

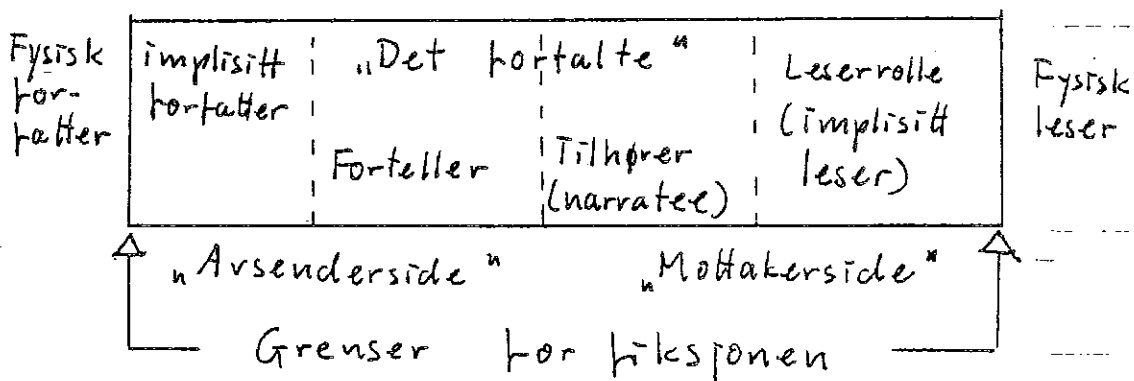
2 HVEM SIER HVA TIL HVEM?

I den tradisjonelle kommunikasjonsteoriens verden av streker og firkanter framtrer gjerne det litterære verket som en lukket boks, en systemfirkant som overbringes fra avsender til mottaker. Dette kan være nyttig i mange sammenhenger, for man slipper å ta stilling til hva som befinner seg inne i boksen. Men for en litterær analyse er dette utilfredsstillende. Boksen må åpnes, og en kommunikasjonsmodell for de instansene som er inne i verket må etableres.

Utgangspunktet for den modellen som skal stilles opp her, er det enkle spørsmålet: "Hvem sier hva til hvem?" (Sier vil her også si skriver.)

Det finnes en etablert tradisjon for en slik kommunikasjonsmodell, men drøftinga av modellen er ennå på et forholdsvis utviklet nivå her i landet. Figuren nedenfor viser min egen modell, basert på Aarseth 1976, og Nøjgaard 1979. Denne varianten av modellen er ikke spesielt original. Etter å ha satt den opp fant jeg samme utforming hos Seymour Chatman 1978.¹

Terminologien er delvis min egen, basert på Booth 1961, Aarseth 1976 og Nøjgaard 1979:



De instansene som skal drøftes her, finnes i verket, og bare der. Sammenblanding av for eksempel leserrolle og fysisk leser, eller av forteller og fysisk forfatter viser litteraturforskninga utallige eksempler på, og det fører til tvilsomme resultater. Grensene mellom verkinterne og verkeksterne faktorer må ses på som et rent analytisk hjelpemiddel. Enhver produksjon, lesning og tolkning av en tekst er avhengig av et intimt vekselspill mellom verkinterne og verkeksterne størrelser. Her teller både den fysiske forfatterens og den fysiske leserens kompetanse, forfatterens intensjon, leserens forventningshorisont, tidas tilgjengelige språkbruk osv. osv. Grensene jeg insisterer på her, er satt opp for ikke å drukne i dette innfløkte samspillet.

I mange tekster er det vanskelig å skille mellom for eksempel implisitt forfatter og forteller, eller tilhører og leserrolle i en tekst. Dette innebærer ikke at begrepene er ubrukelige eller irrelevante. Slike tilfeller må heller betraktes som tekster der ikke alle virkemidler er tatt i aktiv bruk. For oversiktens skyld er det viktig å beholde alle instansene i systemet, sjøl om de forskjellige funksjonene kan være sammenfallende i verket.

De to størrelsene "implisitt forfatter" og "leserrolle" er rene abstraksjoner, som først kan bestemmes ved en grundig tolkning av verket. "Forteller" og "tilhører" er deler av "det fortalte", det vil si det umiddelbart synlige i verket. Disse elementene skal det ikke mer enn en oppmerksom gjennomlesning til for å lokalisere.

2.1 Avsender-mottaker

Som andre kommunikasjonsmodeller opererer også denne med en overføringsprosess fra venstre mot høyre. Dette må ikke forveksles med romanens forløp. Instansenes signalementer ligger godt sammenstokket gjennom hele teksten. En analyse av verket vil i stor grad være å kartlegge hvilke prinsipper disse signalementene er ordnet etter.

2.2 Den implisitte forfatteren

"Den implisitte forfatteren" brukt som analytisk begrep stammer fra W.C. Booths klassiske The Rhetoric of Fiction fra 1961. Tanken om en slik instans var slett ikke ny i 1961 heller, men det er i fortsettelse av Booths verk at begrepet har slått igjennom internasjonalt.

