and description, as well as language’s potential to capture them. Perhaps the best we can do is to point in their direction. Conveying personal encounters with poetry, song, painting, and the novel, this book thus gestures toward the intangible and in the process, constitutes a bold

defense of the subjective experience of the arts.” (<http://www.sup.org/books/title/?id=21913>; lesedato 12.08.16)

Begrepet “hyperdiegesis” innen medieteori stammer fra Matt Hills i boka *Fan Cultures* (2002). Det er som et fortellingens isfjell, “in which the narrative that is presented is so tightly constructed that the reader/viewer can enlarge upon it in his or her own mind – in other words, that the fiction is so well constructed that one can imagine an entire world from it. [...] Matt Hills calls this concept the hyperdiegesis, “the creation of a vast and detailed narrative space, only a fraction of which is ever directly seen or encountered within the text, but which nonetheless appears to operate according to principles of internal logic and extension.” To use a cliché, a hyperdiegesis is like revealing only the tip of the iceberg. By presenting a well-defined, intricate, and coherent space, audiences are left to imagine a larger world and deeper mythology. [...] Part of the importance of a hyperdiegesis is purely practical. Because television shows are usually soft transmedia narratives, there needs to be enough ‘untouched’ space to expand the world without contradictions. In addition, creating the impression of a vast fictional space and history ignites audience’s imaginations, resulting in a more immersive experience. [...] First, narrative extensions can contribute to a kind of game, where viewer-players try to figure out the core mysteries of a show. Matt Hills describes these “endlessly deferred narratives” as promoting infinite interpretation and speculation regarding a particular question. This “undecidability” of cult television is exemplified by questions like, What is Rambaldi’s endgame? Who is Doctor Who? What is the mysterious island? These central mysteries are often repeated and alluded to, but never fully resolved (until the end of the series). Endlessly deferred narratives postpone solutions to encourage investigation, providing a goal and a quest for hard-core fans to hunt down transmedia content and scrutinize episodes for clues towards their next theory.” (Aaron Smiths blogg <http://blogs.middlebury.edu/mediacp/2009/06/17/the-art-of-worldbuilding/>; lesedato 20.04.11)

På nettstedet med databasen Reading Experience Database stod det 26.11.08: “Welcome to the Reading Experience Database (RED). RED was launched in 1996 at the UK Open University. Its mission is to accumulate as much data as possible about the reading experiences of readers of all nationalities in Britain and those of British subjects abroad from 1450 to 1945. RED currently contains approximately 17,000 records, the majority of which have been verified, edited and released for searching.” I databasen var blant annet disse to innførslene, den første om en engelsk kvinne som levde på 1800-tallet: “Lucy Cavendish’s diary, kept both before and after her marriage, provides one of the fullest accounts we have of the day-to-day reading of a Victorian girl and woman. It ranges from gift books ... bowdlerized Shakespeare, Longfellow, and Scott when she was still in the schoolroom, to the combination of religious debate, historical studies, and modern novels which characterised the literary consumption of her adult life.” En annen innførsel gjelder en mann som levde i første halvdel av 1800-tallet: “Christopher Thomson was a “zealous” Methodist until he discovered Shakespeare, Milton,

Sterne and Dr Johnson at a circulating library. When his absence from Sunday chapel was noticed, “I was called to account for it; by way of defence I pleaded my desire for, and indulgence in, reading. This appeared rather to aggravate than serve my cause. It was evidently their opinion, that all books, except such as they deemed religious ones, ought not be read by young men. I ventured somewhat timidly to hint, that it was possible for a young man to read novels, and other works of fiction, and still keep his mind free from irreligion and vice...”.”

Den amerikanske forfatteren Susan Warners roman *The Wide, Wide World* (1850) ble en bestselger. Noen leser skrev fanbrev til Warner, og en del av disse er bevart i dag. En litteraturforsker som har studert disse fanbrevene, skriver: “Warner’s novel helped other readers in more dramatic fashion. Joseph Molyneux Hunter, an Irish man, composed his fan letter to Warner over the summer of 1862 on sea voyages between Ireland and Canada. He wrote nine years after he first read *The Wide, Wide World* to recount the lasting change that the novel worked in him. He stated, “In the summer of 1853 I was brought to the Saviour by reading a very few lines of the ‘Wide Wide World.’ ” He continued: “One evening I was going out to take a walk and while overhauling a drawer for something I wanted, I came upon a story book, as I supposed, and being very fond of novel reading I thought I had got a prize and forgetting my intended walk, shut myself up, and sat down to enjoy the book, but thanks be to God, the time was come when my poor mother’s heart was to be gladdened and her prayers answered for one in whom her life, almost, was and is bound up. The book was the ‘Wide Wide World.’ By what the world would call chance I opened at that part when the death bed scene of the Irish boy – my little countryman – is described. I read to that line where he lifts his poor little arm and says ‘Jesus.’ Words cannot describe the instantaneous effect produced on me. I fell on my knees and tears and prayers and strong crying to God for pardon and salvation testified of the nature of the effect produced; it was the being born again, the beginning of life everlasting.” The scene Hunter described is “a very few lines” indeed; it occupies less than a full page in the most recent edition of *The Wide, Wide World.*” (Jennifer L. Brady i <http://www.common-place.org/vol-12/no-01/brady/>; lesedato 19.06.13)

Richard Hoggarts bok *The Uses of Literacy* (1957) “presented some startling findings about what and how working-class readers in the Britain of the 1950s read, showing them extracting what they wanted from books on their own terms.” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 195) Jonathan Rose “unearthed equally striking examples of working-class readers of the *Iliad*, but has also sounded a note of caution to politicising critics in revealing how readers can pass over what the critic identifies as ideological freight, ignoring the ‘imperialism’ in Kipling’s novels for example.” (s. 195). Rose har gitt ut boka *The Intellectual Life of the British Working Classes* (2001).

“Shakespeare in the Bush” er “a classic anthropological article by Laura Bohannon (1966), who explored the different ways she and her African Tiv hosts understood

Shakespeare's *Hamlet*." (Gray 1995 s. 116) Artikkelen ble først publisert i tidsskriftet *Natural History*. "This story, by Laura Bohannan, is a perfect example that literature is open to many interpretations. To many people in our culture the play of *Hamlet* is well-known, and accepted without many difficulties. However, in the Tiv culture there are several errors in the plot that the chiefs point out. While visiting the Tiv in Africa, Laura is asked to tell the elders a story from our culture. It is at this point that she finds her chance to tell about *Hamlet* because she thinks it is one of the most important pieces of literature in our society. Laura thinks that the story will be fairly easy to explain because of it is generally understood by everyone. Also, she thinks that the elders will understand because before starting to tell the story, Laura thought that every culture would understand the plot of the story in the same way our society does. "I was quiet sure that *Hamlet* had only one possible interpretation, and that one universally obvious" (Bohannan 24)." (<http://www.westminster.edu/staff/brennie/wpgroup6/bohannan.html>; lesedato 17.01.14)

"Once the story started, it was clear that the Tiv had a completely different way of thinking, and interpreting story's. The first error that the elders found in the story was the word usage that was used to translate non-existent word in the Tiv vocabulary. The word "chief" was used in place of king or ruler, which may not seem to make a difference to our understanding. However, to a culture that relies heavily on chiefs, the story is greatly changed because the word "chief" brings about many responsibilities. Trying to explain that the "chief" was dead, brought about a lot of confusion. To the Tiv people there is no such thing as a ghost, which means as soon as they found that King Hamlet came back to visit Hamlet, the Tiv thought it to be an omen sent by a witch. The Tiv rely on interpretations to make sense of stories, and the only way for them to interpret *Hamlet* is to relate its meanings to their culture." (<http://www.westminster.edu/staff/brennie/wpgroup6/bohannan.html>; lesedato 17.01.14)

