

Den impliserte forfatteren og intensjonaliteten

Høsten 2006 hadde forfatteren Knut Nærum en artikkel i tidsskriftet *Samtiden* der han fortalte om alle skoleelevene som kontakter ham i forbindelse med at de arbeider med særømne i norsk litteratur. Ut fra spørsmålene deres trekker han den konklusjonen at det er noe «veldig, veldig galt med norskfaget»: For elevene er litteratur det samme som budskap, formidlet gjennom virkemidlers omsamtidig skjuler budskapet, og poenget med litteraturlæsning er å finne ut hva forfatteren mener. Skurkene i Nærums fortelling er først og fremst norske lærerne med sin krampaktige insistering på «budskap» og «virkemidler». Men Nærum setter også opp syv forslag til hva som må gjøres i skolen, og gjennom disse blir det klart hva han mener hovedhensikten med litteraturundervisningen skal være: Den skal skape leselyst. «Lystlesning» er da også blitt et slags mantra i diskusjoner om litteraturens plass i norskfaget. To av de syv forslagene handler om flere forfatterbesøk i skolen, så budskapet hans er altså ikke at «Leserens fødsel må betales med Forfatterens død», slik Roland Barthes hevdet i 1968.¹

Også tillærerutdanningen kommer det overraskende mange studenter med en forestilling om at den aktiviteten man skal bedrive i tilknytning til litteratur, er å finne frem til forfatterens budskap etter først å ha ramset opp hvilke virkemidler han bruker, og en god del av dem han ikke bruker. Det kan virke som om Arnulf Øverlands engasjerte propagandadikter selve normen for hva «litteratur» er. Vanligvis får vi avlært studentene dette før de får anledning til å kontakte forfatterne, og i stedet henviser vi til biblioteket når de skal skrive oppgaver. Riktignok er det oftest biografiske fremstillinger studentene finner frem til der, men det er ingen dårlig ting: Fremtidens lærere bør vite litt om de fremste forfatterne og deres samtid, og gode biografiske fremstillinger kan også gi unge mennesker en god del kulturell kunnskap. Det er også mange som på denne måten har fått lyst til å lese mer av det forfatteren har skrevet. Selvsagt er det mange som konstruerer temmeligkle årsaksammenheng mellom liv og diktning. I forfatterens biografi finner man frem til en enkel intensjon, og denne fullbyrdes i den litterære teksten – ikke som et budskap til leserne, men som et tema. Det er skrevet utallige studentoppgaver om Gunvor Hofmos «Det er ingen hverdag mer», der forfatterens forhold til den jødiske venninnen Ruth Maier får bred plass, mens atombomben ikke nevnes.

1 Nærums artikkel har utvilsomt endel gode poenger, men den er også full av selvmotsigelser og tvilsomme påstander som det ikke er plass til å utdype her.

Til tross for at «forfatteren» og «intensjonen» har hatt liten teoretisk legitimitet innenfor litteraturvitenskapen det siste halve århundret, er det slett ikke enkelt å se bort fra biografiske forhold når man arbeider med litteratur. Enhver kompetent litteraturforsker og litteraturlærer har kunnskaper og forestillinger om de forfatterne man arbeider med. I tekstanalyser og tolkninger prøver man likevel ofte å gjøre forfatteren til en upersonlig størrelse eller en tekstinstans ved å skjule ham bak utallige andre navn: Tekstens mening, livssyn, samfunnssyn, kvinnesyn, norm, ideologi eller skrivemåte – eller man kan kalle ham den impliserte eller immanente forfatteren.

Opphavsmannen til begrepet «the implied author» er den amerikanske litteraturforskeren Wayne C. Booth, som introduserte det i boken *The Rhetoric of Fiction* fra 1961. Begrepet oppnådde etter hvert stor popularitet og dukket opp i de fleste innføringsbøker i litteraturkunnskap. I Norge ble det presentert av Kjell Heggelund under betegnelsen «den immanente forfatter» i *Norsk litterær årbok 1966* (s. 152f). I utgangspunktet var begrepet en reaksjon mot den angloamerikanske nykritikkenstese om den objektiverende impersonalismen – kravet om at forfatteren nærmest skal utsette seg selv og sine holdninger i den litterære teksten. Booths reaksjon mot nykritikkens normative litteraturbegrep – det autonome kunstverket – innebærer imidlertid ingen ensidig tilslutning til den engasjerte litteraturen. Det finnes både gode og dårlige bøker der forfatteren tydelig fremstår som subjektivt engasjert med et budskap, på samme måte som det finnes både gode og dårlige bøker der forfatteren prøver å skjule seg bak en slags objektiv fremstillingsmåte. Booths hovedpoeng var likevel at uansett hvor hardt forfatterne prøver, klarer de ikke å skjule seg selv og sine holdninger. Fortellinger er i seg selv en form for retorikk der forfatteren argumenterer for sine holdninger, og dermed blir han også synlig i teksten.