Begrepet er utviklet i polemikk mot forestillinga om at den fysiske forfatteren er tilstede i verket. Booths definisjon er derfor en understrekning av skillet mellom mennesket bak skrivemaskinen og den styrende faktoren mellom bokpermene:

"The "implied author" chooses, consciously or unconsciously, what we read, we infer him as an ideal, literary, created version of the real man, he is the sum of his own choices."
(Booth 1961, side 74-75)

Den implisitte forfatteren er den fysiske forfatterens stedfortreder i teksten, en sum av forfatterens valg. Det er jo den fysiske forfatteren som har skrevet verket. Men som fingeravtrykk flest står også hans igjen på åstedet; man trenger ikke gå til hånden for å analysere det. Den implisitte forfatteren blir derfor verkets øverste, ordnede element, en sum av valg, som igjen representerer et normsett. Derfor kalles også den implisitte forfatteren for "verkets norm" (Aarseth 1976, side 217). Dette er en god betegnelse hvis man ikke reduserer normsettet til en enkelt regel. Man vil alltid finne en hel bunt av estetiske, moralske, politiske, religiøse osv. normer ved en analyse av den implisitte forfatteren i et verk. Om denne bunten spriker eller opptrer helhetlig, er et av analysens mest interessante spørsmål.

Her er det viktig å merke seg at den implisitte forfatteren består av både bevisste og ubevisste valg fra den fysiske forfatterens side. Den implisitte forfatteren kan bare lokaliseres ved en verksanalyse. Det nytter ikke å oppsøke den fysiske forfatteren for å spørre hva han eller hun har ment.

Den implisitte forfatteren opptrer alltid skjult, han tar aldri ordet i verket. Det tilkommer fortelleren.

Morten Nøjgaard's gjennomgang av meddelelsessituasjonen (Nøjgaard 1979, side 145-177) er preget av uklar grensesetting. Hans modell består av begrepene forfatterperson, forteller, tilhører og leserperson, helt parallelt til vårt skjema. Men han opererer med glidende overganger, slik at forfatterpersonen kan ta ordet i teksten, eller leserpersonen ha tilhørers egenskaper. Dette er etter min mening en svært forvirrende praksis, som underminerer den viktigste begrunnelsen for den oppsatte modellen: Den er et effektivt ryddeskjema.

Nøjgaard hevder også at verkets normer, eller "de holdninger, der inntages til det fortalte" (side 146), er å finne på mottakersida, og ikke på avsendersida:

"Når man f. eks. oppfatter en teksts ironi som udmundende fra forfatterpersonen, er der altså tale om en slags optisk bedrag, der spejlvender forholdet mellem forfatterperson og læserperson."

(side 146)

Her gjør Nøjgaard en feiltolkning av det fellesskapet som etableres mellom ironiker og publikum, og som vi skal komme tilbake til under drøftinga av ironi. Nøjgaard's standpunkt utelukker egentlig at det kan foregå noe slikt som litterær påvirkning, siden kilden til vurderingene ligger på mottakersida. Men Nøjgaard's standpunkt peker på det nære forholdet mellom implisitt forfatter og leserrolle. Modellen kan derfor like godt settes opp slik:

implisitt forfatter	leser- rolle
forteller	tilhører

eller slik:

forteller	tilhører
implisitt forfatter	leser- rolle

2.3 Fortelleren

Fortelleren er den som fører ordet i verket. Det er fullt mulig å finne flere fortellere i ett og samme verk, men vanligvis opptrer en hovedforteller eller fortellerne er underlagt en rangordning.

En enkel definisjon på hvem som er fortelleren kan tilsynelatende skape vanskeligheter så snart en tekst bryter fortellerens monolog og innfører replikker. Får man da ikke like mange fortellere som det er deltakere i replikkvekslinga? Svaret er både ja og nei.

De fleste replikker er sitater. Og i et sitat er det ikke den som siteres som fører ordet, han bare låner det bort. Sett i lys av verket som helhet, har vi bare fortellerskifte der det kommer inn tekstelementer som fortelleren ikke har kontroll over.

Men deler man opp teksten, og ser enkeltscenen for seg, kan hver av de talende gjerne betraktes som fortellere.

Grensa mellom den implisitte forfatteren og fortelleren er prinsipiell: Bare fortelleren kan føre ordet i fiksjonen. En forfatterkommentar stammer ikke fra den implisitte forfatteren, men fra en forteller som kalles forfatter. Men det prinsipielle skillet har ikke alltid praktiske konsekvenser. Hvis den implisitte forfatteren og fortelleren er enige i alt, får skillet liten betydning i analysen. Men den minste uoverensstemmelse gjør skillet uunnværlig.