"Throughout the story telling by Bohannan it is clear that each society has their own interpretations of stories no matter what culture the story's come from. When Bohannan finish's telling her interpretation of *Hamlet* the elders tell her that it was a good story, but there are errors that were over looked. This is the ending scene, where Hamlet and Laertes get into a machete fight, and Hamlet is supposed to die of poisoning. Most people over look the fact that it was who ever won the fight that drank from the poison cup. This meant that it wasn't only Hamlet that would die if he won the fight, if Laertes won then he too would drink from the cup. From this story we find that elders in every society feel that they know what is best. Bohannan was told several times to check with her elders at home to get the real meaning of *Hamlet*. Elders are often listened to because they are thought to have much experience in the ways of life. Laura came into the Tiv culture thinking that everyone thought alike, but really she found that everything is open to interpretation and experience." (<http://www.westminster.edu/staff/brennie/wpgroup6/bohannan.html>; lesedato 17.01.14)

Litteraturesepsjonsforskning krysser over i forskning på resepsjon innen andre medier og kunstørter. Forskeren Eric Michaels undersøkte hvordan australske urinnvånere (aboriginer) reagerte på å se den kanadiske regissøren Ted Kotcheff film *Rambo* (1982). Michaels fant ut at de satte stor pris på Rambos konflikt med myndighetene, og sympatiserte med hans vansker med å uttrykke seg. Derimot satte de ikke pris på eller forstod ikke Rambos nasjonal-patriotiske innstilling. De tenkte seg eller konstruerte opp at det heller var stamme- eller familiære grunner til Rambos handlinger, og forsto dermed filmen innenfor rammen av sine egne sosiale relasjoner. Aboriginerne var overbevist om at Rambo var i slekt med de kameratene som han befrir. De forstod dette elementet ut fra sitt eget forhold til slektskaps-forhold (gjengitt fra Winter 2010 s. 117).

“Michaels (1986) [...] found that *Rambo* was one of the most popular movies among Aborigines living a tribal life in the deserts of central Australia. They made their meanings out of the text, for they understood the major conflict to be that between Rambo, whom they saw as a representative of the Third World, and the white officer class – a set of meanings that were clearly relevant to their experience of white, postcolonial paternalism and that may well have been functional in helping them to make a resistant sense of their interracial relationships. Certainly these were meanings of a more relevant conflict than that between the free West and the unfree Eastern bloc that a more socially conformist reading would be likely to emphasize. The Aborigines also produced tribal or kinship relations between Rambo and the prisoners he was rescuing that were more relevant to their social experience than any nationalistic relationships structured around the East-West axis: Aborigines do, after all, occupy a massively disproportionate number of places in Australian prisons. The Aboriginal meanings of *Rambo* were pleasurable because they were relevant, functional meanings produced from the text, not by it. Presumably, Ronald Reagan experienced his own pleasure in the very different meaning that served his political purposes when he praised the movie for its message of get-up-and-go individualism. His pleasures, though, were hegemonic, preferred by the text, and thus required little, if any, productivity from him. The Aboriginal meanings, on the other hand, were resistant and were produced by a more productive and popular process.” (Fiske 2010 s. 46-47)

En gruppe hjemløse menn i USA, som ble tatt vare på i en kristen institusjon på 1990-tallet, foretrakk filmer med mye vold når de fikk velge fritt. John McTiernans *Die Hard* (1988) var en av favorittene, men de hjemløse identifiserte seg med skurkene, ikke med helten spilt av Bruce Willis (Dawson og Fiske 1994; gjengitt fra Winter 2010 s. 121). Folk kan på denne måten foreta sin egen “empowerment” (Göttlich, Mikos og Winter 2001 s. 107). De hjemløse kunne for en kort tid nyte destruksjonen av den etablerte orden og gjennom dette styrke sin egen selvaktelse (Dörner og Vogt 2013 s. 210) ved en “semiotic resistance to hegemonic force.” (Fiske 2010 s. 45-46). Men fra et annet perspektiv kan det sies at disse seerne bekreftet en dominant idé i samfunnet, fordi filmen legitimerte vold som problemløsningsmetode – bare omvendt av det vanlige: skurkenes vold ble

oppfattet som positiv, politiets som negativ (Dörner og Vogt 2013 s. 212). Muligheten for opposisjonell medieresepsjon kan være mindre enn John Fiske og andre forskere i Cultural Studies-tradisjonen tror. “Fiskes motstandspatos” har et usikkert grunnlag (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 267).

“Megan Sweeney’s exploration of urban fiction and its uses by incarcerated women, meanwhile, demonstrates how these readers utilize narratives both to access the pleasurable elements of stories about street crime and to make sense of the choices they have made so far and that they may face in the future. These incarcerated women readers exemplify the richness and diversity of textual interpretation found beyond the boundaries of academic literary criticism.” (Lang 2012 s. 14)

Eric Michaels viser i boka *Bad Aboriginal Art and Other Essays* (1994) hvordan en gruppe australske aboriginere tolket den amerikanske TV-serien *Dallas* ut fra sin egen kulturs slektstradisjoner. “Michaels (1988) showed how Australian Aboriginals reinterpreted *Dallas* through their notions of kinship in a way quite contrary to the show’s intended meaning.” (<http://www.globalpolicy.org/component/content/article/162/27607.html>; lesedato 06.09.13)

I DDR, det sosialistiske Øst-Tyskland, var det streng sensur og staten ønsket litteratur som hyllet arbeidere og sosialismen. Men statens borgere skal ha utviklet en “selektiv lesemåte” som gjorde at de kunne neglisjere det ideologiske vokabularet i bøkene og koncentrere seg om det nye og udogmatiske i hver bokutgivelse (Carolin Behrens i <https://www.grin.com/document/280771>; lesedato 25.08.20).

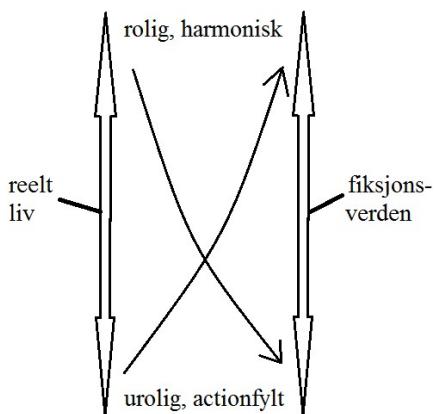
Sylvester Stallones i rollen som Rambo i regissør Ted Kotcheff film *First Blood* (1982) var Ronald Reagans yndlingsfilm (John Fiske i Pias m.fl. 1999 s. 239). “Rambo became almost an instant icon during the summer of its release, elevated to the highest levels when President Ronald Reagan, upon the release of 39 American hostages in June 1985 said, “After seeing ‘Rambo’ last night, I know what to do next time this happens.” Several months later, pleading for tax reform, Reagan said, “Let me tell you, in the spirit of Rambo, we’re going to win this thing.” These extraordinary references by an American president attest to the power and ubiquity of the Rambo phenomenon.” (Wilder 1998)