Men samtidig som Booths bok er en reaksjon mot nykritikken, kan begrepet «den impliserte forfatter» betraktes som en konsesjon til den samme, i og med at det i en viss forstand dreier seg om en tekststørrelse. Hos Booth er «den impliserte forfatter» det tekstinterne «bildet» («picture», «image») en forfatter skaper av seg selv i et bestemt verk og dette bildet er aldri verdinøytralt. (Booth, 1961:71) For eksempel skaper Henry Fielding et bestemt bilde av seg selv i *Tom Jones*, mens han i de andre bøkene sine skaper andre bilder av seg selv. Den impliserte forfatteren i *Tom Jones* er altså forskjellig fra den impliserte forfatteren i *Joseph Andrews*. Det bildet vi har av én bestemt forfatter, er dermed dannet på bakgrunn av alle hans impliserte forfattere. For leseren er dermed den impliserte forfatteren i et verk et bilde av den faktiske forfatterens nærvær i teksten. Vårt bilde av forfatteren inkluderer ikke bare de ekstraherbare meningene i teksten, men også de verdiene, de moralske normene, det følelsesmessige innholdet, og de fortelle tekniske valgene vi leser ut av teksten. Den impliserte forfatteren er kort sagt vår intuitive forståelse av en kunstnerisk totalitet, ifølge Booth. Han legger imidlertid ikke skjul på at han ser etiske normer og moralsk dømmekraft som de viktigste konstituerende trekk ved den impliserte forfatteren, men samtidig ser han disse som fullstendig uavhengige av den faktiske forfatterens holdninger og livsførelse. I en tekst er det snakk om forfatterens «annet selv», men dette selvet er et ideal-selv – ikke minst i de «store verk»:

A great work establishes the «sincerity» of its implied author, regardless of how grossly the man who created that author may belie in his other forms of conduct the values embodied in his work. For all we know, the only sincere moments of his life may have been lived as he wrote his novel. (Booth, 1961:75)

Dermed kan en forfatter av «store verk» også skrive bøker der den impliserte forfatteren fremstår som umoralsk. Som et eksempel på dette, nevner moralisten Booth den impliserte «D.H. Lawrence» i *Lady Chatterley's Lover*: Det som gjør denne boken så umoralsk, og altså dårlig, er budskapet til den mannlige hovedpersonen, Mellors. Dette budskapet overskygger fullstendig vårt minne om den svært så forskjellige «D.H. Lawrence» vi møter i *Women in Love*, for dersom vi får inntrykk av at en person som vi betrakter som usympatisk, er intendert å være sympatisk fra forfatterens side, blir det umulig å respektere forfatteren. Det er derfor en viktig oppgave for den virkelige forfatteren å skape et bilde av seg selv som de mest «intelligente og mottagelige» leserne kan beundre, sier Booth. (S. 395f) Dermed blir den moralske vurderingen av den impliserte forfatteren avgjørende for vurderingen av det litterære verket som sådant: «A bad book [...] is often most clearly recognizable because the implied author asks that we judge according to norms that we cannot accept.» (S. 157)

Booth har svært liten sans for flertydige romaner, og oftest ser han flertydighet som resultatet av en manglende evne hos forfatteren. For Booth dreier likevel ikke den impliserte forfatteren seg bare om et passivt «bilde» som forfatteren har plassert inn i romanen, eller som leseren på en enkel måte kan konstruere ut fra romanen: Den impliserte forfatteren har flere viktige oppgaver: Det er han som velger ut det vi leser, det er han som skaper fortelleren, og han kan til og med være selve fortelleren.

Allerede i denne korte fremstillingen blir det forhåpentligvis tydelig at Booths impliserte forfatter er en temmelig uklar og problematisk størrelse, og at det i alle fall ikke dreier seg om noen objektiverbar fortelleteknisk kategori. I etterordet til andreutgaven av *The Rhetoric of Fiction* uttrykker Booth selv misnøye med kritikere og teoretikere som har anvendt begrepet «implisert forfatter», og ikke minst med dem som har prøvd å presisere og objektivere begrepet for å gjøre det mervitenskapelig. (S. 421f) Narratologene Mieke Bal, Seymour Chatman og Shlomith Rimmon-Kenan er blant dem som har prøvd seg på dette, og de har også plassert ham inn i en slags kommunikasjonsmodell som korresponderende motstykke til den impliserte leseren.