Forholdet mellom den implisitte forfatteren og fortelleren i verket er helt grunnleggende i moderne litterær retorikk. Hele Wayne C. Booths "The Rhetoric of Fiction" kan sees på som en påvisning av at dette forholdet eksisterer.

Analyser av fortelleren er kanskje den mest utbredte av alle disipliner innenfor dette århundres litteraturteori. Hit hører de utallige studiene av synsvinkel, aural og personal framstilling osv. Dette er verdifulle analyser, men analysen har vært skremmende ensidig konsentrert om avsendersida i verket. Og en observasjon av for eksempel synsvinkelskifte i et verk, uten drøfting av skilletts retoriske funksjon, vil være av begrenset verdi.

2.4 Den allvitende fortelleren

En kartlegging av fortellerens mange ansikter skjer lettest ved å gå ut fra fortelleren i den mest opphøyede varianten: Den allvitende forteller.

Den allvitende fortelleren har sett og hørt alt, tenkt alt og forstått alt. Han overbringer dette til leseren i velberegnete doser. En slik forteller er en del av fiksjonen, men gjør ikke krav på å være noe bilde av et levende menneske. Han går ut og inn av låste dører. Han eller hun lesér tanker og befinner seg samtidig på begge sider av Atlanteren uten at leseren ser noen grunn til å reagere.

Men ikke alle fortellere nyter en slik opphøyet frihet. De stiger ned på jorda, og av og til inn i personene sine. Det fører med seg store begrensninger, som viser seg som personal framstilling og synsvinkelskifte (Nøjgaard 1979, 161 ff). Dette finnes det overveldende mye litteratur om, og jeg skal ikke legge nye sider til byrden. Men en ting er viktig å trekke ut i vår sammenheng. Når skildringa skifter fra aural til personal, og synsvinkelen ligger hos en av personene i handlinga, stammer opplysningene ikke lenger fra et hold som refererer til sin fulle oversikt over stoffet. Derfor må leseren automatisk lese teksten med en kritisk holdning, og forsøke å finne sannhetsverdien av tekstavsnittet på egen hånd. "Sannheten" må sjølsagt finnes innenfor fiksjonens rammer.

2.5 Den dramatiserte fortelleren

Den alvorligste innskrenkinga i fortellerens frihet finner vi når fortelleren er dramatisert, og opptrer som en person i sin egen fortelling. Han går over fra å være en allvitende person som eventuelt har pålagt seg visse begrensende synsvinkler, som godt kan fravikes nå og da, til å påstå at han er et levende menneske. Da må sjølve fortellerinstansen følge opp denne påstanden, og dermed går allvitenheten, tankelesinga osv. osv. tapt.

Den typiske dramatiserte fortelleren finner vi i

jeg-romanen. Fortellerjeget kan være tilbaketrasket (for eksempel en venn av hovedpersonen), eller han kan være hovedperson i sin egen beretning. Jeg-romanens sterke innskrenkning i fortellerens frihet gir rik anledning til å få leseren til å identifisere seg med fortelleren, og derfor har formen gjerne blitt brukt til inngående studier i en personlighetsutvikling. Den er også sjølbioografiens klassiske form.

I jeg-romanen er skillet mellom den implisitte forfatteren og fortelleren mest iøyenfallende. Forfatteren skaper uhyre sjelden en jeg-person som deler forfatterens vurderinger i ett og alt. Slik er det for eksempel i åpningskapitlet i Hamsuns "Pan". Løytnant Glahn skriver:

"I et stort hvitmalet hjem nede ved sjøen traf jeg et menneske som for en kort tid sysselsatte mine tanker. Jeg husker henne ikke mere til stadighet, ikke nu, nei jeg har ganske glemt hende; men jeg tænker derimot på alt det andet, på sjøfuglenes skrik, på min jagt i skogene, mine nætter, alle sommerens varme timer."²

Deretter setter han seg ned og skriver en lang beretning om nettopp dette mennesket han har glemt. Beretninga avslører at Glahn lyver. Bak løgna ligger det en annen orden enn Glahns, summen av den fysiske forfatterens bevisste eller ubevisste valg, med andre ord den implisitte forfatteren.

Glahn er et typisk eksempel på det Booth kaller den upålitelige forteller:

"Our terminology for this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate. For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he is not."

(Booth 1969, side 158-159)

Booths lille hjertesukk er påkrevet også når det gjelder hans egne begreper: Fortelleren er upålitelig når fortellerens og den implisitte forfatterens normer ikke stemmer overens. En slik betegnelse burde vært reservert for tilfeller der fortellerens faktiske opplysninger er feilaktige i følge fiksjonens virkelighetsbilde, slik som i "Pan". Slik det blir brukt i dag, betegner "upålitelig forteller" normkonflikter

mellom forteller og implisitt forfatter, i tillegg til løgn om faktiske forhold. Likevel er det fåfengt å forsøke å forandre på Booths innarbeidede begrep. Det viktigste er å sirkle inn den viktige motsetninga han peker på, som blant annet er helt grunnleggende i analysen av ironiske skrivemåter.