Forskeren Dag Skarstein har i en avhandling “intervjuet 20 videregående elever i fem omganger, for å undersøke i hvilken grad de forstår skjønnlitterære tekster. [...] [Skarstein] bruker et eksempel fra elevenes møte med Henrik Ibsens klassiker *Et dukkehjem* for å illustrere: - For de elevene jeg har intervjuet som bruker et affinitetsspråk, handlet *Et dukkehjem* om en forenklet og moderne likestillingsproblematikk. De sier at Nora går fordi hun er lei av å passe barn og vaske hus. Det er både barnepike og hushjelp i “dukkehjemmet”, men en ikke-historisk tilnærming til teksten gjør det lett å overse det, sier han. - Skal ikke læreren påpeke en slik

svikt i resonnementet? - Skolen, slik den har utviklet seg de siste 20-30 årene, er stadig mer individualisert, og preget av kulturelle og pedagogiske vilkår som lar eleven være alene med sin lesning. Undervisningen er for eksempel sterkt preget av den leserorienterte resepsjonsteorien. [...] Resepsjonsteori sier at det en elev tror og mener, er noe viktig i seg selv.” (*Morgenbladet* 13.–19. desember 2013 s. 4)

Forskeren Dolf Zillmann kom fram til en “humør-teori” som han prøvde å bevise gjennom empiriske undersøkelser. Ifølge Zillmann er vi alle er hedonister, dvs. at vi vil maksimere det som gir oss glede, lyst og fornøyelse, og minimere det ubehagelige og sosialt uakseptable. Zillmanns undersøkelser bekreftet et stykke på vei at en person som kjeder seg, velger spennende og actionpreget innhold i medietekster, mens en stresset person heller velger rolig, avslappende innhold (gjengitt fra Tannis M. MacBeth i Downing 2004 s. 204-210). “[W]hen in a negative mood, people are drawn to media with a positive hedonic tone in the hope of improving their mood, whereas people in a good mood are less likely to select media content for its hedonic nature” (Downing m.fl. 2004 s. 207).

Zillmans teori kan illustreres slik:



“Det viser seg, ikke overraskende, at leserne som befinner seg i stressede livssituasjoner, for eksempel i en fase med stort press på jobben, velger litteratur som kan oppleves som trygg. Tryggheten kan bestå i en velkjent forfatter eller en forutsigbar sjanger. Disse leserne ønsker ikke å lese litteratur som utfordrer dem. I andre, mindre travle eller pressede faser vil de samme leserne kunne velge litteratur med mindre vekt på trygghet.” (Tveit 2004 s. 67)

“Life under the communist regime was not easy, so unsurprisingly, audiences – both in the Soviet Union and in Poland at the time – preferred to watch comedies. There was enough fear and danger in everyday life.” (Olga Tyszkiewicz i <https://culture.pl/en/article/horror-stories-written-by-polish-women>; lesedato 20.09.22)

“Intervjuundersøkelsene som presenteres av Ross og Chelton (2001), peker på fem elementer som er betydningsfulle for leserens valg, og som derfor bør få

konsekvenser for formidlingen. Det viktigste er hva slags erfaring leseren søker. Det kan være at leseren ønsker noe kjent og trygt, men det kan også være at hun er klar for noe nytt og overraskende. I ønsket om det kjente og trygge ligger det gjerne et behov for bekreftelse på egne holdninger og verdier, mens det i motsatt fall kan ligge et ønske om utfordringer på disse områdene. Er dagsformen dårlig eller jobben utmattende, kan det være at leseren foretrekker lett underholdning, mens hun på mer overskuddspregede dager søker intellektuell stimulans. I neste omgang påvirkes valget av litteratur av hvilke informasjonskilder leseren bruker for å orientere seg i den litteraturen som finnes. [...] Det tredje elementet som påvirker leserens valg, er de generelle preferanser, eller krav leseren stiller til litteraturen. [...] For det fjerde: Når det kommer til trekk ved den enkelte bok, er sjanger, forfatter, tittel, omslagsdesign og forlag viktige elementer ved valg av litteratur. [...] Til sist må leseren vurdere tilgjengeligheten av litteraturen. Det gjelder tilgjengeligheten på det intellektuelle plan; hvorvidt teksten er for krevende i forhold til hva leseren har lest tidligere, eller om den er så enkel at den blir kjedelig. Det kan også være at den aktuelle teksten krever mer tid og innsats enn leseren har anledning til å gi.” (Tveit 2004 s. 67-68)

“In the FAMA documentary, “The Siege of Sarajevo,” the owner of a used bookstore in Sarajevo says that philosophy books were the most popular during the war. Customers frequently bought books by Aristotle, Hegel, and Kant. Deep concentration is required to read these works. The reader takes the role of the philosopher, reconstructs the philosopher’s arguments, and internalizes the philosopher’s world view. Reading these books provided relief from the horror of war. Immersing oneself in Aristotle, Hegel, or Kant’s rationality was an effective counter to the war’s irrationalities.” (sosiologiprofessor Keith Doubt i <http://luvah.org/pdf/four/ebooks-deep-reading-and-cultural-lag.pdf>; lesedato 14.04.15)

Den tyske litteraturforskeren Thomas Anz skrev i boka *Litteratur og lyst: Lesingens lykke og ulykke* (1998) at mennesket strever etter å oppnå lyst og unngå ulyst, og lysten kan tilfredsstilles på områder som han kaller (1) lek, (2) det vakre, (3) det skrekkelige, (4) spenning/avspenning, (5) latter/gråt og (6) erotikk (gjengitt fra Joch, Mix m.fl. 2009 s. 250).

Hvordan skal en kvinne oppføre seg for å holde på en ektemanns kjærlighet? Mange kvinner amerikanske kvinner på 1930-tallet opplevde at det var nyttige tips om dette i underholdningsseriene de lyttet til på radio. En amerikansk kvinne hadde en mann som stadig kom hjem utslitt og gretten etter jobben. Hennes reaksjon var vanligvis å bli sur på han, men etter å ha hørt på en favorittkarakter i en radioserie som prøvde å takle det samme problemet ved å være hyggelig, prøvde hun å være vennlig og forståelsesfull overfor sin egen ektemann (Lowery og DeFleur 1995 s. 109). En annen kvinne opplevde at en venninnes mann døde, og at hun på sitt kondolansekort kunne bruke de samme formuleringene som hun hadde hørt fra en tilsvarende situasjon i en radioserie. En tredje kvinne fortalte til den amerikanske medieforskeren Herta Herzog at hun hadde lært seg å takle sin egen kommende

alderdom bedre etter å ha lyttet til hvordan en kvinne taklet det samme i en radioserie (Lowery og DeFleur 1995 s. 109). En annen kvinne som Herzog intervjuet, fortalte at hun på grunn av en radioserie hadde tenkt mye på hvordan det ville være å leve sammen med en handikappet mann. Det faktum at denne kvinnens allerede var gift, hindret henne ikke i å tenke igjennom under hvilke betingelser hun ville gå med på å gifte seg med den handikappete mannen. Hennes grubling og refleksjoner førte henne til “feeling good that she had derived a plan if this event should occur” (sitert fra Lowery og DeFleur 1995 s. 110)