I selve grunnboken i narratologisk analyse, *Discours du récit* (1972), nevner ikke Gérard Genette den impliserte forfatteren. Hans setter opp en enkel modell av kommunikasjons situasjonen i narrative fremstillinger.² Elementene her er faktisk forfatter, forteller, implisert leser og faktisk leser. Den faktiske forfatteren befinner seg på det samme utenomtekstlige nivået som den faktiske leseren, og begge disse er uvesentlige i et narratologisk perspektiv. Den tekstinterne fortellerens kommunikasjonsfunksjon dreier seg om å opprette og opprettholde kontakten med en tekstintern mottaker – en tilhører eller leser i teksten. Fortellerne og mottakerne kan enten befinne seg på et ekstradiegetisk nivå – det vil si at de står utenfor fiksjonens univers og ikke deltar i handlingen – eller de kan befinne seg på et intradiegetisk nivå og være en del av fiksjon-

2 I det følgende bruker jeg de engelske oversettelsene av Genettes to narratologibøker: *Narrative Discourse* og *Narrative Discourse Revisited*.

nensunivers. En ekstradiegetisk forteller kan bare kommunisere med mottakere på samme diegetiske nivå, og det samme gjelder intradiegetiske fortellere. Det er med den ekstradiegetiske mottakeren de faktiske leserne eventuelt kan identifisere seg – hvilket vil si: De kan akseptere at det fortelleren sier til sin ekstradiegetiske mottaker, er ment for dem. Den ekstradiegetiske mottakeren er noen lundesammenfallende med den instansens som gjerne blir kalt den impliserte leser.³ Denne impliserte leseren – eller «potensielle leseren» som Genette kaller ham – er en konstruksjon som i sin helhet er konstituert av et nettverk av tegn i teksten. Han er oppdiktet på samme måte som personene og fortelleren, og utgjør en rolle som den faktiske leseren kan gå inn i.⁴

Da Genettes bok utkom, var begrepet «den impliserte forfatter» så godt innarbeidet og akseptert at flere sentrale anmeldere og kommentatorer – blant andre narratologene Shlomith Rimmon-Kenan og Seymour Chatman – etterlyste begrepet og hevdet at kommunikasjonsmodellen i *Narrative Discourse* var asymmetrisk: På samme måte som den faktiske forfatteren tilsvarende den faktiske leseren, og den tekstinterne fortelleren tilsvarende den tekstinterne mottakeren, burde det være med en tekstintern instans som tilsvarende den impliserte leseren, ble det hevdet.

I *Narrative Discourse Revisited* fra 1983 tar Genette opp de fleste innvendingene som ble rettet mot *Narrative Discourse*, og han bruker stor plass på å begrunne at «den impliserte forfatter» ikke hører hjemme innenfor narratologiens område. Genette tar utgangspunkt i Booths fremstilling av den impliserte forfatter, og han betrakter denne som et forsøk på å differensiere mellom en tekststern og en tekstintern instans i en tid da differensieringen mellom «forfatter» og «forteller» ikke var så vanlig. Dette er neppe riktig, selv om Booths skille mellom de to sistnevnte instansene av og til kan synes noe diffus. For eksempel hevder Booth at det i Hemingways *The Killers* ikke finnes noen annen forteller enn den impliserte forfatteren. (S. 151) For Genette blir det litt for folksomt på kommunikasjonsaksen når man etter hvert har begynt å operere med både «faktisk forfatter», «implisert forfatter» og «forteller» på avsendersiden, og «mottaker», «implisert leser» og «faktisk leser» på mottakersiden. Det er ikke plass til noen instans mellom den virkelige forfatteren og fortelleren, hevder han. Og symmetrien ødelegges slett ikke ved at man fjerner den impliserte forfatteren, i og med at man kan sette likhetstegn mellom mottakeren og den impliserte leseren. Når den impliserte forfatteren til overmål ikke har noen «stemme» – noe som flere av forkjemperne for denne instansen innrømmer (blant andre Chatman, 1978:148) – har han heller intet å gjøre på en kommunikasjonsakse. Modellen hans blir dermed seende slik ut:

Faktisk forfatter [Forteller [Fortelling] Implisert leser] Faktisk leser

3 Begrepet «leser» er temmelig komplisert og svært omdiskutert i litteraturteorien. Betegnelser som «implisert leser», «leserrolle», «potensiell leser», «informert leser», «intendert leser», «modelleser» og «fiktiv leser» kan i mange tilfeller overlape hverandre, men de kan også referere til temmelig forskjellige fenomener. For en diskusjon om de forskjellige leser-begrepene, se Wolfgang Iser: *The Act of Reading*, s. 27ff.

4 Wolfgang Kayser ser ut til å ha de samme synspunktene i artikkelen «Kven fortel i romanen?» fra 1957. «Leseren» her er en rolle som vi glir inn i og der vi kan betrakte oss selv. Også Kayser ser fortelleren som et oppdiktet vesen, uten de grensene fortellere i virkeligheten utenfor tekstene har. Vi må derfor kvitte oss med analogien med hverdagslivets fortellere, hevder han.

