

## 1. LITTERATURFILOSOFI

Vid sidan av de klassiska och övergripande frågeställningarna inom estetiken kring konst och skönhet förekommer även mer specifika undersökningar kring vissa konstområden; uppmärksamhet har riktats mot exempelvis film, fotografi, litteratur och musik. Under de senaste decennierna har man påbörjat en närmare diskussion av frågeställningar rörande litteratur. Omfattningen av artiklar och böcker kring ämnet är så pass stor att det på senare tid även utkommit introduktioner, där märks bland andra David Davies *Aesthetics & Literature* (2007) och Peter Lamarques *The Philosophy of Literature* (2009); det finns även antologier som samlar centrala texter kring ämnet, t.ex. *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings; An Anthology* (2008) och *A Companion to the Philosophy of Literature* (2010). Den numera ingående diskussionen av ämnet gör det berättigt att hänvisa till litteraturfilosofi som en särskild del av estetiken. Inom litteraturfilosofin diskuteras bl.a. annat ontologiska, kunskapsteoretiska och värdefilosofiska frågeställningar som relaterar till litteratur, författare, verk samt tolkning och värdering av sådana verk. En första övergripande frågeställning rör litteraturens natur där diskussionen gäller sökandet efter ett demarkationskriterium för denna, där man finner svåra gränssfall kring olika typer av verk. Det verkar exempelvis som om alla romaner inte utan vidare kan räknas som litteratur medan vissa självbiografier, reseskildringar och historieskildringar utan tvekan skulle kunna räknas dit. Vidare diskuteras i vilken bemärkelse ett verk kan tänkas existera, då det verkar nödvändigt att skilja mellan fysiska exemplar av en bok och själva verket. I vilken bemärkelse sådana verk existerar och i vilken utsträckning deras existens är beroende av författaren leder också till intressanta filosofiska problem. Man skulle t.ex. kunna tänka sig att ett verk överlever hos författaren eller läsaren trots att samtliga fysiska exemplar förstörs, även om det då blir svårt att göra reda för på vilket sätt verket kan sägas existera. Ett annat viktigt område för litteraturfilosofin rör tolkningen av litterära verk och vilken betydelse författarens intentioner har i sammanhanget. Utmärkande här

är bl.a. de omtalade resonemangen kring ”The Intentional Fallacy” och ”författarens död”. Båda dessa resonemang har varit flitigt diskuterade under senare tid där den tidigare uppfattningen att författarens intentioner skulle vara avgörande för tolkningen av verket har ifrågasatts. Inom litteraturfilosofin diskuteras även hur litterära verks värde bör relateras till deras kognitiva kvaliteter. En vanlig men ifrågasatt utgångspunkt är att verkets litterära kvaliteter står i direkt relation till dess kognitiva kvaliteter, dvs. vad verket har att lära ut eller vilket moraliskt budskap som förmedlas. Det har t.ex. hävdats att de sadistiska och våldsamma inslagen i verk hos Markis de Sade skulle göra dem sämre ur en litterär synvinkel. Medan andra, som Oscar Wilde, har hävdats att det inte finns moraliska eller omoraliska böcker, utan bara bättre eller sämre skrivna böcker. Ett ytterligare område, som kommer att presenteras mer ingående i denna text kretsar kring relationen mellan fiktion<sup>1</sup> och verklighet. Två problem kommer att belysas, för det första vad som skiljer fiktion från verklighet och för det andra hur det kan komma sig att vi kan bli berörda av det vi vet inte är sant, den s.k. fiktionsparadoxen.

## 2. VAD ÄR FIKTION?

Uttrycket ”fiktion” används framförallt i diskussionen av litteratur men kan med fördel även användas vid analys av bildkonst, film, opera och andra konstformer. En vanlig utgångspunkt har varit att förutsätta en dikotomi mellan fiktion och verklighet, där det tidigare skulle stå i motsatsförhållande till det senare. Det fiktiva skulle i så fall representera det uppdiktade där verklighetsfrämmande saker som enhörningar, monster, rymdvaror etc. kan förekomma. Diskussionen som har pågått inom litteraturfilosofin visar dock att denna dikotomi inte behöver vara fullt så självklar som man kan tro. Det råder än så länge ingen större enighet kring hur uttrycket bör definieras och i sökandet efter egenskaper som skulle kunna vara avgörande har man fokuserat på så olika saker som: verkets relation till världen, stilistiska drag hos själva verket, författarens intentioner och läsarnas eller åskådarnas uppfattning av verket. Relationen mellan litteratur och fiktion är även den problematisk då det inte verkar gå att likställa de båda. Det finns något värderande i att beskriva ett verk som litteratur då inte alla texter kan göra anspråk på att räknas dit. Att däremot beskriva ett verk som