Ofte førte kinofilmer i mellomkrigstiden til at seerne imiterte skuespillerne i deres roller (dette skjer også i dag). En 18 år gammel kvinne sa i en amerikansk medieundersøkelse i 1930: “Movies are the means by which a great many people obtain a poise. This is especially true as far as girls are concerned. I am sure I haven't the poise of movie idols, but I am trying to develop a more ladylike composure as I grow older. My father has caught me several times, as I stood before the mirror trying to tilt my head and hold my arms as the girls on the screen would do. He does not know that I am trying to create that sophisticated manner, which is essential for social success.” (sitert fra Lowery og DeFleur 1995 s. 36)

Filmene skapte drømmer, ønsker og begjær, og ble brukt som idealer og veiledning. Også detaljer kunne bety mye og være lært fra kinofilmer: “Thus the movies taught a generation of males how to light a cigarette in a “manly” manner; how to tip one's hat to a lady in a gallant way; or how to offer her one's arm properly. They taught the girls how to purse their lips coyly; how to lower their eyelids enticingly; how to sit gracefully; or how to shed a dainty tear for maximum effect.” (Lowery og DeFleur 1995 s. 36)

“The films were an influence on attitudes; they provided models for behavior; they shaped interpretations of life.” (Lowery og DeFleur 1995 s. 42) Men ikke alle fulgte de konvensjonelle kodene. En 20 år gammel amerikansk mann fortalte i 1930: “Love stories and pictures never held much attraction for me at this time (age 12) ... Whenever we boys would go to see a love picture and the hero kissed the heroine we would always make a lot of noise and smack our lips very loudly.” (sitert fra Lowery og DeFleur 1995 s. 37)

På 1930-tallet hadde radioen spesielt stor betydning for de arbeidsløse og for hjemmeværende kvinner. Herta Herzog pekte etter å ha foretatt en omfattende radioundersøkelse på medieprodusentenes ansvar: “Herzog raised the question as to whether those who wrote the scripts for the stories understood the social responsibility entailed in influencing millions of women trying to cope with their personal difficulties. The data examined indicated that the large numbers of women who closely followed the daytime serials were not as well educated or as intellectually resourceful as those who were not avid listeners. Many were using the plots and characters in the plays as guides to their own daily actions.” (Lowery og DeFleur 1995 s. 110)

“Ablutophobia, or fear of bathing, is a relatively uncommon but serious phobia that appears to be more prevalent in women and children. [...] A traumatic past event may have happened to you, a relative or even someone in a movie or television show. For example, some horror film fans claim to develop a fear of showering after seeing Alfred Hitchcock’s “Psycho.”” (<https://www.verywellmind.com/ablutophobia-2671843>; lesedato 27.03.18)

Amerikaneren Larry Davids TV-serie *Curb Your Enthusiasm* (2000 og senere) er en komiserie som har blitt brukt til å lære sosiale koder: “Jeg har hørt innflyttere til Los Angeles si at de har lært byens sosiale koder gjennom å se Larry David dumme seg ut i utallige sosiale sammenhenger.” (Mikael Godø i *Dagbladet* 24. mars 2011 s. 66)

En persons tolkning av den dagligdagse virkelighet “foregår via bøker som modeller, for vår diskurs består uunngåelig av gamle ord, som allerede har gjort sin tjeneste, som har blitt brukt og blitt beriket, og som gjør at den mest analfabet-aktige av forelskete personer alltid snakker litt som Ronsard [...] det finnes et bok forbilde: enten det dreier seg om regler for oppførsel eller det dreier seg om mønstre for refleksjon, om det rettferdige og det sanne, det vakre og det gode” (Charles 1995 s. 35). Pierre de Ronsard var en fransk renessansepoet.

“Britiske Clare Longrigg har fulgt mafiaens kvinner som journalist i nær 20 år. Hennes bok *Mafiakvinner* (Spartacus) utgis nå på norsk. [...] - Boken din nevner hvordan italienske mafiamedlemmer bruker *Gudfaren*-trilogien som en slags bruksanvisning for hvordan man skal oppføre seg som mafioso. Bruker kvinnene du intervjuet popkulturens skildringer på tilsvarende vis? - Absolutt, særlig i Amerika. Det er bare å ta en titt på den velregisserte forestillingen som foregår i rettslokalene, eller de overdådige bryllupene. Men kvinnene jeg har intervjuet er mer opptatt av *The Sopranos* enn *Gudfaren*, det er det absolutt alle snakker om. Spesielt Carmela Soprano, hvordan hun på overflaten distanserer seg framannens gangsterliv, men samtidig vet utmerket godt hva som foregår, og heller ikke nøler med å utnytte denne makten når det trengs. - Oppfattes dette som en troverdig skildring av eget liv, eller som en rollemodell? - Det går begge veier. Skildringer av mafiaen henter trekk fra virkeligheten, så adopteres disse figurene som rollemodell, i en sirkel. Det er en gjensidig fascinasjon.” (*Morgenbladet* 7.–13. oktober 2011 s. 32)

Roberto Saviano skriver i boka *Gomorra: Mafiaen i Napoli* (2006; på norsk 2008) at mafiaen “finner forbilder i amerikanske gangster-filmer og tv-serier, som de nærmest bruker som instruksjonsvideoer. Det mest groteske eksempelet er mafiabossen Walter Schiavones dyrking av Tony Montana, rollefiguren til Al Pacino i filmen “Scarface”. Tony Montana er den kubanske fattiggutten som blir kokainbaron, en på alle måter vulgær og voldelig figur som det er vanskelig å tenke seg at noen i fullt alvor skal kunne oppfatte som et ideal. Men mafiabossen Walter Schiavone dyrket virkelig Montana. Han hadde filmen på video og så den ofte, og

identifiserte seg ett hundre prosent med den kubanske gangsteren. Da Schiavone skulle sette opp en ny praktvilla, blir det fortalt at han overleverte VHS-kassetten med "Scarface" til arkitekten med beskjed om at han ville ha et herskapshus som var prikk likt Tony Montanas. Roberto Saviano tror ikke helt på denne historien, ikke før han en dag sniker seg inn i den forlatte villaen til Schiavone, og med selvsyn forbløffet kan konstatere at alt stemmer. De doriske søylene (rosa innvendig, sjøgrønne ute), den dobbelte tempelgavlen, innendørsbassenget, de pompøse trappene der Tony Montana blir pepret av kuler i sluttscenen; alt er der, ned til minste detalj. Palasset, som på folkemunne går under navnet "Hollywood", er en hemningsløs feiring av hva man kan få til med ubegrensete ressurser og dårlig smak." (Ola A. Hegdal i *Prosa: Faglitterært tidsskrift* nr. 2 i 2010 s. 11)

"De italienske mafiafamiliene har for øvrig aldri benyttet uttrykket "Gudfare" – "il padrino" om bandelederen. Etter Coppolas filmserie overtok imidlertid de amerikansk-italienske familiene denne tittelen, i stedet for de utdaterte "compare" og "compariello". På lignende vis har den kulturelle innflytelsen fra amerikanske filmer ført til at italienske gangstere nå snakker om "bosser" og "killere". En av de mer tragikomiske effektene av dette Hollywood-syndromet kommer fra måten figurene i Tarantinos filmer skyter på. En kriminaltekniker i Napoli forteller at gangsterne etter "Pulp fiction" begynte med å skyte med pistolen liggende på siden, i Tarantino-stil, noe som førte til mange bomskudd og unødvendig blodsøl. "Killerne" ble mer opptatt av å skyte på en kul måte enn av å treffe." (Ola A. Hegdal i *Prosa: Faglitterært tidsskrift* nr. 2 i 2010 s. 11)

Regissøren av filmen *Fight Club* (1999), amerikaneren David Fincher, "har ofte hevdet at filmen er en satire over machomannens behov for å markere og posere i et "feminisert" post-industrielt samfunn. Men filmen ble markedsført i pausene på amerikanske wrestlingkamper, og ble tidlig omfavnet av en generasjon menn som tok dette machoportrettet på stort alvor." (*Aftenposten* 18. desember 2009 s. 14) *Fight Club* ble av noen kritikere oppfattet som kynisk og voldsforherligende (Mai og Winter 2006 s. 188). Visningen av filmen ble utsatt i to måneder på grunn av Columbine High School-massakren i USA, av frykt for at filmen kunne bidra til å utløse mer skyting.