Videre mener Genette at det heller ikke er noe behov for å operere med en implisert forfatter som er et bilde av den virkelige forfatteren. For hvorfor skal man trekke inn dette bildet? Hvis vi leser metaforen konkret, kan man si at et bilde ikke har noen trekk som ikke modellen har – dersom bildet er korrekt. På den annen side kan jo et bilde være ukorrekt. Enten kan det være ukorrekt på grunn av at leseren ikke har greid å dekode teksten, eller det kan være forfatteren som – av en eller annen grunn – har skapt et ukorrekt bilde av seg selv. Når det gjelder leserens kompetanse, er denne noe man bør forutsette. Hvis en leser for eksempel tror at forfatteren Pär Lagerkvist var en ondskapsfull dverg som levde under renessansen, diskvalifiserer det leseren og dermed hans versjon av den impliserte forfatteren.

Da det langt mer problematisk å besvare spørsmålet om hvordan en forfatter kan produsere et ukorrekt bilde av seg selv i en tekst, men i prinsippet kan det skje på to måter: Enten er det intendert ukorrekt, eller det er ikke-intendert ukorrekt. Når det ukorrekte bildet er ikke-intendert, dreier det seg om en ufrivillig avsløring av en underbevisst personlighet. Det som avsløres er et annet selv, som er forskjellig fra det som manifesterer seg i forfatterens dagligliv. Dette siste er jo nettopp Booths argument for – og et viktig definitorisk trekk ved – denne instansen. Genette avviser imidlertid at dette legitimerer eksistensen av en slik instans, ved å påpeke at også dette andre selvet nødvendigvis er en side ved den virkelige forfatteren. Poenget er heller at dette bildet av ham er mer korrekt enn det bildet forfatteren måtte ha av seg selv – noe jo også Booth er inne på.

Innenfor visse grener av den marxistiske litteraturteorien blir Balzacs Den menneskelige komedie betraktet som et kanonisk eksempel på en ikke-intendert, «ukorrekt» selvframstilling fra forfatterens side. Friedrich Engels og Georg Lukács er blant dem som fremholder dette verket som paradeeksemplet på «realismens seier»: Selve den realistiske skrivemåten gjør at den «legitimistiske royalisten» Balzac – mot sin vilje – beskriver hvor fordervet det franske føydale kongedømmet er, samtidig som han gjør motstanderne av dette kongedømmet til de eneste virkelige heltene i verket. Når Genette avviser at dette eksempelet kan være et argument for eksistensen av en «implisert forfatter», er begrunnelsen at Engels og Lukács her ikke bare avslører seg som ikke-kompetente lesere av selve teksten – de avslører også at de ikke har god nok kjennskap til den faktiske forfatteren Balzac, og at de har utilstrekkelig forståelse for de politiske konstellasjonene under juli-monarkiet i Frankrike. (Genette, 1983:142ff) Igjen dreier det seg om et korrekt bilde.

Når det gjelder den andre muligheten for ukorrekt selvframstilling – at den virkelige forfatteren med overlegg konstruerer et feilaktig bilde av seg selv – hevder Genette at det i slike tilfeller oftest vil dreie seg om en eller annen form for ironi. Men ironien er jo lagt inn i teksten nettopp for å dekodes av en kompetent leser. For om mulig å finne tilfeller der begrepet «implisert forfatter» kan vise seg fruktbart, undersøker Genette endel marginale teksttyper, men resultatet er temmelig tynt: I hypertekster vet man alltid at det er andre forfattere som har produsert hypotekstene. En tilsvarende dobbelthet finner vi mellom hovedteksten og intertekstene i parodier, travestier og pastisjer, for noe av poenget her er jo at man må være i stand til å identifisere for eksempel de parodierte tekstene for å forstå parodien. Når det gjelder såkalte

apokryfe tekster – tekster som er så perfekt imitert at man ikke oppdager at de er imitasjoner – vil avsløringen av et misforhold mellom den virkelige forfatteren og den impliserte forfatteren innebære at de faktisk ikke er apokryfe – at altså etterligningene ikke er perfekte. Og det samme gjelder selvbiografier av kjendiser der man har brukt en såkalt ghostwriter: Noe av poenget med en ghostwriter er at man ikke skal oppdage at han eksisterer. Det eneste tilfellet hvor Genette finner en viss legitimering av begrepet «implisert forfatter», er der flere virkelige, navngitte forfattere skriver under ett forfatternavn.

Genette er altså grunnleggende negativ til begrepet «implisert forfatter» – dersom man gir det status av en narrativ instans eller agent. Men dersom man nøyer seg med å si at den impliserte forfatteren er den forestillingen vi som lesere har om den virkelige forfatteren når vi leser – at den impliserte forfatter er alt det teksten lar oss få vite om den virkelige forfatteren – og betrakter ham som den virkelige forfatterens tekstinterne korrelat i den hensikt å unngå å trekke inn teksteksterne fenomener, kan begrepet være greit nok. Imidlertid har den impliserte forfatteren hverken noen stemme eller noen organiserende oppgave i teksten. Han er ingen narratologisk størrelse. I fortellingene er det fortelleren som forteller, og bak fortelleren – i den teksteksterne virkeligheten – er det den faktiske forfatteren som sitter og skriver – og det er tilstrekkelig, mener Genette.