2.6 "Det fortalte"

"Det fortalte" er lik det hver enkelt forteller forteller. Vanligvis vil det si hele verket, så begrepet befinner seg altså ikke på det samme nivået som de instansene vi drøfter her. Hos Aarseth (1976, side 31) og Nøjgaard (1979, side 155) settes "det fortalte" opp som en egen tekstinstans. Hvordan de får det til å gå opp med analyseskjemaet er en gåte for meg.

"Det fortalte" kan kanskje betraktes som intrige, handling osv, men da har man allerede beveget seg ut av den skisserte modellens tenkemåte. Et annet forsvar for begrepet kan bygge på forestillinga om en "naiv" lese måte som i alle fall overser den implisitte forfatteren og leserrollen, og kanskje også at det finnes en forteller og en tilhører i teksten. Uansett hvordan man snur og vender på begrepet, blir kategorien problematisk. Jeg vil derfor ikke skille ut "det fortalte" som noen egen tekstinstans.

2.7 Mørket rundt mottakeren

Den tradisjonelle litteraturforskninga har vært svært avsenderorientert. Forfatter- og fortellerinstansene har blitt analysert fra alle bauger og kanter, gjerne ut fra et normativt siktepunkt: Det er bedre å skrive på den ene enn den andre måten. Samtidig har leseprosessen forbausende lenge blitt framstilt som noenestent uproblematisk. Så seint som i 1961 avslører Booth en tydelig avsenderfiksering.

Som nevnt har norske litteraturforskere beskjefliget seg lite med det indre kommunikasjonsmønstrer i litterære verker, innenfor den tradisjonen jeg har valgt

å arbeide i. Desto verre er det å oppdage at den eneste norske læreboka som tar opp emnet, viser en skjødesløs haldning til mottakersida i verket:

"En slik analytisk interesse for den immanente leseren (= leserrolle, min anm.) er ikke bestandig nærliggende, nettopp fordi det ofte ikke er tale om annet enn et speilvendt forhold mellom forteller og leser, og da er det tilstrekkelig å observere den første instansen. Når leseren blir tiltalt eksplisitt, er det derimot nødvendig å analysere fenomenet, som et virkemiddel på linje med andre tekst-elementer."

(Aarseth 1976, side 28)

Her avviser Aarseth studiet av to elementer i samspill, ved å kalle samspillet en fordobling. Deretter fortsetter han med å servere en konsekvent sammenblending av leserrollen og tilhøreren (engelsk: narratee), noe han også gjentar i definisjonslista si på side 216. Det er derfor nødvendig med en nærmere drøfting av instansene på mottakersida, og det kan være nyttig å henge denne på noen små historiske anmerkninger.

I 1950 lanserte Walker Gibson begrepet "mock reader" i artikkelen "Authors, Speakers, Readers and Mock Readers" (College English 11, Feb. 1950, side 265-269). Her skiller han mellom den faktiske leseren som sitter og leser verket, og en "mock reader" som leseren må omstille seg til og bli for å tre inn i verket:

"First, there is the "real" individual upon whose crossed knee rests the open volume, and whose personality is as complex and ultimately inexpressible as any dead poet's. Second, there is the fictitious reader -- I shall call him the "mock reader" -- whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language. The mock reader is an artifact, controlled, simplified, abstracted out of the chaos of day-to-day sensation."³

Den liksomleseren Gibson innfører, er så vidt jeg kan se identisk med begrepet "leserrolle" som blir brukt her. Gibson innfører ikke bare et fruktbart begrep, men kopler også dette begrepet sammen med spørsmålet om kvalitetsbedømming:

"A bad book, then, is a book in whose mock reader we discover a person we refuse to become, a mask we refuse to put on, a role we will not play."

(Tompkins 1980, side 5)

Det er nødvendig å trekke fram noen av de viktigste implikasjonene i påstanden:

1. Kriteriet på om en tekst er god eller dårlig ligger hos den enkelte leseren, ikke i verket.
2. Leseren gjør ikke kvalitetsvurderinga på fritt grunnlag. Den er en reaksjon på et bestemt reaksjonsmønster som teksten foreskriver at leseren skal følge. Disse forskriftene må kunne finnes ved en analyse, og altså være tilgjengelig for vitenskapelige drøftinger.

På dette punktet kan det være klargjørende å tjuv-låne et synspunkt fra Umberto Eco: Enhver tekst er et strategisk spill som omfatter en forfatter og en modelleser. Både forfatteren og modelleseren er strategiske størrelser i teksten.⁴ (Eco diskuterer ikke sitt begrepsapparat i forhold til vår modell. For enkelhets skyld kan man si at de svarer til Morten Nøjgaards "forfatterperson" og "læserperson".)