Terrorangrepene i USA 11. september 2001 skapte mange mediebehov, og ett av dem var dette: "Denne uken etterlyste en talisman for USAs største videokjede, Blockbuster Video, flere "patriotiske filmer". Det var særlig filmer der arabiske terrorister ble mørbanka i en *happy ending* som kundene etterspurte." (*Morgenbladet* 21.–27. september 2001 s. 2)

En TV-kanal som vet at en av deres produkter blir sett av et publikum med høy gjennomsnittsinntekt, kan "selge" dette publikumet videre. Et eksempel gjelder krimserien *Hill Street Blues* (1981 og senere) av Steven Bochco og Michael Kozoll. "MTM produces the series and sells it for distribution to NBC. NBC sells its audience (a higher socioeconomic group of both genders than most TV audiences)

to Mercedes Benz who sponsors the series. The show rates respectably, but not spectacularly. MTM could, if they wished, modify the format and content of the series to increase the size of the audience. But such an increase would be in a lower socioeconomic group, and this is not a commodity which Mercedes Benz wish to buy. So the show stays at it is” (John Fiske sitert fra Winter 2010 s. 150).

Gjennom nettdiskusjoner og andre sosiale møter kan det oppstå “prosessuelle” tolknninger som kollektivet utarbeider sammen. Slike tolknninger kan “forhandles” fram over lang tid, med rivalisering underveis, nye tolkningsforslag, nye forhandlinger osv.

Noen forfattere, regissører osv. mottar leser- eller seerbrev som inneholder kommentarer til og tolkninger av deres verk (i tillegg til spørsmål, beundrende ros, bebreidelser m.m.). Noen lesere/seere forteller om sin opplevelse første gang de oppdaget verket, deres resepsjon til å begynne med, hvilke private omstendigheter de opplevde verket under, hvordan verket blir opplevd og forstått senere, hvordan livssituasjonen deres påvirker deres opplevelse og tolkning. Lesere og seere har ulike behov og prøver å få verk til å fylle behovene.

“Stanley Kubrick’s highly unconventional Science Fiction epic *2001: A Space Odyssey* (1968) was one of the biggest hits of the late 1960s in the US. [...] *2001* belatedly found a following when, a few months after its initial release date, young people started to attend in ever greater numbers, watching the film repeatedly, often under the influence of drugs [...] young cinemagoers began to focus their attention on the psychedelic qualities of *2001*, especially the Star Gate sequence, and, what is more, MGM finally re-launched the film with a new advertising campaign using the tagline ‘The Ultimate Trip’. [...] A few years later, however, the connection between drugs and Kubrick’s film appears to have been so well-established that a self-confessed drug user could write to Kubrick with a lengthy description of a vivid ‘acid trip’ he had had, which he felt could be turned into a movie: ‘I thought you would be the best one to take it to because your (sic) a genius with such far out things.’ [...] MGM eventually introduced a more psychedelic marketing campaign (‘The Ultimate Trip’), but this only happened for the film’s 70mm re-launch in April 1970, by which time *2001* had already been playing in cinemas for two years.” (Peter Krämer i <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/kramer.htm>; lesedato 03.06.14)

Seer-/fan-brevene som Kubrick mottok etter *2001: A Space Odyssey* “vary in length from a few lines to several pages, and letter writers include pre-teen children as well as youths and adults, men as well as women, regular cinemagoers as well as a few fellow film professionals, Americans as well as a few people from other countries [...] There also were people working in the film industry who – impressed by his films – offered their services to Kubrick, and film fans who had no professional experience but wanted to work for Kubrick nonetheless. Another group of letter writers was primarily concerned with getting a signed picture or a

prop from *2001*. However, most correspondents had no such ulterior motives, but simply wanted to articulate their observations, opinions, feelings and ideas about Kubrick's work. [...] In some cases, letter writers offered extensive interpretations of the film, wanting Kubrick to confirm their ideas or to arbitrate between conflicting approaches. Thus, one correspondent reported on long discussions with friends, giving him 'several sleepless nights', because they were not able to decide between four rival interpretations (focused on the film's ending): '(I) would appreciate your telling us if any of us is correct and if not, then just what is the correct version?' " (Peter Krämer i <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/kramer.htm>; lesedato 03.06.14)

En av dem som skrev til Kubrick var en "Rhode Island mother [...]. She writes: 'Now, Sir, I am a high school graduate of normal or slightly above normal intelligence and so is my husband', and yet 'we didn't understand a thing.' In other words, despite her considerable education, this woman is made to feel quite stupid – and, as she points out repeatedly, she is paying for this dubious privilege. However, rather than simply rejecting the film and asking for her money back, she demands an explanation of what is going on in the film, and what its overall objective is: 'Was this picture intended to be simply a space travelogue or was it like a piece of modern art? Each person looks at it and gives it his own interpretation?' Getting answers to her questions is of vital importance for this woman: 'I've been able to think of practically nothing else for two days now and I still can't figure it out so please help me before I loose [sic] my mind.' Thus, the letter moves from outright rejection to entering into a dialogue with the filmmaker. [...] Some letter writers – such as the Rhode Island mother – seemed to address their questions and ideas only to Kubrick, while others made it clear that they were already engaged in ongoing discussions of the film at school, with their friends or with their family, and now wanted to include Kubrick in these discussions. [...] This is very different from the above mentioned letter about the staging of a formal discussion in a biology class, specifically about 'evolution and the central figure of God throughout the whole movie': 'We were wondering if you [had] any discussion sheets available for groups interested in analysing the film.' Here, the expectation is not that Kubrick will provide clearcut answers but that he may provide some structure for the discussion, and also perhaps more food for thought." (Peter Krämer i <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/kramer.htm>; lesedato 03.06.14)

"[A]n eleven year old boy declared: 'After seeing *2001: A Space Odyssey*, I have decided to become a spacecraft designer.' In the light of the intensity and grandeur of many people's encounters with *2001*, it is perhaps not surprising that some equated viewing the film with a spiritual experience (sometimes in conjunction with offering a theological interpretation of the film's story). One pastor noted that, despite the fact that he 'did not fully understand' the film, 'the impression I carried with me as I left the theatre was that life begins with the infinite (God), and ends in the same manner.' It is ambiguous whether he is commenting on what he perceives

to be the film's message, or whether viewing the film actually brought him closer to God – or perhaps both. Another correspondent wrote: 'Bless you for your spiritual poem. ... You have created the aura of love in every frame.' Once again, this does not appear to be a statement merely about the film's content, but also about the writer's experience of a transcendent love. What is arguably the most complex letter I have examined so far ends with the question: 'How can man now be content to consider the trivial and mundane, when you have shown them a world full of stars, a world beyond the infinite?' Before reaching this concluding question, the writer states: 'with 2001 you may have quite possibly saved any number of spiritual and physical lives. For it is within the power of a film such as yours to give people a reason to go on living.' " (Peter Krämer i <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/kramer.htm>; lesedato 03.06.14)