<sup>1</sup>Det engelska uttrycket ”fiction”, som används i diskussionen, är något svåröversatt då det saknas en bra motsvarighet på svenska. När det gäller litteratur använder man ofta uttrycket ”skönlitteratur”, vilket inte lämpar sig för en bredare diskussion av fiktion i form av t.ex. film, eller fotografi. Avsikten med mitt val av uttrycket ”fiktion” är att fånga in den bredare bemärkelsen av detta.

fiktion innebär inte att man tar ställning till verkets litterära kvaliteter utan i stället att man tillskriver verket en viss egenskap. All fiktion behöver därmed inte vara litteratur och all litteratur behöver inte heller vara fiktion. Serietidningar kan räknas till fiktion men behöver för den sakens skull inte kvalificera sig som litteratur då de oftast saknar de nödvändiga kvaliteterna. På samma sätt finns det som sagt självbiografier, reseskildringar och historiska skildringar som genom sina litterära kvaliteter skulle kunna räknas till litteratur men som för den sakens skull inte utgör fiktion.

Med fiktion avses alltså ofta något som är påhittat och som därmed skiljer sig från det som är verkligt. I fiktiva verk skildras ofta påhittade karaktärer som befinner sig i situationer som författaren har uppdyktat. Det är dock inte ovanligt att vissa miljöer och karaktärer kan vara knutna till den verkliga världen: även om Sherlock Holmes är en fiktiv karaktär så utspelas böckerna i verklighetens London. Här kan man med fördel skilja mellan ”objekt” och ”beskrivningar” vilka båda kan utgöra exempel på fiktion. Det som skulle göra objekt som karaktärer, städer och historiska miljöer fiktiva skulle kunna vara att de är icke-existerande, medan beskrivningar av dessa skulle vara fiktiva om de inte var sanna. På så sätt skulle det vara fullt möjligt att skildra icke-fiktiva objekt genom fiktiva beskrivningar vilket kan vara fallet i verk med historisk anknytning. Ett exempel på detta förekommer i Jonathan Littells *De välvilliga* där det förekommer ett attentat mot Adolf Hitler i ett sammanhang som saknar historisk grund. Även om Hitler i sig inte är en fiktiv karaktär så är Littells beskrivning av situationen ändå fiktiv. Denna utgångspunkt leder dock till svåra avgränsningsproblem då man kan fråga sig hur stora delar av ett verk som måste vara påhittade för att verket skall räknas som fiktivt. Det finns dessutom författare som skriver fiktion baserad på sanna berättelser, t.ex. dokumentärromaner som Truman Capotes *Med kallt blod*. Man skulle i stället som utgångspunkt kunna tänka sig att det finns stilistiska drag som utmärker fiktion och att det därmed rör sig om specifika egenskaper hos verket. Det verkar dock svårt att fastställa vilka nödvändiga och tillräckliga egenskaper som skulle kunna fungera som demarkationskriterium för ändamålet, i stället kanske det rör sig om drag som är specifika för just fiktion. Även om ”Det var en gång...” är en typisk inledning på en fiktiv berättelse så verkar det orimligt att detta skulle vara ett nödvändigt kriterium för fiktion. Ett annat sätt att avgränsa fiktion skulle kunna vara att hänvisa till hur verket tas emot av sin publik, att det så att säga ligger i betraktarens öga att avgöra. Om ett verk därmed blir läst och uppfattat som fiktivt så bör det alltså uppfattas som sådant, oavsett författarens intentioner och verkets kopplingar till verkligheten. Denna avgränsning verkar dock också problematisk då

den skulle kunna göra uppenbart fiktiva verk icke-fiktiva och tvärtom. Det verkar t.ex. orimligt att säga att *Skattkammarrön* inte skulle vara ett fiktivt verk om den inte upplevdes som ett sådant av sina läsare, eller tvärtom att en reseskildring skulle bli till ett fiktivt verk om den skulle uppfattas så.