In the following paragraphs I shall renounce the use of the term /author/ if not as a mere metaphor for «textual strategy», and I shall use the term Model Reader in the terms stipulated above.

In other words, the Model Reader is a textually established set of felicity conditions (Austin, 1962) to be met in order to have a macro-speech act (such as a text is) fully actualized.

(Eco 1979, side 11)

For oss er det viktigste en understrekning av at den strategiske størrelsen Forfatteren tvinger Leseren til å innta bestemte posisjoner i forholdet til teksten under lesinga:

Thus it seems that a well-organized text on the one hand presupposes a model of competence coming, so to speak, from outside the text, but on the other hand works to build up, by merely textual means, such a competence (see Riffaterre, 1973).

(op. cit. side 8)

Det er klart at tolkinga av en tekst er svært avhengig av en lesers bakgrunn og kompetanse. Men en analyse som denne oppgaven, ville være helt meningsløs om jeg ikke mente at det finnes lese måter som er foreskrevet i teksten, og som jeg må tilpasse meg som leser for å fylle leser-

rollen. Denne leserrollen blir skapt når verket blir skapt, ikke under min lesning.

W.C. Booth har spredt en del forvirring på dette punktet. I The Rhetoric of Fiction refererer han til Gibsons synspunkter, men drøfter ikke spørsmålet om mottakersida i kommunikasjonen særlig inngående. Den overflatiske analysen har ført til at han blant annet setter fram følgende forvirrende påstand, som igjen har gitt støtet til den lille smule debatt vi har hatt om disse spørsmålene her i landet (se Odd Inge Langholm og Asbjørn Aarseths debatt i EDDA 1977):

"Regardless of my beliefs and practices, I must subordinate my mind and heart to the book if I am to enjoy it to the full. The author creates, in short, an image of himself and another of his reader, he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement."

(Booth 1961, side 138)

Her er det logisk kortslutning. Hvis forfatteren har skapt både den implisitte forfatteren og den implisitte leseren under skrivinga av verket, skulle lesinga ikke ha noen annen innflytelse på disse faktorene enn den som består i en mer eller mindre vellykket lokalisering av instansene. Booths påstand om at den mest vellykkede lesinga forutsetter sammenfall mellom implisitt forfatter og implisitt leser, innebærer i virkeligheten at det er leseakten som skaper den implisitte leseren. Og det er akkurat det motsatte av premissene for konklusjonen. Typisk nok har den norske debatten om emnet aldri kommet lenger enn til å peke på det umulige i Booths påstand (Odd Inge Langholm i EDDA 1977).

Etter å ha konstatert tingenes bedrøvelige forhistorie her på berget, går vi løs på de to tekstinstansene på mottakersida:

2.8 Tilhøreren

En analyse av mottakersida i verket er som å bevege seg inn i et skyggeland. Det som før sto fram som en uproblematisk leseprosess, viser seg å være et dobbelt maskespill.

I det foregående har vi kastet den fysiske leseren brutalt ut av verket og innført en leserrolle i stedet. Men det ligger enda en instans mellom den fysiske leseren og verket: Tilhøreren.

Tilhøreren (the narratee) er den instansen eller personen fortelleren henvender seg direkte til innenfor fiksjonens rammer.

"Tilhøreren" er et litt misvisende ord i denne sammenhengen, fordi det dreier seg om skrevne budskap. "Adressat" kunne vært like bra. Men "tilhøreren" får funksjonen klart fram, og det er det viktigste.

Eksistensen av en slik instans kan begrunnes rent prinsipielt: Enhver språkhandling forutsetter en mottaker, tenkt eller virkelig. Men først en analyse av konkrete verker viser at det er nødvendig å skille ut tilhøreren fra leserrollen og den fysiske leseren.

Det klassiske eksemplet på en tilhører er kalifen i Tusen og én natt, som Scheherazade må holde våken med eventyrfortellingene sine. Ellers dreper han henne. Et annet eksempel er Decameronen, der en gruppe pilegrimer forteller hverandre historier på skift. Her bytter de samme menneskene roller for hver historie, ved skiftevis å være forteller og tilhørere.

Disse verkene er egentlig montasjer av mer eller mindre bearbeidet tradisjonsstoff. Tilhørerfunksjonen går nærmest ut på å lime tekstbrokkene sammen. I andre verker finner vi tilhøreren som en integrert del av fortellingas struktur og oppbygging. Brevromanen er kanskje det tydeligste eksemplet: Brevene som fortellinga er bygd opp av, er skrevet til helt spesielle personer i beretninga, og den fargen de tar av det, er et av de viktigste meningsbærende elementene.

Et annet eksempel er Augustins Bekjennelser. Disse

er stilet direkte til Gud. Dermed skulle de strengt tatt være overflødige, for den allvitende Gud kjente jo allerede til Augustins syndefulle ungdomstid. Her er avstanden mellom tilhøreren i teksten og den fysiske leseren så stor som vel mulig.