Amerikaneren Rodney Aschers film *Room* (2012) handler om seeres forhold til Stanley Kubricks skrekkfilm *The Shining* (1980). "Her får du møte noen som har sett filmen mange ganger, kanskje for mange? De har utviklet mange teorier om filmen, kanskje de til og med er inne på noe? Ingen detalj er for liten til at de ikke greier å legge tung symbolikk inn i den, enhver glipp er bevisst og løsningen på mange av livets store gåter finnes i denne filmen ifølge dem." (tidsskriftet *Cinemateket* nr. 2 i 2013 s. 7)

Geoff Dyers bok *Zona* (2012) "handler om Andrej Tarkovskijs mesterverk *Stalker* (1979). Det vil si – *Zona* handler egentlig ikke om filmen, men heller om Dyer opplevelse av å se den om og om igjen: Boken er gjennomsyret av utålmodigheten hans, den for meg nesten uutholdelige uærbodigheten han hele tiden omgir dette formidable kunstverket med, samtidig som han jo åpenbart elsker filmen og vier 200 sider til å forsøke å forstå hva den gjør med oss." (*Morgenbladet* 7.–13. februar 2014 s. 40) "Dyer rescues him [Tarkovskij] from the clutches of the arthouse crowd, depedestalises him, draws connections between the ruined landscapes in *Stalker* and the brambly, abandoned train station at Leckhampton, near which he grew up in the 1960s." (<http://www.theguardian.com/books/2012/feb/16/zona-geoff-dyer-review>; lesedato 25.06.14)

"Pablo Iglesias, spansk partiledet fra venstresida, overrakte fire sesonger av "Game of Thrones" og en tvetydig beskjed til Kong Felipe VI, da de møttes i Europaparlamentet onsdag. - Jeg sa at han garantert vil like serien, og at den vil hjelpe ham å forstå den politiske krisen i Spania, sa Iglesias ifølge Washington Post." (*Dagbladet* 18. april 2015 s. 54)

Den britisk-amerikanske antropologen Hugh Gusterson skriver om seg selv og vennen Ray (som egentlig har et annet navn): "I was a former anti-nuclear activist, now turned anthropologist doing an ethnographic study of a nuclear-weapons laboratory where Ray worked as an engineer. [...] Ray worked at the Lawrence Livermore National Laboratory, one of two nuclear-weapons design laboratories in the U.S." (Gusterson i Gray 1995 s. 107 og 110)

“I eventually realized that television, especially science-fiction fantasies on television, offered all kinds of commentaries, both oblique and direct, on Ray’s world – a social world in which, as in much science fiction, the star character was often either technology itself or the sort of cyborg characters that achieved mass marketability in the decade of *The Terminator*, *Bladerunner*, and *Robocop*. In this context watching television with Ray was, far from being an impediment to our relationship, a low-key but effective way of getting to know him, since the playful flow of images, stories and fantasies on television catalyzed casual but revealing conversations about problematic issues in his life that could be discussed more freely in relation to the dreamworld of television than in the context of a formal ethnographic interview where, relentlessly searching for structure and consistency, I might make over-zealous and reductionist attempts to pin down the underlying logic of Ray’s life.” (i Gray 1995 s. 108)

“In Ray I had met someone profoundly different from myself [...] the differences between us were made clearer by watching television together [...] [there were] ideological ambiguities and conflicts built into Ray’s world [...] The otherness of Ray’s world became dramatically clear to me one evening in the spring of 1989 when I was visiting him and we ended up watching the film *Short Circuit* on television. In view of the conversation that ensued I hesitate to even describe the film, since it became clear that the film I saw and the film Ray saw were not the same, even though we sat in front of the same television. Still, as I saw it, the film goes on as follows.” (i Gray 1995 s. 112)

“It concerns a brilliant but naive young scientist called Dr. Newton Crosby who, while working for the Nova Laboratory, invents a new kind of super-intelligent robot capable of going behind enemy lines with nuclear weapons and prosecuting a nuclear war. During a demonstration of the new robots to the top Pentagon brass one of them, Number Five, in a scene that recapitulates Frankenstein as comedy, gets struck by lightning and somehow acquires consciousness and free will. Number Five escapes the Laboratory and the military, afraid of an armed, super-intelligent robot it cannot control, spends most of the rest of the film chasing it and trying to blow it up. Number Five, meanwhile, terrified of being “disassembled”, befriends Stephanie, a young and beautiful animal-rights activist, who becomes his (the robot is clearly male) protector. Stephanie contacts the Laboratory (“Can I speak to your head warmonger, please?”) and tries to convince the army and the scientists that Number Five is harmless and is a life-form rather than a robot, but the military, which tricks her into revealing Number Five’s whereabouts, is intent on one thing only: blowing up its robot. Meanwhile the scientists who has also befriended Stephanie, refuses to believe what has happened, saying, “It’s a machine. It doesn’t get happy. It doesn’t get sad. It just runs programs ... It’s malfunctioning and needs to be repaired.” “Life,” replies Stephanie, “is not a malfunction.” Number Five, who has been reading the encyclopedia, learning to cook and watching television, also becomes a pacifist and, when Crosby asks him

who told him it was wrong to kill, he replies “I told me. Newton Crosby, Ph.D. not know killing is wrong?” “Are all geniuses as stupid as you?” Stehanie asks Crosby not too long before they fall in love and, having outwitted the military, disappear into the sunset with Number Five in their van to live as a happy cyborg family in the Edenic wilderness of Montana.” (i Gray 1995 s. 112)

“As I watched the film its moral seemed transparently clear to me: the military just seeks to destroy and cannot be trusted; brilliant scientists are often naive and allow their work to be misused by an unscrupulous military; an enjoyment of love and life is antithetical to military and scientific life; and scientists and military men need to be brought to their senses by strong, activist women with big hearts. In short the film seemed to me a searing indictment of Ray’s life. Only one thing puzzled me: why was Ray enjoying it so much that he almost fell off the sofa laughing at one point.

“You enjoyed the film?” I asked, bemused.

“Wasn’t it great? I’ve seen it before, but I love it,” he answered, grinning from ear to ear.

I felt the way the first Newton must have felt when the apple fell on his head, but before he had any idea why. I was sure I was onto something important here, but I was not sure what. I told Ray my interpretation of the film, emphasizing what I took to be its critique of the military and of weapons scientists. There was a moment of silence as Ray looked perplexed, then tired. I had taken him by surprise. He told me that the film, as far as he was concerned, may have poked some good-natured fun at the military and at scientists, but its central theme had to do with the fact that machines are enchanted and magical, and that people are unnecessarily afraid of them. “People are afraid of what they don’t understand,” he said. “That’s what the film is about. It was making fun of people’s fear of technology.” I realized that Ray and I had been watching different films. The film revealed in stark relief the different cultural world inhabited by Ray and I. If ever I had been inclined to doubt the palpable force of culture in human affairs, here was my evidence of its determinative influence. Where I had read the film as a transparent (almost embarrassingly so) warning about the evils of scientific militarism, and had been unable to see any other possible interpretation, Ray had seen it as a technological fantasy mocking popular fears of technology and celebrating the possibility that machines might be alive, magical, and essentially harmless. Separated by our initial attitude to technology, we had understood the film in fundamentally different ways. Ray’s reading of the film was completely invisible to me as a possibility until our conversation.” (i Gray 1995 s. 112-113)

