

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 28.03.19

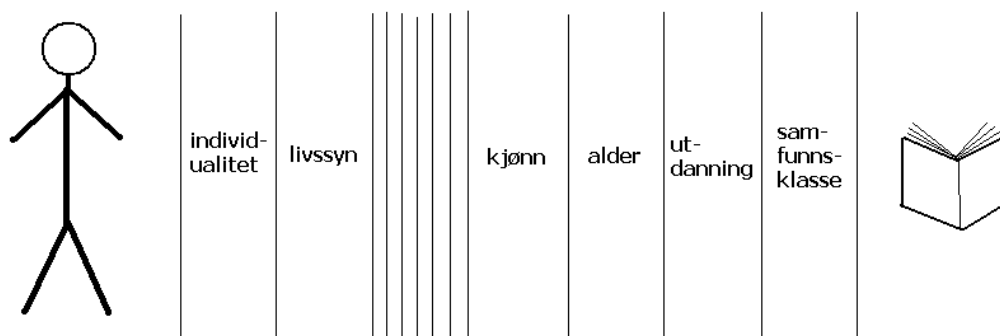
Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/resepsjonsteori.pdf>

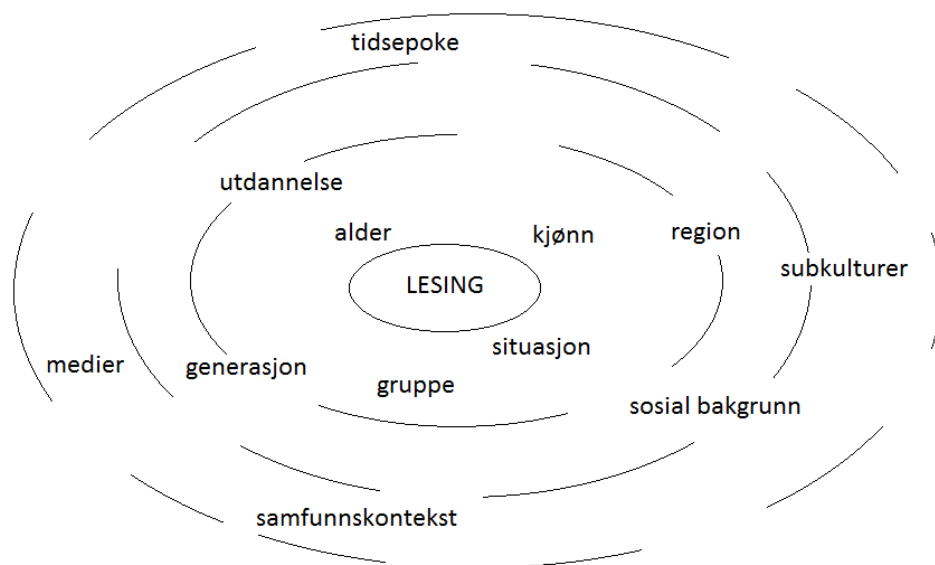
Resepsjonsteori

Også kalt “resepsjonestetikk”, “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 kommer til teksten med forutsetninger og tilbøyeligheter. 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). Folk tilegner seg, tolker og bruker medietekster i en “dynamisk, konfliktfull og ofte motsetningsfull hverdag” (Göttlich, Mikos og Winter 2001 s. 45).



Verket blir altså forstått gjennom et slags “filter”, fra det individuelle/private og mikrososiologiske til det makrososiologiske.



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)

Verket forstås 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). “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 etter Winter 2010 s. 44). Men i resepsjons-forskning er det en fare for å havne i total subjektivism og relativisme, og dermed utenfor det som tradisjonelt oppfattes som vitenskapelig.

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)

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 lesere 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, formalister og strukturalister tenderte til å oppfatte den).

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). Teksten i seg selv er “ufullstendig”, den inneholder alltid mangfold og flertydighet (polysemi), utydighet, hull og motsetninger (Winter 2010 s. 133). Resepsjonen av et verk innebærer en kamp om betydninger (Winter 2010 s. 168).