For å belyse noe av tilhørerenes retoriske funksjon kan vi fortsette å bruke Pan som eksempel. Glahns private betroelser til seg sjøl fyller hoveddelen av romanen. Her har vi et eksempel på at forteller og tilhører er samme person. Teksten gir dermed en interessant kryssbelysning av hovedpersonens personlighet og holdning til det fortalte: Han skriver ikke bare det han helst vil fortelle, men også det han helst vil høre.

Etterordet, "Glahns død", er et brev fra Glahns morder, direkte rettet til et utenforstående "Dem". Her er språket helt annerledes, fortelleren er i forsvarsposisjon, og må manøvrere i forhold til adressatens holdninger. Denne adressaten blir indirekte beskrevet i teksten, gjennom de opplysningene morderen finner det nødvendig å gi ham. Det kommer klart fram at adressaten ikke er i familie med Glahn, heller ikke er noen representant for ordensmakten, han/hun vil antakelig ikke sladre, derfor kan fortellinga være ganske åpenhjertig. Men morderen har ingen tro på at adressaten deler hans eget syn på de beskrevne hendelsene, så han må forsvare/bagatellisere mordet og insistere på at det er nytteløst å sette i gang noen etterforskning.

At tilhøreren ikke er den samme som verken den implisitte leseren (leserrollen) eller den virkelige leseren, er helt åpenbart der hvor vi har å gjøre med en dramatisert tilhører som trer klart fram i fiksjonen. Det gjelder enten han/hun er en person, en dagbok eller en haug med papir.

Men mange tekster har en ganske udefinert adressat, de henvender seg nærmest til hvem som helst. Denne hvemsomhelsten må ikke forveksles med den fysiske leseren. Hvemsomhelster finnes som kjent ikke i virkeligheten. Det kan være fristende å slå denne instansen sammen med leserrollen, for berøringspunktene er mange.

Noe slikt vil vi ikke gjøre her. I stedet vil vi innføre Gerald Princes begrep for denne hvemsomhelsten: "the zero-degree narratee", på norsk den nullstilte tilhøreren.

Begrepet ligger helt på grensa til å være et hjelpebegrep, med to funksjoner: For det første redder det systemet, slik at instansen "tilhører" ikke forsvinner dersom adressaten blir forholdsvis nøytral. For det andre tjener det som utgangspunkt for en klassifikasjon av tilhørere, som den ene ytterligheten i en lang skala av slike framtoninger.

Den nullstilte tilhøreren ble lansert i Princes artikkel "Introduction to the Story of the Narratee" i Poétique no. 14, 1973, side 177-196 (her sitert etter Tompkins 1980, side 7-25).

Den nullstilte tilhøreren er den allvitende fortellerens motpol. Han har de egenskapene som gjør kommunikasjon mulig, men ikke særlig mer.

Ifølge Prince kjenner han språket, men ikke alle assosiasjonene eller bibetydningene de forskjellige ordene bærer med seg. Han kjenner grammatikken fullstendig. Han kan trekke logiske slutninger om årsaksforhold og konsekvenser, og kjenner de vanlige fortellerstrukturene i den tradisjonen fortelleren opererer innafor. Han har perfekt hukommelse. Det kommer godt med, for han er dømt til å følge forfatterens framstillingslinje uten å kunne hoppe verken fram eller tilbake.

Den nullstilte tilhøreren er uten sosial bakgrunn og erfaring. Han kjenner heller ikke til de omtalte hendelsene fra før, og har ingen litterær eller ideologisk kompetanse.

Prince tegner opp et bilde av en fantasiløs pedant som har alle forutsetninger for å oppfatte teksten på det mest åpenbare planet, men mangler de mest elementære forutsetningene for å tolke den. Den oppgaven er forbeholdt leseren.

Princes begrep er ikke uproblematisk. For det første opererer han ikke med noen drøfting av en eventuell leserrolle, og dermed savner vi muligheter for å si

hvordan han har tenkt seg at begrepet skal stå i forhold til vårt system. Det er også noe merkelig med påstanden om at den nullstilte instansen ikke oppfatter assosiasjoner og konnotasjoner, samtidig som den har full oversikt over denotasjonene, er også noe merkelig. Det er tvilsomt om et skarpt skille mellom denotasjon og konnotasjon er meningsfylt. Det kan ligge en liten ironi-teori skjult her: Den nullstilte tilhøreren er en stakkar som oppfatter og husker alle vitser uten å forstå dem. Rollen likner svært på ironiens offer.

Nå er det liten vits i å file på enkelttrekk ved Princes ganske løst oppstilte begrepsbestemmelse. Begrepet må ikke tillegges altfor stor vekt, sin største verdi har det som teoretisk størrelse, som et tenkt ytterpunkt på en klassifikasjonsskala.