I *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* (1988) nevner Booth at Genettes «witty» avvising av den impliserte forfatter kan ha noe for seg – vel å merke for dem som bare er interessert i hvordan fortellinger er satt sammen og ikke er opptatt av etiske vurderinger og hva litteraturen gjør med oss. (S. 125) Til tross for at Booths *The Rhetoric of Fiction* i høy grad er en drøfting av fortelleteknikker, stiller han seg avvissende til den rene narratologien. Det som interesserer ham er teknikkenes funksjoner overfor leserne. Genette på sin side innrømmer villig at Booth har rett i at han i *Narrative Discourse* og *Narrative Discourse Revisited* bare er opptatt av formen, den narrative diskursen, og ikke historien. En av de fremste repetitive seriene i *Narrative Discourse Revisited* består da også av en stadig insistering på at det er den narrative diskursen som er Genettes studieobjekt, og ikke historien. Mot slutten av boken skriver han:

To repeat it one last time, Narrative Discourse bears on the narrative and the narrating, not on the story, and the strengths and weaknesses, the graces or disgraces of heroes basically depend on neither the narrative nor the narrating but on the story – that is, the content or (and for once this word has to be used) the diegesis. To reproach Narrative Discourse for disregarding them is to reproach it for its choice of subject. (S. 154)

Nå kan man jo selvsagt, som Genette sier, overlate til psykologene å psykologisere, til ideologene å ideologisere, til moralistene å moralisere, og til estetene å estetisere, mens formalistene får ta seg av formen. Men det problematiske er ikke Genettes valg av «form» fremfor «innhold» som studieobjekt. I en fortelling eksisterer ikke diskursnivået, historienivået og narrasjonsnivået uavhengig av hverandre.⁵ Det er de tre nivåene som sammen – nærmest definitorisk – kon-

5 Kort og upresist om de tre nivåene eller aspektene i en fortelling: Historien er «stoffet» eller «materialet» i en symbolsk fremstilling, altså den «virkeligheten» som leserne konstruerer ut av en narrativ fremstilling. Diskursen refererer til produktet av fortellehandlingen, altså til den språklige teksten. Narrasjonen refererer til selve fortelleakten – altså selve produksjonen av en narrativ diskurs. Narrasjonsnivået inkluderer selvsituasjonen rundt fortelleakten i teksten – fortellerens temporale og spatale plassering, og hans kommunikasjon med den tekst-interne mottakeren.

stituerer fortellingen som verbalspråklig modus: Den narrative diskursen kan bare være narrativ i den grad den forteller en historie, og den kan bare være en diskurs i den grad den ytres av noen (på narrasjonsnivået). Til tross for at Genette i innledningen til *Narrative Discourse* gav klar beskjed om at studiet av diskursen impliserer et konstant studium av relasjonene mellom nivåene, og at han omhyggelig ville prøve å unngå å hypostasere nivåene (s. 26f og 32), har han en tendens til å betrakte diskursnivået som autonomt. Grunnen til dette er at det bare er gjennom diskursnivået leseren og analytikeren har tilgang til historienivået og narrasjonsnivået i fiksjonsfortellinger. Det er det eneste som fremstår som objektivt for narratologisk analyse. Men samtidig består diskursnivået – isolert sett – bare av det Umberto Eco kaller «flatus voci», tom pust, når det ikke sees i sammenheng med historienivået.⁶

Selv om det ikke er noe behov for den impliserte forfatteren som en objektivt narratologisk instans, kunne man tenke seg ham som en hermeneutisk kategori. Bestemmelsen av den impliserte forfatteren i en konkret tekst må dermed baseres på en sannsynlighetslogikk, og ikke en sannhetslogikk av den typen det i høy grad dreier seg om i narratologien. Med litt velvilje kan vi muligens tolke Booths «impliserte forfatter» som noe i denne retning. Det dreier seg om leserens forestilling om forfatteren, og denne forestillingen dannes ut fra teksten som dynamisk, avsluttet totalitet.⁷

Jeg tviler imidlertid på at kilden til en slik forestilling i praksis lar seg avgrense til én enkelt tekst, og dermed er det vanskelig å snakke om en «implisert» forfatter. Vi møter enhver tekst med en forventningshorisont, og i denne ligger også vår forforståelse av forfatteren, der vår viten om ham fra andre tekster og fra den ekstralitterære virkeligheten er vesentlige bestanddeler. Og selv om vi ikke har det minste kjennskap til forfatteren som biografisk person, vil selve navnet gi oss visse forestillinger – for eksempel om kjønn og nasjonalitet – og det er slett ikke lite bare det. Vår forforståelse vil være med på å styre vår lesning, og dermed vår dynamiske konstruksjon av forfatteren. Uvegerlig vil vi konstruere en intensjon bak de tekstene vi leser og strebe etter sammenhenger og en entydig mening eller – i det minste – strebe etter noen meninger som er mer koherente og plausible enn andre. En slik streben betrakter jeg som nærmest antropologisk – den er et uttrykk for det Jürgen Habermas har kalt menneskets fortolkningsinteresse. Men dette synet på meningsdannelse forutsetter ikke at narrative fiksjonstekster objektivt sett er entydige. Det er litt for enkelt når Genette sier at den impliserte forfatteren, forstått som et bilde, ikke kan ha andre egenskaper enn den faktiske forfatteren. En forfatter har aldri kontroll over hvordan en tekst kan tolkes. Skriftlige tekster er prinsipielt løsrevet fra den faktiske forfatteren – fra hans intensjon og fra den kulturelle konteksten de ble skrevet i – og leseren befinner seg prinsipielt i en annen kontekst, uten tilgang til den opprinnelige intensjonen. Man kan aldri stole på en forfatters utsagn om intensjonen; det kan dreie seg om alt fra forfatterens intensjon i forkant av skrivingen, via etterrasjonalisering, til blank løgn.