För att kunna förklara skillnaden mellan fiktion och verklighet hänvisar Gregory Currie och John Searle i stället till John L. Austins inflytelserika teori kring talhandlingar. Med en talhandling avses den handling en talare har utfört genom ett yttrande, det kan röra sig om påståenden, frågor, uppmaningar, ursäkter, löften osv. Talhandlingar av denna typ kallade Austin för illokutionära handlingar, vilka i sin tur måste förstås utifrån vem som är avsändare respektive mottagare, och utifrån vilken situation de yttras. Sammanhanget blir då avgörande för att förstå talarrens avsikt, även om missförstånd givetvis är möjliga. Searle har utvecklat Austins teori kring talhandlingar och tillämpat den på diskussionen kring fiktion. Han har frågat sig hur man bör skilja mellan ett icke-fiktivt verk och ett fiktivt verk. Problemet är att de regler som gäller vid yttrandet av t.ex. påståenden, som är en form av illokutionära handlingar, inte verkar gälla vid påståenden i fiktiva texter. Searle menar att påståenden är underkastade vissa semantiska och pragmatiska regler. Talaren måste stå för att det han påstår är sant och ha goda skäl för att tro att det är sant. Dessa regler verkar inte respekteras vid påståenden i fiktivt berättande, vilket gör det svårt att avgöra vilken form av talhandling det då rör sig om. Han föreslår här att författaren av ett fiktivt verk endast låtsas utföra illokutionära handlingar av typen: påståenden, beskrivningar, förklaringar osv. Slutsatsen som följer enligt Searle är att författarens avsikt måste vara avgörande vid fastställandet av huruvida ett verk är fiktivt eller inte. Han jämför med en människa som låtsas slå någon annan eller ett barn som låtsas köra bil. I fiktivt berättande skulle den illokutionära handlingen i regel vara på låtsas men yttrandet vara på riktigt. Här kan man dock tänka sig att det även förekommer riktiga illokutionära handlingar i ett fiktivt verk. När Tolstoj inleder *Anna Karenina* med de berömda orden "Alla lyckliga familjer är varandra lika, men den olyckliga familjen är alltid olycklig på sitt speciella sätt", så är inte detta påstående på låtsas utan ett riktigt påstående om verkligheten. Vilket enligt Searle gör det nödvändigt att skilja mellan ett fiktivt verk och en fiktiv diskurs, i Tolstojs inledning till *Anna Karenina* rör det sig alltså om en icke-fiktiv diskurs i ett fiktivt verk.<sup>2</sup>

Currie har kritiserat och utvecklat Searles ståndpunkt i artikeln "What is Fiction?" och diskuterat den än mer ingående i boken *The Nature of*

<sup>2</sup>Searle 1975.

*Fiction*. Han anser liksom Searle, att den enda rimliga utgångspunkten är att författarens intentioner är avgörande för om ett verk är fiktivt eller inte, men till skillnad från Searle, anser Currie att författaren faktiskt utför en illokutionär handling genom det fiktiva berättandet. I stället för att "låtsas" utföra en talhandling så utför författaren en särskild typ av talhandling där funktionen är att läsaren skall "föreställa sig" det som påstås.<sup>3</sup> Currie menar att denna typ av talhandling innebär att författaren har intentionen att engagera sin läsare i en slags lek där de skall föreställa sig saker, vilket inte är detsamma som att låtsas utföra talhandlingar. En fördel med denna "föreställningsteori" gentemot Searles är att man skulle kunna skilja mellan vad en författare av fiktion och en skådespelare som reciterar fiktion gör. Currie anser att författaren har intentionen att engagera läsarna i att föreställa sig saker medan skådespelaren enbart låtsas utföra illokutionära handlingar. De påståenden, frågor, uppmaningar osv. som skådespelaren ger uttryck för är inte avsedda att uppfattas på riktigt, vilket gör dem till pseudo-talhandlingar.