2.9 Leserrollen

Dette sentrale begrepet er allerede blitt godt presentert i det foregående, men skal defineres her: Leserrollen er den rollen som den fysiske leseren må gå inn i når han/hun aksepterer fiksjonen i teksten. Denne rollen er ikke skapt av leseren, den ligger som et sett av muligheter og betingelser i verket. Men leseren trenger ikke gå fullt og helt inn i rollen. En slik delvis fylling av rollen kan skyldes så mangt: Manglende forkunnskaper, motvilje mot rollen eller rett og slett unøyaktig lesning.

Leserrollen kan være bygd opp på svært mange forskjellige måter. To av de viktigste ingrediensene i vår litterære tradisjon er identifikasjon og analyse i forskjellige blandinger. Leserens innbys gjerne til å identifisere seg i større eller mindre grad med tid, miljø, enkelte eller alle romanpersonene. Ved sterk identifikasjon innebærer leserrollen at man opphever skillet mellom fiksjon og virkelighet, og reagerer følelsesmessig innenfor fiksjonen omtrent som i det virkelige liv. For å få til dette er det nødvendig med en passelig dose analyse av språk og intrige. Dette er

den vanlige fortellerstrategien i den vanlige, psykologisk realistiske norske romanen.

Modernistiske metatekster, parodier, Brechts verfremdungsteknikk osv. er skrevet i opposisjon til en slik sterk grad av identifikasjon. Leserrollen i slike tekster foreskriver som regel langt mer analyse, gjerne ved å etablere identifikasjoner som stadig brytes opp.

Her skal jeg ikke presentere en lang smørbrøddliste med alle mulige leserroller. Leserrollen har sjølsagt langt flere elementer enn de to jeg har nevnt her, som blant annet er svært avhengige av sjangeren teksten er en del av. Det brokete bildet av leserrollen kan kanskje klargjøres ved hjelp av en metafor: Den er som en slalåmløype der leseren må gjennom stadig nye porter. Snart er det bare en mulighet, snart står flere porter åpne ved siden av hverandre.

En konsekvens av at vi insisterer på at det finnes en tilhører i verket, som ikke er identisk med leserrollen, er at leserrollen blir en tilskuerrolle. En direkte leserhenvendelse er altså slett ikke henvendt til leseren, den er rettet til en tilhører som blir kalt "leseren". Å gå inn i leserrollen vil si å oppleve leserhenvendelsen ved å observere den, som en mer eller mindre medlevende tredjepart.

Et kommunikasjonsmønster der budskapet er rettet til en tredje part er vanligere enn man tror. Den er obligatorisk når vi hører Ønskekonserten, ser paneldebatter på fjernsyn, lytter til samtaler på bussen; i Stortinget er den institusjonalisert ved at alle innlegg er stilet til stortingspresidenten, og debattanter bruker den helt bevisst når de snakker for galleriet. Å tolke budskap som formelt er rettet til en tredje part er altså en helt normal virksomhet i vår språklige hverdag.

Hvis en stiller seg utafor verket, og leser det uten å akseptere fiksjonen, har man ikke gått inn i leserrollen. Da definerer leseren sitt eget forhold til verket. Dette forholdet kan for eksempel bestå i å analysere formverket i substantivbøyinga, lete etter Propps eventyrfunksjoner i kriminalromaner, trekke ut politiske og religiøse holdninger som ligger skjult i teksten, prøve å bestemme leserrollen i verket eller

drive andre undersøkelser i teksten. Dette innebærer at en litteraturvitenskapelig tilnærming til et verk er prinsipielt forskjellig fra å oppleve det som kunst, da verket må leses "på tvers". Men det går også an å hoppe ut og inn av leserrollen om man har lyst til det.

Leserrollen inneholder svært mange elementer som må kartlegges for hvert verk. Men en ting er felles for alle leserroller: De bør virke tiltrekkende for potensielle lesere. Ellers gidder de jo ikke å lese teksten i det hele tatt.

Et vanlig triks er å påstå indirekte at leserens intellektuelle, moralske eller følelsesmessige standard er høy. Essayet siterer vanskelige filosofer slik at leseren får følelsen av å være på høyde med autoritetene, Ibsen-biografien gir leseren følelsen av å være et innsiktsfullt og velinformert medlem av mesterens indre krets, kriminalromanen opphøyer leseren til den fantastiske detektivens nesten jevnbyrdige følgesvenn, den "objektive" romanen gir leseren følelsen av å forstå den fiktive virkeligheten helt på egen hånd. Brechts illusjonsbrudd gir tilskueren illusjonen at han er et sjølstendig individ som har brutt med innlevelsens forførelseskunster. Slektsromanen forteller leseren at han/hun aleine er i stand til å ta inn over seg de store sjelelige svingningene et helt dynasti kan oppleve.