6 Se Umberto Eco: «Læserens rolle» i Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*, s. 178.

7 Booth er temmelig inkonsekvent når det gjelder hvem som skaper «bildet» av den impliserte forfatteren. Noen steder hevder han at det er forfatteren som «creates [...] an implied version of 'himself'» (Booth, 1961:70ff). Andre steder virker det som om det dreier seg om en leserkonstruksjon. For eksempel heter det et sted at den impliserte leseren inkluderer «the intuitive apprehension of a completed artistic whole». (Booth, 1961:73)

Men sannsynligvis er det umulig å fortolke tekster dersom man forkaster enhver forestilling om en intensjonalitet. Forkaster man intensjonaliteten, må man også forkaste en rekke andre semantiske kategorier, der ironibegrepet er det tydeligste eksempelet: For å fortolke et utsagn som ironisk, må man først etablere en intensjon. Imidlertid må bestemmelsen av en intensjonalitet tillegges leseren, slik Jan Mukařovský gjør i artikkelen «Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten» fra 1943, eller rettere: Den bør plasseres i forholdet mellom leseren og teksten. I den grad bestemmelsen av intensjonen kan plasseres hos den historiske forfatteren, er det hos forfatteren som leser av egen tekst. En semantisk enhetliggjøring er bare mulig fra mottakerens ståsted, intensjonaliteten i kunsten kan bare forstås fullt ut fra mottakerens standpunkt, og mottakeren kan i prinsippet være hvem som helst, sier Mukařovský. ([1943]:31ff) Den leserkonstruerte intensjonaliteten er kulturelt og historisk variabel og kan avvike kraftig fra opphavsmannens.

Men hva er så denne intensjonaliteten? For Mukařovský er kunstverket et autonomt tegn i den forstand at det må betraktes som en helhet, der alle de enkelte bestanddelene er betydningsbærende innenfor helheten. Intensjonaliteten er en semantisk kraft som – sett fra leserens synssted – virker innenfor det helhetlige kunstverket, og som streber etter å løse motsetninger og spenninger mellom komponenter og deler i verket. Intensjonaliteten i kunsten er et uttrykk for leserens begjær etter å opprette orden og å finne en enhetlig betydning i kunstverkets polysemiske mangfold.

Men et verk som motstandsløst lar leseren konstruere en intensjon, er ikke noe kunstverk, ifølge Mukařovský. Det er res nullus og mangler evnen til å bevege mottakeren. I ethvert kunstverk vil nemlig leseren også konstruere en ikke-intensjonalitet når man støter på hindringer for en enhetliggjøring av verket. Denne gåtefulle ikke-intensjonaliteten krever oppmerksomhet og aktivitet fra leserens side, og nettopp derfor gir den estetiske erfaringer. Den bringer inn et estetisk ubehag som står i et dialektisk forhold til intensjonalitetens estetiske behag, og dette medfører at man ikke kan forholde seg likegyldig til verket. Dermed er ikke-intensjonaliteten med på å skape forbindelse mellom verket og leserens virkelighet. I løpet av leseprosessen kan imidlertid ikke-intensjonaliteten slå over i intensjonalitet, ved at enkelt detaljer kan få (ny) mening, eller intensjonaliteten kan fremstå som ikke-intensjonalitet. I det hele tatt består lesningen av et kunstverk i en mediering mellom intensjonalitet og ikke-intensjonalitet. Et kunstverks ikke-intensjonalitet er altså ingen «feil», men noe positivt som fremkaller en virkning hos leseren, og som dermed knytter verket til virkeligheten.

I likhet med intensjonaliteten vil leseren også tilbakeføre ikke-intensjonaliteten til forfatteren. Vi kan henvise til hans spesielle psyke, hans underbevissthet, hans rusmiddelmissbruk, hans kunstneriske inkompetanse, eller vi kan se den som en bevisst eller intensjonell ikke-intensjonalitet. Men i enda høyere grad enn ved intensjonaliteten gjelder det her at vi ikke har noen direkte tilgang til noen slik forfatterbasert ikke-intensjonalitet. Også ikke-intensjonaliteten må betraktes fra mottakerens ståsted. Men dette innebærer ikke at leseren står helt fritt når det gjelder å bestemme intensjonalitet og ikke-intensjonalitet. Det må være en eller annen «intensjonell struktur» i verket, hevder Mukařovský – en impuls som leseren reagerer på.