Currie har dock uppmärksammat svårigheter även med detta förslag som delas med Searles tidigare förslag. Det skulle t.ex. bli problematiskt om en författare hittar på en berättelse utan att avse att den skall uppfattas som fiktiv, vilket verkar ha varit fallet med Daniel Defoes *Robinson Crusoe*. Verket skulle i ett sådant fall inte räknas som fiktivt enligt ovanstående teorier då det inte varit författarens avsikt, även om ett verk som *Robinson Crusoe* borde vara ett typiskt exempel på fiktion. Om författaren har bedrägliga avsikter med sitt verk, dvs. att lura sin publik, verkar detta ställa till det för teorier kring fiktivt berättande. Det följer även av sådana teorier att en sann historia som används av en författare som en fiktiv berättelse skulle räknas som fiktiv. Det är t.ex. möjligt att en författare använder sig av en sann historia som han tror är påhittad och därmed avser den som fiktiv. Det kan också vara fallet att en författare beskriver händelser från sitt liv som han har glömt bort och avser det som ett fiktivt berättande.<sup>4</sup>

Det finns dock de som ifrågasätter att författarens avsikter är avgörande för att något skall räknas som fiktivt. Kendall Walton har kritiserat denna utgångspunkt och anser liksom Currie att illokutionära handlingar som förklaringsgrund för fiktion är problematiskt då för mycket fokus läggs på att författaren skall låtsas utföra språkhandlingar. Det behöver varken vara ett tillräckligt eller nödvändigt villkor att ett

<sup>3</sup>Även här blir engelskan något svåröversatt då man skiljer mellan "pretense" och "make-believe", vilka båda på svenska skulle kunna översättas med "låtsas". Jag har valt att översätta det tidigare med "låtsas" och det senare med "föreställa sig".

<sup>4</sup>Currie 1985.

yttrande skall vara på låtsas för att det skall räknas som fiktivt. Exempel på fall när det inte är ett tillräckligt villkor skulle kunna vara när man testar en mikrofon eller listar glosor i inlärnings syfte. Inte heller behöver det vara ett nödvändigt villkor då författare kan tänkas ha didaktiska syften med sitt fiktiva berättande, t.ex. genom att illustrera en poäng eller för att göra propaganda. Walton menar att det är fel att låta författarens avsikter vara avgörande då man till och med kan tänka sig en fiktiv berättelse utan författare, som är fallet vid s.k. ”kusliga sammanträffanden”, dvs. om en text har skapats av t.ex. vind eller regn. Poängen skulle även kunna illustreras genom att man hänvisar till andra konstområden, som bildkonst eller skulptur. En målare behöver inte ha fiktiva avsikter med sin målning men verket kan mycket väl uppfattas på det sättet. Teorin om talhandlingar förutsätter en särskild användning av språket där författaren låtsas utföra eller utför en särskild typ av talhandling. Avgörande skulle i stället vara hur det konstnärliga objektet uppfattas i sitt sociala sammanhang. Walton föreslår att vi bör koncentrera oss på de konstnärliga objekten och hur de upplevs av sin omgivning. Fiktion skulle då vara resultat av överenskommelser där vissa objekt fungerar som stöd för att sätta igång vår fantasi. Barn kan t.ex. komma överens om att låtsas att stubbar är björnar. På så sätt fungerar stubbar som stöd för att sätta i gång vår fantasi utifrån denna överenskommelse.<sup>5</sup>

En fördel med Waltons teori är att den kan göra reda för hur föremål kan vara upphovet till fiktion trots att det inte finns några sådana intentioner i skapandet av föremålen. Det blir t.ex. möjligt att förklara hur vi kan skapa fiktion genom överenskommelser, genom att tillskriva föremål, i exempelvis naturen, vissa egenskaper. I diskussionen kring vad som skulle kunna utgöra ett kriterium för att yttranden eller verk skall räknas som fiktiva har man alltså inriktat sig på olika aspekter, samtliga verkar vara problematiska på sina sätt. Särskilt fokus har lagts på författarens intentioner i de olika teorierna kring talhandlingar som har en gemensam utgångspunkt i språkanvändningen. Kanske lämpar sig denna utgångspunkt när det gäller litteratur men som Waltons kritik gör gällande blir den mer problematiskt om man vidgar diskussionen till att gälla även andra konstformer. Utifrån dessa svårigheter kan man fråga sig om det inte skulle behövas flera skilda uttryck för det man idag refererar till när man använder uttrycket ”fiktion”. Vid sidan av ett mer generellt uttryck skulle det kanske behövas ett annat uttryck som lämpade sig för fiktion inom litteratur? Berättandet som förekommer i litterära verk har vissa egenskaper som skiljer sig något från berättandet i bildkonst, film och skulptur. Språket är en