Forskere understreker “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 skilles 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 skilles 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 tolkningsfelleskap og andre sosiale rammer som preger oppfattelsen av teksten

“[L]æseoplevelsen kan forstås som et tidslig facetteret fænomen, der både rummer et *før* (forventninger), et *nu* (‘oplevelsen’: de følelser, tanker og stemninger der opstår under læsningen) samt et *efter* (det spor, eller erfaring, læsningen efterlader hos læseren).” (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).

Verket kan “ta plass” i forskjellige miljøer og situasjoner der dets mening transformeres i hvert møte med lesere (Esquenazi 2007 s. 31).

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
- tilfredsstillende 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.

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)

Den tyske resepsjonsforskeren Wolfgang Iser skiller mellom tekst-tomrom av ulike slag: “Det kan dreie seg om *det underforståtte*, det fellesforståtte, og dermed representere 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 søken 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)

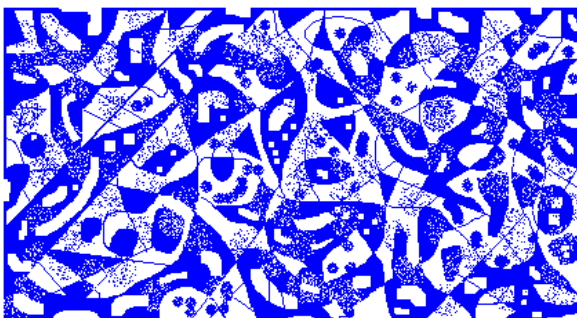
Litteraturforskeren Jonathan Culler understreker “the active, productive nature of reading and writing and [...] eliminate notions of the literary work as ‘representation’ and ‘expression’. Interpretation is not a matter of recovering some meaning which lies behind the work and serves as a centre governing 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 fortelle-teori skilles 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; lesedato 03.06.14).

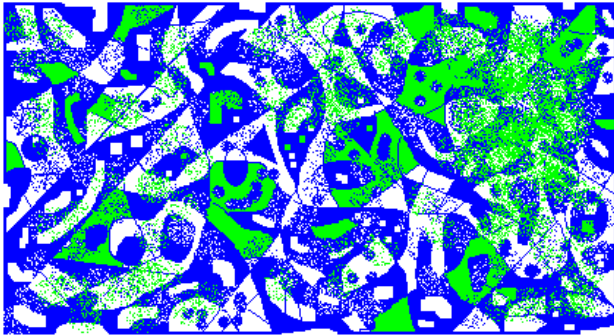
Wolfgang Iser vektlegger hvordan leseren deltar i “creation of meaning through concretizing the indeterminacies [...] [Jane] Austen’s ‘gaps’ will prove to be particularly rewarding as a point of departure for comparison. She mostly leaves out exterior and interior descriptions of houses; there is very 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.” (Sørbo 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

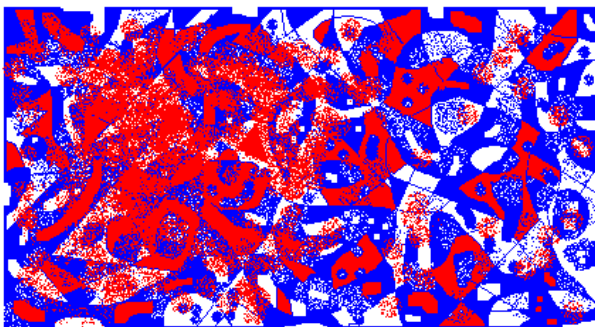


De blå feltene er det som forfatteren har skildret og bestemt, de hvite er det åpne, “tomrom” (“hull”, “hulrom”, “gap”, “ubestemthetssteder”) som lesere kan dikte, medprodusere, konkretisere og “fylle”. “[P]resented objects in fiction have ontological *gaps*, some of them permanent, some filled in by readers in the act of concretizing the text.” (McHale 1987 s. 31)