Det er vanskelig å skille forestillingen om en teksts intensjonalitet fra forestillingen om en forfatterintensjon – enten det nå er den faktiske eller impliserte forfatteren. Seymour Chatman hevder at den impliserte forfatteren er «the locus of the work's intent». (1990:74) Vi personliggjør intensjonen. Noe av det særegne ved det vi kaller skjønnlitteratur er nettopp dette at når vi leser, skapes det alltid et bilde av personer – ikke bare av de fiktive personene som måtte opptre i teksten, men også av personene bak teksten, og dette skjer til tross for alle forsøkene på å oppløse eller dekonstruere både personbegrepet og forfatterbegrepet. Den amerikanske dekonstruksjonisten J. Hillis Miller sier det slik:

Nevertheless, in spite of the powerful tradition, best represented by Nietzsche on the Continent and by Hume in Scotland, dismantling the assumption that self is a substance, there is no novel that is «really a novel», from *Don Quixote* to *Ulysses*, *The Waves*, or even *L'Innomable*, that does not create in two ways the powerful illusions of characters. One is the character of the narrator. The narrator seems to be a man or a woman speaking to other men or women. We yield to an almost irresistible temptation and think of the narrative voice as that of the author. We name the narrator of *Middlemarch* «George Eliot,» the narrator of *The Warden* «Trollope». The second illusion is that of the characters. They seem men and women like ourselves. This positing of two forms of character is a distinguishing feature of the novel as a post-Renaissance genre. Or perhaps it characterizes narrative as such. Do we not ascribe character to the narrators and personages, *mutatis mutandis*, in fairy tales, Norse sagas, and the *Odyssey*? (*Ariadnes Thread*, s. 95)

Som Michel Foucault sier i sin kommentar til Roland Barthes' tese om «forfatterens død», er det lettere sagt enn gjort å avskaffe forfatteren, og dessuten: Hva setter vi inn i stedet?⁸ Foreløpig kan det virke som om «den impliserte forfatteren» i betydningen «verkets norm» er et av de mest populære substituttene. Poenget til Barthes er at «forfatteren» innsnevrer tekstens polysemiske rom og lesernes frihet. «Den impliserte forfatter» tillater nok det Barthes i begynnelsen av *S/Z* kaller en «liberal» og «storsinnet» aksept av et visst antall tolkninger, men for Barthes skal tekstfortolkninger være innrettet mot tekstens mangfold, og en slik praksis bør være langt fra liberal; den må autoritært understreke tekstenes mangfoldige eksistens og leserens frihet. (*S/Z* s. 11ff)

Umberto Eco, derimot, er blant dem som har hevdet at leserne de siste tiårene har fått store rettigheter i forhold til de begrensningene teksten faktisk legger på fortolkningsvirksomheten. Begrunnelsen hans er at enhver tekst har en signifisert «nullmening» – en bokstavelig mening eller ordboksmening – og det er med utgangspunkt i denne man fortolker. «If there is something to be interpreted, the interpretation must speak of something which must be found somewhere, and in some way respected.» (*The Limits of Interpretation*, 1990/1994:7) Teksten som konstruksjon eksisterer i forkant av enhver individuell leseakt, og selv om lesning er en kreativ handling, utgjør den bare en aktualisering av teksten, for det må alltid finnes en tekst som aktualiseres. Når det gjelder aktualiseringer eller lesninger av tekster, skiller Eco mellom å tolke en tekst og å bruke en tekst:

To critically interpret a text means to read it in order to discover, along with our reactions to it, something about its nature. To use a text means to start from it in order to get something else, even accepting the risk of misinterpreting it from the semantic point of view. (Eco, 1990/1994:57)

8 Foucault: «What is an author?» og Barthes «The death of the author».

Som eksempel på en god kritisk fortolkning fremhever Eco en lesning av Edgar Allan Poes *The Purloined Letter*, foretatt av Jacques Derrida. Her tar Derrida først fatt i den «bokstavelige» mulige verdenen som teksten fremstiller, og meningen av de ordene Poe benytter. Deretter prøver Derrida å isolere en andre-nivås symbolsk betydning ut fra det bokstavelige første-nivået, og – hevder Eco – den symbolske betydningen ligger sannsynligvis hinsides Poes intensjoner. På den andre siden nevner Eco en lesning av noen andre Poe-tekster, foretatt av Maria Bonaparte, som eksempel på «bruk» av tekster: Bonapartes delvis gode fortolkninger skjemmes av at hun ut fra tekstene prøver å forklare en del morbide trekk ved forfatterens personlighet.