Den spansk-colombianske kultur- og medieforskeren Jesús Martín-Barbero har fortalt om en hendelse i Colombia i 1984 “involving a disconcerting experience, when he took a group of his students to see a popular melodrama in a cinema in Cali, Columbia: After 20 minutes of the screening we were so bored, because the

film was so sentimental and corny that we started to laugh about it. People surrounding us – the cinema was full mostly of men, it was a very successful film, that's why we went – got angry and offended, so they yelled at us and tried to force us out of the venue. During the film I observed these men, moved to tears, watching the drama with a fantastic pleasure ... As we came out from there, I was puzzled, wondering what the relationship was between the film I had watched and the [very different] one these men [seemed to have] watched. I had to ask myself – what was it then that I was not seeing? And what use could these men make of my ideological reading of the film, if that was not the film they saw? (Martin-Barbero, qtd. in Mattelart & Mattelart, 1984)" (<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10714420600663286>; lesedato 26.09.16)

Den amerikanske psykiateren Viktor E. Frankl holdt et foredrag i fengselet San Quentin i nærheten av San Francisco. Etter foredraget ble psykiateren bedt om å gjengi foredragets innsikter til en fange som ikke var til stede og som om få dager skulle henrettes i fengselets giftkammer. Frankl snakket deretter via mikrofon med fangen. Frankl fortalte om hovedpersonen i Lev Tolstojs lange fortelling "Ivan Iljitsj' død" (1886) (Putzer-Maier 2018 s. 30). Ivan Iljitsj blir plutselig konfrontert med at han ikke har lenge igjen å leve og innser hvor mye han forsømt i livet sitt. Denne innsikten fører hos Ivan til en indre vekst, og han klarer med en slags tilbakevirkende kraft å gi livet sitt mening. Det den dødsdømte fangen fortalte til en reporter i *San Francisco Chronicle* før han ble henrettet, viste at fortellingen om Ivan hadde gitt han ny innsikt i sitt eget liv (Putzer-Maier 2018 s. 30).

Den svenske regissøren Ruben Östlunds film *Turist* (2014) viser "mor og far og to barn på skiferie i alpene, solfylt lunsj på restaurantens uteterrasse, livsfarlige snømasser dundrer inn, mor griper ungene mens far griper mobil og skihansker, og stikker av med halen mellom bena – dette er absolutt et godt krisetema [...]" Det blir nesten umulig å innrømme hva man har gjort og vanskelig å få sympati når man til slutt medgir at slik var det. Så når Tomas endelig bryter sammen i krampegråt, uteblir Ebbas (og publikums) sympati. Mange menn synes scenen er ubehagelig, sier regissør Östlund. Han har opplevd at folk har gått når Tomas ligger på gulvet og hulker, og tolker dette dit hen at vi ikke tåler at menn gråter, at hulkeanfall hos menn blir møtt med forakt hos kvinner og med sinne hos menn. Jeg tror imidlertid ikke at det er krampegråten som er problemet, men selvmedlidensheten. Vi tror ikke på angeren. Og innrømmelsen kommer for sent. Jeg har bivånet den scenen mange ganger, i den virkelige verden [...] Jeg fikk en støkk den fredagskvelden på Gimle kino. Mange fniste da de to barna i familien var livredde og gråt, og også når Ebba gråt, og hun gråt overbevisende. Er folk blitt helt rare, tenkte jeg. Eller hva er det jeg ikke forstår her? Er følelser blitt latterlige? Også barns? En voksen dame ved siden av meg var hvit i ansiktet da filmen var slutt og sa: "Jeg er rystet. Over publikum. Ikke over filmen." [...] Det er sikkert mer enn mulig at fordi filmen er presentert som en svart komedie, åpner dette for humring og latter også på "feil" sted, for undertonen er ironisk. Og at publikum, hvorav mange yngre enn meg, ser

noe helt annet i dette dramaet enn en satt psykolog.” (psykolog og samlivsterapeut Sissel Gran i *Morgenbladet* 28. november–4. desember 2014 s. 28-29)

Spillefilmen *Spotlight* (2016; regissert av Tom McCarthy) handler om en gruppe amerikanske journalister som undersøker “omfanget av seksuelle overgrep fra prester i det hovedsakelig katolske Boston. [...] En kommisjon nedsatt av pave Frans innledet nylig undersøkelsene sine om temaet med å se nettopp *Spotlight*. Det er kanskje ikke helt tilfeldig at kommisjonen ledes av kardinal O’Malley. Han overtok som kardinal i Boston, etter at forgjengeren måtte trekke seg på bakgrunn av The Globes Pulitzer-vinnende avsløringer for nå 14 år siden.” (*Morgenbladet* 11.–17. mars 2016 s. 42-43)

Ingvar Ambjørnsen har skrevet om sine egne romaner og fiksjonsskikkelsene: “Da *Hvite niggere* [1986] kom ut, var det for eksempel veldig mange som ga til kjenne at det var de som “egentlig” var Rita og Charly. De to rollene ble rett og slett populære. Særlig pussig blir dette i tilfellet Rita. Som jo dør en trasig heroin-død i løpet av handlingen. Like fullt måtte jeg hele tiden forholde meg til høyst levende kvinner som gikk rundt og påsto at det var de som var Rita. I enkelte tilfeller røyktes de ikke en gang en joint, men var kanskje i stedet flinke til å jogge i skogen, eller bake bløte kaker. Like fullt var det de som var Rita “i virkeligheten”. Da var det lettere å forstå at mange følte seg tiltrukket av den bråkjekke og slagferdige Charly Lie. Dette var rett og slett en rolle som mange følte seg tiltrukket av – og som man så bare tok. Jeg aner ikke hvor mange ganger jeg møtte lesere som kjente den “egentlige” Charly, og den like “egentlige” Rita. Og hver eneste gang handlet det om mennesker som jeg aldri hadde møtt eller hørt om. Nokså raskt holdt jeg opp med å korrigere disse meldingene. Folk ble rett og slett lei seg når jeg fortalte at jeg hadde vært nøyne på å ikke basere noe som helst på virkeligheten da jeg diktet opp disse to sentrale rollefigurene. Jeg kan ikke huske at det var noen som utga seg for å være Pelle og Proffen, men bipersonene i de ti bøkene om de to var det ofte rift om. Jeg fikk brev fra folk som godt visste hvem som var “de virkelige”, og som de selv sagt kjente fra sitt eget nærmiljø. Fra Moss og Mo i Rana. Fra Stavanger og Bøler. [...] Også Elling har gitt seg til kjenne ved et par anledninger, og i et tilfelle ringte han forlaget og krevde disse bøkene stanset øyeblinkelig. Det var særlig min fremstilling av moren som han hadde sett seg lei på. Hvorfor er det slik? Er folk rett og slett gale? Nei. Veldig sjeldent. Som regel handler det ikke om noe annet enn en sterkt innlevelsesevne som ofte kan spille en et puss. Lesing er jo i grunnen en prosess der det fiktive på nesten magisk vis fremstår i ulike varianter av “sannhet”. Man knytter det litterære til sitt eget levde liv. [...] Det går folk rundt i Norge og utgir seg for å være ungene mine. Søsknene mine. Bestekompisene mine. Gamle kjærestester. Jeg har bodd i India sammen med dem. Vi har vært til sjøs, og på bommen i USA. Alt er fri diktning.” (i <https://www.forlagsliv.no/ingvar-ambjornsen/2018/07/14/den-kreative-leseren-en-aller-siste-komentar-til-debatten-om-virkelighetslitteraturen/>; lesedato 19.02.19)