<sup>5</sup>Walton 1990b.

nödvändig del av litteraturen och kanske måste en teori kring fiktion inom litteratur ta sin utgångspunkt just i språket. Waltons egen teori löser onekligen många av de problem som teorierna kring talhandlingar dras med, samtidigt som den för med sig nya svårigheter. Att ett verk bedöms som fiktivt utifrån en överenskommelse inom ett socialt sammanhang bäddar onekligen upp för en sorts relativism. På samma sätt som barnen i Waltons exempel kommer överens om att stubbar är björnar behöver liknande stubbar på andra platser inte uppfattas som björnar såvida inte andra barn skulle få för sig detta. Så långt verkar det oproblemiskt, vad man vill förvandla stubbar till på ett fiktivt plan, må vara en godtycklig fråga. Om man däremot skulle göra en parallell till litteratur så blir det svårare att acceptera att en historia om rymdvarer kan vara fiktiv på en plats och icke-fiktiv på en annan. Ett annat problem som Currie har uppmärksammat rör förändringar över tid,<sup>6</sup> *Robinson Crusoe* skulle som sagt ha kunnat räknas som ett icke-fiktivt verk i början av 1700-talet, förutsatt att det var Defoes intention och att det var så verket togs emot. Att man idag är rörande överens om att Robinson Crusoe är ett fiktivt verk skulle alltså innebära att verket har övergått från att ha varit icke-fiktivt till att bli fiktivt. På samma sätt borde man i framtiden kunna hitta ett bortglömt verk som har betraktats som fiktivt men tolka det som icke-fiktivt. Sådana problem kring fiktionens relativitet skulle antyda att ett mer beständigt kriterium vore att föredra samtidigt som det visar på att det återstår mycket att göra inom området.

### 3. FIKTIONSPARADOXEN

En förbryllande omständighet kring fiktion är att vi kan bli berörda av det vi vet är påhittat. Om man tänker sig att känslor som rädsla och sorg förutsätter att vi tror att föremålen för dessa är verkliga så blir fenomenet märkligt. Även om inte allt i fiktiva berättelser behöver vara påhittat så kan det förekomma inslag i form av objekt och beskrivningar som är påhittade. I diskussionen av detta problem verkar det främst vara sådana fiktiva inslag man intresserar sig för.<sup>7</sup> Colin Radford har diskuterat fenomenet i sin omtalade artikel "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?". Utgångspunkten är att det borde spela roll om något

<sup>6</sup>Currie 1985 diskuterar även detta problem och skissar på en lösning, utan att överge sin egen teori.

<sup>7</sup>Här förekommer dock intressanta gränsfall, den amerikanske författaren Chuck Palahniuk skriver t.ex. att han har fått nära hundra läsare att svimma genom att läsa högt ur sin novell *Guts*. Novellen är i sin tur baserat på verkliga händelser. En svårighet blir att avgöra huruvida karaktärerna är fiktiva eller inte.

har hänt på riktigt eller inte. Vi skulle kunna läsa en artikel om ett fruktansvärt öde som har drabbat en familj och röras till tårar. Om vi sedan fick reda på att det var en påhittad historia skulle vi antagligen sluta gråta, möjligen skulle vi gråta av ilska för att vi blivit bedragna. Radford frågar sig utifrån detta hur det kan vara möjligt att beröras av fiktiva gestalter som Anna Karenina, Madame Bovary och Mercutio. Han diskuterar några tänkbara lösningar men avfärdar i slutändan alla och drar slutsatsen att även om det är naturligt och förståeligt att vi påverkas känslomässigt av konst så hamnar vi ofrånkomligen i inkonsekvens och inkohären. Problemet är att det som verkar nödvändigt gällande trosföreställningar och känslor i andra sammanhang inte verkar gälla när det kommer till fiktion. Vi blir ledsna och gråter över Mercutios död trots att vi vet att ingen egentligen har dött på riktigt.<sup>8</sup>