Dette betyr ikke at man nødvendigvis skal se bort fra biografiske opplysninger ved tekstfortolkninger. Om man ikke bør bruke tekstene for å forklare forfatteren, kan vi godt bruke biografiske opplysninger i arbeidet med å fortolke tekstene. Mange unge mennesker opplever de tekstene man arbeider med i skolen som vanskelige. Det er viktig å få dem til å forstå at det finnes et mangfold av mulige tolkninger, og at ingen – ikke engang forfatteren – sitter inne med den endelige fasiten, men at dette ikke innebærer at enhver tolkning er gyldig. Like viktig er det å få dem til å forstå at det finnes mange stier og omveier frem mot tolkningen av en tekst. Fortolkning innebærer i høy grad at man ser tekster og tekstdeler i forhold til hverandre, og dette gjelder både skriftlige diskurser og demer abstrakte samfunnsmessige diskursene. Tekster som handler om forfatterens biografi, kan være til hjelp i tolkningsarbeidet, mens jakten på en intensjonalitet i teksten sannsynligvis er uomgjengelig. I Paul Ricoeurs hermeneutikk utgjør leserens subjektive, gjerne naive, gjetninger og hypoteser det første steget på veien til å forstå en tekst. Ved å analysere tekstens struktur og retorikk – eller «virkemidler» – kan noen tolkninger falsifiseres, mens nye tolkninger kan dukke opp. Den avgjørende prøven på om en tolkning er plausibel, er diskusjonen, der man ved hjelp av rasjonelle argumenter prøver ut sine tolkninger overfor andre lesere. Forståelse får man etter å ha argumentert for og imot mulige tolkninger. Noe lignende skjer når vi prøver å forstå handlingene til andre mennesker. Klasserommet er et av de få stedene der det foregår slike litterære diskusjoner. Målet for tolkningsarbeidet bør altså ikke være psykologiserende innleving i forfatterens bevissthet eller jakten på hans budskap, men at leseren forstår seg selv og andre mennesker bedre og annerledes enn man gjorde før.

Litteratur

- Bal, Mieke [1985]: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1994
- Barthes, Roland [1968a]: «Forfatterens død.» I: *I tegnets tid*. Oslo: Pax, 1994.
- Barthes, Roland [1970]: *S/Z*. Lund: Bo Cavefors, 1975
- Booth, Wayne C. [1961]: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1973
- Booth, Wayne C. [1983]: *The Rhetoric of Fiction*. Second edition, Harmondsworth: Penguin, 1991
- Booth, Wayne C. [1988]: *The company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988
- Chatman, Seymour [1978]: *Story and Discourse. Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1989
- Eco, Umberto [1979]: «Læserens rolle.» I: Olsen, Michel & Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*. Holstebro: Borgen/Basis, 1981
- Eco, Umberto [1990]: *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana UP, 1994
- Foucault, Michel [1969]: «What is an author?» I: David Lodge (ed.): *Modern Criticism and Theory*. London: Longman, 1992
- Genette, Gérard [1972]: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1993
- Genette, Gérard [1983]: *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1988

- Habermas, Jürgen [1968]: Knowledge and Human Interests. Boston: Beacon Press, 1972
- Heggelund, Kjell [1966]: «Romanteori og romankritikk.» I: Norsk Litterær Årbok 1966. Oslo: Det Norske Samlaget, 1966
- Iser, Wolfgang [1972]: The Implied Reader. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974
- Iser, Wolfgang [1976]: The Act of Reading. London: Routledge & Kegan Paul, 1978
- Jakobson, Roman [1956]: «Två kapitler om språket.» I: Jakobson: Poetik & Lingvistik. Stockholm: Pan/Nordstedts, 1974
- Jakobson, Roman [1960]: «Lingvistik och poetik.» I: Jakobson: Poetik & Lingvistik. Stockholm: Pan/Nordstedts, 1974
- Kayser, Wolfgang [1957]: «Kven fortel i romanen?» I: Vinduet nr. 3. Oslo: 1998
- Lodge, David (ed.) [1988]: Modern criticism and Theory. London: Longman, 1992
- Miller, J. Hillis [1992]: Ariadne's thread. Story Lines. New Haven: Yale UP, 1992
- Mukařovský, Jan [1943]: «Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten.» I: Kittang, Atle m. fl.: Moderne litteraturteori. En antologi. Oslo: Universitetsforlaget, 1991
- Nærum, Knut: [2006]: «Romanen er en lang, lang rebus.» I: Samtiden nr. 4. Oslo. 2006
- Olsen, Michel & Gunver Kelstrup (red.) [1981]: Værk og læser. Holstebro: Borgen/Basis, 1981
- Ricoeur, Paul [1981a]: Hermeneutics and the Human Sciences. Cambridge: Cambridge UP, 1988
- Ricoeur, Paul [1990]: Oneself as Another. Chicago: The University of Chicago Press, 1992
- Rimmon-Kenan, Shlomith [1983]: Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Routledge, 1994