2.10 Fortellerstrategienes funksjoner

En drøfting av de forskjellige fortellerstrategienes funksjoner er en vidløftig affære. Her skal jeg bare trekke inn noen få eksempler, som kan belyse min egen innfallsvinkel til temaet.

Fortellerstrategiene kan analyseres som tekniske grep, men ved siden av dette må de sees i sammenheng med den historiske og sosiale situasjonen verkene blir skapt og forventet lest under.

a. Det belærende verket

En tekst som er belærende i tonen (må ikke forveks-

les med lærerik) henviser leseren til å spille en underordnet og uvitende elev. Budskapet oppvurderes åpenlyst på elevens bekostning. Dette gjør leserrollen lite tillokkende hvis ikke leseren har et sterkt underkastelsesbehov eller er enig i at Budskapet fortjener den høye statusen. En slik belærende tekst har en viktig sosial funksjon i sekteriske miljøer, fordi den er en effektiv grensesetter dersom den har en sterk rituell funksjon i miljøet. Den virker avskrekkende på lesere utenfor som ikke deler tekstens vurderinger, samtidig som den forsterker sektmedlemmenes overbevisning om sine meningers fortreffelighet.

Den belærende teksten hyller ikke bare en autoritet, den hyller også det å underkaste seg en autoritet, gjennom det reaksjonsmønsteret som blir foreskrevet i leserrollen. Den lekende språkbruken hos en forfatter som Arild Nyquist kan ses som en polemikk mot tekster med en slik tekststrategi.

b. Brechts Verfremdungsteknikk

Brecht mente at det tjuende århundre var vitenskapens tidsalder. En av funksjonene til hans litterære teknikk var å tvinge publikum/lesere inn i en tenkemåte som likner den hypotetisk-deduktive metoden: Identifikasjon + overraskende innslag = forkasting av første identifikasjon, leting etter ny tolkning, nytt overraskende innslag = enda en ny letefase osv. osv.

En slik kunstopplevelse propagerer en spesiell tenkemåte, som skal oppleves som frigjørende. Men i følge vårt analyseapparat blir dette ingen ubetinget frihet, fordi reaksjonene er nøye utpønsket av den implisitte forfatteren. Det viktigste innholdet i teknikken blir ikke friheten, men propaganderinga av tenkemåten.

Verfremdungsteknikken er nær beslektet med surrealismen, dadaismen og futurismen, og da Brecht innførte sin versjon av den, hadde den en viktig funksjon som konvensjonsbrudd. I dag er den blitt en slags konvensjon sjøl, og den nedbrytende funksjonen er sterkt nedslitt.

c. Maksimen "Show, don't tell"

Dette slagordet har stått sterkt i angelsaksisk litteraturdebatt i vårt århundre, og innebærer svært forenklet at forfatteren skal gå i dekning i teksten i så stor grad som mulig. Forfatterkommentarer og åpenlyse forfattermanipulasjoner med leserens opplevelse av teksten er bannlyst. Resultatet er en tilsynelatende "objektiv" fortellerstil, og en leserrole som rommer en tilsynelatende fri og sjølstendig opplevelse av stoffet. Booths begrep om den implisitte forfatteren er et forsøk på å skjære gjennom objektivitetsmystikken innenfor denne tradisjonen, og påvise at den er like manipulatorisk som i all annen litteratur.

d. Den upålitelige jegfortelleren

Utviklinga av teknikken med upålitelige jegfortellere er helt parallell til "Show, don't tell"-estetikken. Her blir leseren invitert til å gjennomskue de feilaktige opplysningene i teksten, og konstruere den "virkelige" historien på egen hånd. Dette gir også et inntrykk av frihet, men heller ikke denne friheten er reell.

I sin gjennomgang av utviklinga av den upålitelige jegfortelleren på Nordisk Institutts Tranberg-seminar i 1983, presenterte den danske litteraturforskeren Klaus P. Mortensen en interessant teori om årsaken til at teknikken med upålitelig jegforteller vokste fram fra midten av 1800-tallet.⁵ Den tilsynelatende frie leserrollen representerer i virkeligheten en svært sterk styring av leserens reaksjonsmønster. Forfatterne var nødt til å finne fram til teknikker som kontrollerte lesernes reaksjonsmønster i større og større grad, fordi samfunnets kollektive normsett gikk mer og mer i oppløsning. Etter hvert som det har blitt vanskeligere og vanskeligere å forutsi hvilke holdninger de forskjellige leserne ville møte teksten med, ble det nødvendig å styre lesernes reaksjoner på en stadig mer effektiv måte.

I Arild Nyquists forfatterskap er spillet med på fortellerinstansenes forskjellige utforminger et sentralt virkemiddel. I barndomsskildringene har jegpersonene svært varierende grad av pålitelighet. For-

fatteren Arild blir ført inn som fiktiv person i andre tekster, for å skape velberegnet forvirring om hvor illusjonsnummeret egentlig stammer fra.