Noen mentalt syke personer oppfatter alt gjennom et slags "omtolkningsfilter", f.eks. slik at alt blir tegn på en stor konspirasjon. I Jeff Davis m.fl.s TV-serie *Criminal Minds* (2005 og senere) handler episoden "Empty Planet" i sesong 2 om en "sinnssyk" lesning av en science fiction-bok. En ung mann ender opp som terrorist på grunn av en helt spesiell forståelse av en roman. "The team heads out to the newest explosion site and look for the manifesto that he announced that he was going to leave there. Flipping through it reveals that the bomber wants them to get rid of all technology immediately, or he'll keep going up. So obviously he's completely nuts. Reid remembers a helpful piece of information at this point (you'll notice he does that a lot...), namely that 'Allegro' was the main character of a dystopian sci-fi novel from the 80s about a young boy who fights against the robots who have taken over the world! Which means that the bomber thinks he's living out the book! A more concrete lead comes when they notice that one of the people on the bus was a cutting edge computer scientist. After bringing him in they discover that not only is he the exact kind of person that the bomber wants to kill, but that he's also a friend of the person who wrote the inspirational book! The writer's name is Ursula Kent, and she also teaches in Seattle!" (<http://www.vardulon.com/2010/02/criminal-minds-208-empty-planet.html>; lesetid 03.06.13)

"Obviously the bomber is obsessed with the book [som har tittelen *Empty Planet*], and has come to Seattle to stalk the author. [...] While decoy bombs start turning up all over the city Mandy and Reid head over to the university to interview the author. She doesn't understand how her work could have inspired a killer, but she's got a necklace in the shape of the robot with an arrow through it! She announces that she always wore it in class, meaning that the bomber must be one of her students, or at least someone who audited a class! She starts reading the manifesto, hoping to recognize the writing as belonging to one of her students. [...] Back at the uni the author claims she doesn't recognize anything about the manifesto's writing. Of course she's lying, but it's not immediately clear why. What is immediately clear is that the team is unbelievably stupid for leaving her alone at the office – the bomber has killed her two friends, and is basically stalking her. Just hang around the woman and eventually he's going to turn up. Somehow this doesn't occur to them until Reid goes over the plot of the book, which ends with the main character killing his mother. [...] Bomber thinks that he's author's long-lost child that she gave up for adoption, and the book was a message to him. Author drops the bombshell that the child she gave up was a daughter. [...] The team tries to shoot him, but the author jumps into the bullet, feeling guilty about inspiring the whole killing spree. The episode ends without us discovering whether she dies from her injuries or not." (<http://www.vardulon.com/2010/02/criminal-minds-208-empty-planet.html>; lesetid 03.06.13)

Den amerikanske college-læreren Ed Sherman ble inspirert av spillefilmen *Blackout* (1985; regissert av Douglas Hickox) til å skaffe seg selv alibi. Filmen viser hvordan en morder forvirrer etterforskerne om et drapstidspunkt ved å skru temperaturen ned i de rommene der de døde ligger. Dermed utsettes tidspunktet for

dødsstivhet (rigor mortis). Ed Sherman var på en seiltur på det først antatte tidspunktet hans kone Ellen ble drept. I *Blackout* dreper en mann sin kone og sine egne barn. Sherman drepte sin gravide kone fordi hun forlagte skilsmissen på grunn av hans utroskap. Før drapet fortalte Sherman en venn at han likte *Blackout* og anbefalte vennen å se den. “During Sherman’s trial, the jury was told that his plan was to slow the post mortem decomposition of his wife’s body, thereby disguising the precise time she died. Sherman was betting pathologists would mistakenly conclude death occurred while he was away on a sailing trip. The air-conditioner plan, which in a coincidence was dramatized days before the murder in the televised movie “Blackout,” almost worked. Because of technical questions such as the cooling capacity of the air conditioner, estimates of time of death were fuzzier than usual. Detectives had to look elsewhere for evidence.” (<https://www.courant.com/news/connecticut/hc-xpm-1996-01-12-9601120342-story.html>; lesedato 06.01.20)

Den britiske forfatteren Roald Dahls barnebok *Matilda* (1988) handler om “Matilda, som bruker den innestengte, overlegne intelligensen sin til å flytte gjenstander, sitter også på biblioteket og leser. Jeg satt og stirret på ting og prøvde å flytte dem i ukevis etterpå.” (artisten Ingrid Olava B. Eriksen i *Dagbladets Magasinet* 6. september 2014 s. 38)

Nils-Øivind Haagensen redigerte i 2016 boka *Lesehistorier*, med bidrag av bl.a. Frode Grytten, Beate Grimsrud, Geir Gulliksen, Jan Kjærstad og Ruth Lillegraven. “Hva leser favorittforfatteren din? Hvilke bøker har forma dem, inspirert dem, gledet dem, forgjet dem? Når leser de? Hvor? *Lesehistorier* er en antologi om alle bøkene som betyr noe for oss – den første boka som brøt gjennom, inn til deg, og den som fikk deg til å forstå at det er en leser du er, historien om hvordan du fant favorittboka, eller favorittbøkene dine, er historien om hvordan du fant flere av dine beste venner.” (<http://shop.flammeforlag.no/products/lesehistorier>; lesedato 07.12.16)

“Certain books with charismatic protagonists inspire readers to pursue certain professions. Harper Lee’s *To Kill a Mockingbird* has sent some of its readers to law school. James Herriot’s *All Creatures Great and Small* has undoubtedly inspired some of its readers to become veterinarians.” (Regis 2003 s. 13)

Den franske forfatteren Victor Hugos roman *De elendige* (1862) er “ett av de verkene som helst treffer leserne på et bestemt sted i livet. “De elendige” bør helt klart leses mens man ennå er mottagelig for Victor Hugos store, sveipende tablåer der det velges mellom godt og ondt, og før man har utviklet allergi mot melodrama. Bjørneboe og, delvis, Beatforfatterne, må antagelig møtes i en alder der verden ennå ikke er blitt altfor kompleks, der man kan hengi seg til en viss grandios idealisme uten for mange forbehold og innvendinger. [...] Et annet trekk ved denne tiden er at tenåringsleseren ikke har så mye livserfaring å sette leseropplevelsen opp mot. Om hverdagen består i å sykle frem og tilbake til ungdomskolen i en liten by i

Norge – et liv som for øvrig kan være emosjonelt opprivende nok – vil ideene om karriereutfordringer og ekteskapsproblemer i stor grad formes av bøkene snarere enn å være en dialektikk mellom litteratur og virkelighet. Kunsten blir livserfaring via surrogat.” (Inger Merete Hobbelstad i *Dagbladet* 12. juni 2012 s. 2)

Den tyske psykologen Harald Welzer undersøker (sammen med andre forfattere) i boka *Bestefar var ingen nazist: Nasjonalsosialisme og holocaust i familiers hukommelse* (2002) hvordan noen tyske familier oppfattet sine liv og samfunnsutviklingen på 1930- og 40-tallet. Nazi-tiden ble fortengt ved at ingen familier ville vedkjenne seg at de hadde noen skyld. Welzer kunne dessuten påvise at mange av de “private minnene” stammet fra filmer, ikke fra egne opplevelser (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 284).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedielexikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedielexikon.no>