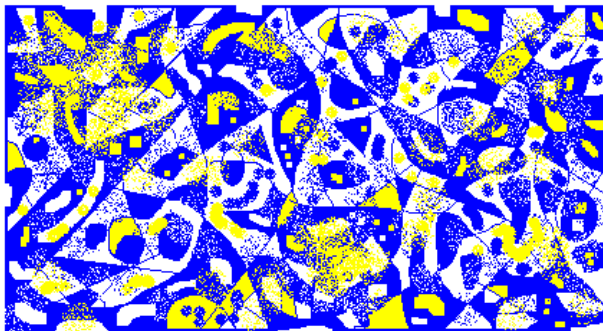
Leser A



Leser B



Leser C



Ikke alle tomrom fylles. 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 for et tiår, et år eller en uke siden.

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).

“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)

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

Den franske kulturforskeren Daniel Dayan kaller samtalene og diskusjonene rundt et verk for verkets “sekundære resepsjon” (sitert fra Esquenazi 2009 s. 80). Den primære resepsjonen er å lese/se og tolke verket.

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)

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)

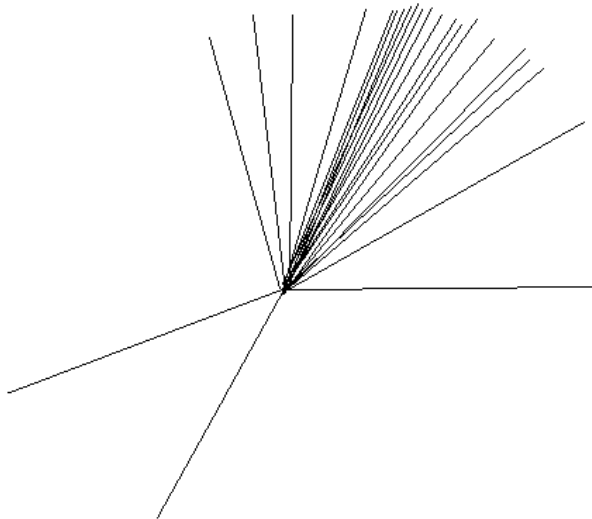
Den tyske forfatteren Judith Hermann sa i et intervju: “jeg har et slags behov for å holde alt jeg vet om karakterene hemmelig. Jeg ønsker bare å eksponere deler av dem. Så jeg gir bare fra meg små biter av informasjon og lar det meste om dem stå åpent. Det er vel fordi jeg ønsker at leseren selv skal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

“Den franske filosof Paul Virilio diagnosticerte i slutfirserne Vesten med ordblindhet. Vi er ifølge Virilio blevet så vant til visuelle stimuli, at vi ikke lenger 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://atlas-mag.dk/kultur/film-og-tv/n%C3%A5r-ord-bliver-til-billeder>; lesedato 03.05.17)

Ellen J. Esrocks bok *The Reader'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 medskapning (Neuhaus 2009 s. 34).

Ofte vil svært mange lesere 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:



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).

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 miscommunication 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-laerer-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 frempek 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 resepsjonsetikk: “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.

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)

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 resepsjonsetikk (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).

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).

“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 etter Sayre 2011 s. 143). Dette innebærer ikke at bare lesere 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; 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)

“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)

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).

“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)

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.

“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 tekstens intertekstuelle referanser, skjønner alle tekstens 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, autodidacticism, 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 grepet. 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 lesere 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)

“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 overgrepsutsatte 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 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 beslutsomhet. 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).

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 lesere 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 lesere 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.

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).

Franskmannen Leenhardt og ungarenen 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).

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.

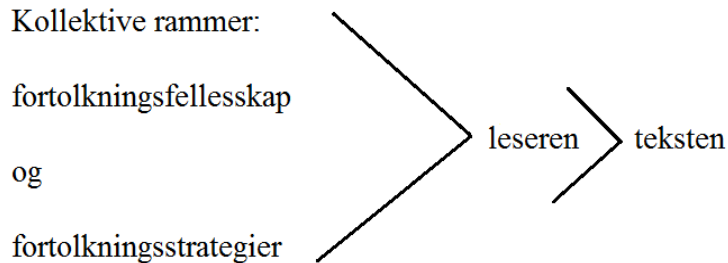
“Enhver leser (og hver gruppe av lesere i samfunnet) forstår et litterært verk forskjellig fra alle andre lesere, og annerledes også enn forfatteren, som kan oppfattes som verkets første leser.” (Harald Weinrich sitert fra Müller 1995 s. 48)

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.

“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)

Fish tenker seg at tekstens mening oppstår på denne måten:

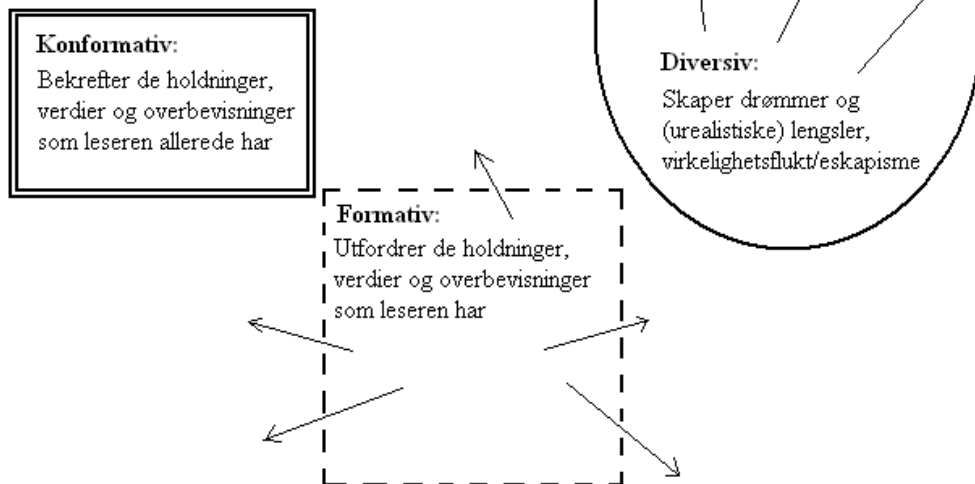


Fish utviklet “his own methodology for interpreting literary texts which he provocatively calls “affective stylistics.” By analyzing a single sentence in a poem by Thomas Browne (1605-82), Fish demonstrates the ways in which the reader’s experience is a result of expectations generated, fulfilled or 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)

“Det er meir utfordrande og fruktbart at lesaren 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 lesaren trur seg litt klokare enn at skrivaren får demonstrert sin eigen fortrefelighet.” (Andreas Hompland i *Dagbladets* søndagsmagasin 11. april 2010 s. 27).

Den danske professoren Sven Møller Kristensen samlet i en artikkel folks lese måter 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 halv-fascistisk lovprisning av verdier som leseren forakter). Møller Kristensens modell (lesertypologi) kan oppfattes som en oversikt over tre leseholdninger, en slags mental innstilling hos lesere 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 verdsettes.

“ “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)

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

“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 hevdvunne kulturelle hierarkier?” (Olaf Haagensen i *Morgenbladet* 21. – 27. oktober 2016 s. 51)

“Noen sitter nok og lurere på hvorfor den litteraturen som først tente leserinteressen var maktkritisk, utfordrende, moralsk indignert, skrevet fram under trykket av autoriteters misbruk, sosialt og privat, politisk og psykologisk. Tekst som handler om begjærets 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 spurt 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.” (siteret fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 372). Den såkalte Lolita-effekten innebærer å miste kontroll over sine moralske overbevisninger (s. 372).

“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 lesere 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).

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 tekstmeninger som støtter opp under disse forventningene, antakelsene og “kravene”. Teksten inneholder elementer som styrer lesemåten og responsen. Tolkingsstrategiene 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, sjangrer og ikke minst bøkens 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 distribusjon 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 lese måte som kan gjøre f.eks. Franz Kafkas roman *Prosessene* (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 omtrent 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 rettferdiggjorde 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 læseprosess" (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 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).

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; 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; lesedato 08.01.15)

Når det gjelder å fortelle om inntrykk av filmer og filmscener (også filmer som serne 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 led 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; lesedato 08.01.15)

Jane Austens romanunivers kan oppfattes ekstremt ulikt av ulike lesere, farget av lesernes interesser, bakgrunn og behov. “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*-bøkene] 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 resepsjons-estetikken 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 angle, historical, biographical, rhetorical, mythical, Freudian, Jungian, existentialist, Marxist, structuralist, Christian-allegorical, ethical, exponential, linguistic, phenomenological, archetypal, 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 lese måte 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 lesere, 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)

Hans Ulrich Gumbrechts bok *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2012) innsirkler de stemningene 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 medieteorier 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 lesere 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 Bohannon, 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” (Bohannon 24).” (<http://www.westminster.edu/staff/brennie/wpgroup6/bohannon.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)

Litteraturresepsjonsforskning krysser over i forskning på resepsjon innen andre medier og kunstarter. 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 befri. De forstod dette elementet ut fra sitt eget forhold til slektskapsforhold (gjengitt etter Winter 2010 s. 117).

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 etter 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). 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).

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 Aborigines 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)

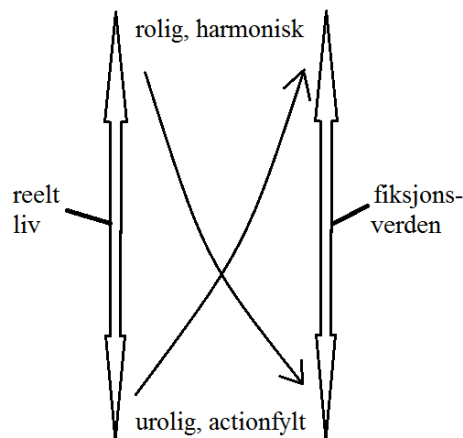
Sylvester Stallones i rollen som Rambo i regissør Ted Kotcheff film *First Blood* (1982) var Ronald Reagans yndlingsfilm (John Fiske i Pias m.fl. 1999 s. 239). “Rambo became almost an instant icon during the summer of its release, elevated to the highest levels when President Ronald Reagan, upon the 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).

Zillmanns teori kan illustreres slik:



“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 kjærighet? 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 kvinnen allerede var gift, hindret henne ikke i å tenke igjennom under hvilke betingelser hun ville gå med på å gifte seg med den handikappede mannen. Hennes grubling og refleksjoner førte for 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 radiundersøkelse 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)

“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 fra mannens 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)

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 wrestlengkamper, 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.

USA ble rammet av et enormt terrorangrep 11. september 2001. “Denne uken etterlyste en talsmann 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” tolkninger som kollektivet utarbeider sammen. Slike tolkninger 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 237* (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 *Cinematiket* 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 Dyers opplevelse av å se den om og om igjen: Boken er gjennomsyret av utålmodigheten hans, den for meg nesten uutholdelige uærbødigheten 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 partileder 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

hjælpe 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 scientist 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?" Stephanie 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? (Martín-Barbero, qtd. in Mattelart & Mattelart, 1984)" (<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10714420600663286>; lesedato 26.09.16)

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 hulkeanfallet 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 selvmedlidenheten. 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 fiksjonsskikkelser: “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 røykte 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 nøye 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 selvsagt 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 øyeblikkelig. Det vær særlig min fremstilling av moren som han hadde sett seg lei på. Hvorfor er det slik? Er folk rett og slett gale? Nei. Veldig sjelden. Som regel handler det ikke om noe annet enn en sterk innlevelsessevne 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. Søskenene mine. Bestekompisene mine. Gamle kjærster. 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-kommentar-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>; lesedato 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>; lesedato 03.06.13)

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 Haagenen 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, forarget 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)

Den franske forfatteren Victor Hugos roman *De elendige* (1862) er “ett av de verkene som helst treffer lesere 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 Hobbestad 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 fortrenget 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).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>