Denna märkliga egenhet hos fiktion är bakgrunden till det som har kommit att kallas för fiktionsparadoxen. Problemet kan i sin tur delas upp i två delar; för det första, hur kommer det sig att våra känslor kan påverkas av fiktion och, för det andra, hur kommer det sig att vi söker oss till sådana upplevelser. Den tidigare brukar benämnas fiktionsparadoxen medan den senare brukar benämnas tragediparadoxen. Bakgrunden till fiktionsparadoxen är att några, var för sig, intuitivt rimliga påståenden om vårt förhållande till fiktion och känslor verkar vara oförenliga tillsammans. Peter Lamarque sammanfattar dessa påståenden enligt nedan:

- (A) Läsare eller åskådare upplever ofta känslor som medlidande eller rädsla gentemot föremål de vet är fiktiva, t.ex. fiktiva karaktärer.
- (B) Ett nödvändigt villkor för att uppleva känslor som medlidande eller rädsla är att de som upplever dessa tror att föremålen för deras känslor existerar på riktigt.
- (C) Läsare eller åskådare som vet att föremål är fiktiva tror inte att de föremålen existerar.<sup>9</sup>

Dessa tre påståenden är inte alla förenliga med varandra och det verkar som åtminstone ett av dem måste förnekas. B och C skulle vara förenliga med varandra men inte tillsammans med A, då det utifrån B och C skulle vara omöjligt att uppleva sådana känslor inför fiktiva föremål som påstås i A. Även A och C skulle vara förenliga med varandra men då kan inte B gälla, då B förnekar vad de andra gör gällande, nämligen att man kan uppleva känslor inför fiktiva föremål som man vet inte existerar. Slutligen skulle A och B endast vara förenliga om läsare eller åskådare skulle kunna tro att fiktiva föremål kan existera, vilket inte är förenligt med C. Slutsatsen är att åtminstone ett av dessa tre påståenden måste vara falskt. Det finns här två

<sup>8</sup>Radford 1975.

<sup>9</sup>Lamarque 2009, s. 212. Min övers..



huvudsakliga lösningar av paradoxen som har diskuterats: den första utgår från att när det kommer till fiktion så rör det sig inte om äkta känslor, den andra utgår ifrån att det är fullt möjligt att föremål som inte existerar kan frammana äkta känslor. Utifrån den första lösningen förnekar man alltså A medan man i den andra lösningen förnekar B. En tredje hypotetisk lösning skulle vara att förneka C, vilket innebär att läsarna kan tro att fiktion är på riktigt. Detta verkar dock orimligt som en övergripande förklaring till reaktionen på fiktiva verk och borde på sin höjd kunna tillämpas vid särskilda omständigheter eller på små barn.

Currie och Walton argumenterar för en lösning av den första typen, där det man förnekar är att fiktiva föremål skulle kunna ge upphov till äkta känslor. Walton har i ett numera berömt exempel beskrivit hur den unge Charles ser på en skräckfilm och blir rädd för ett grönt monster trots att han är medveten om att det inte är på riktigt. Detta är förbryllande då monstret inte utgör något verkligt hot för Charles och därför inte borde skapa någon rädsla. Walton ifrågasätter att detta rör sig om äkta rädsla. I stället föreslår han att Charles har upplevelsen av rädsla, dvs. pulsen ökar och musklerna spänns, men att det ändå saknas något för att man skall kunna säga att han är rädd på riktigt. Walton anser att det inte rör sig om äkta rädsla som Charles upplever utan om en "kvasi-rädsla", som alltså enbart påminner om äkta rädsla. Att vi frammanar en sådan kvasi-rädsla är i sin tur ett resultat av något som kan liknas vid en lek. I enlighet med föreställningsteorin kunde barn föreställa sig att t.ex. alla stubbar var björnar och på så sätt kan de även skapa en sådan kvasi-rädsla enligt Walton.<sup>10</sup> Man kan dock fråga sig vad en sådan lösning tillför då allt den verkar göra är att skapa ett nytt namn för denna typ av rädsla. Problemet kvarstår hur det kan komma sig att man påverkas av någonting som man vet är icke-existerande. Vidare kan man fråga sig om denna påverkan är fullt så medveten som Walton föreslår. När man blir berörd genom att se på en skräckfilm eller läsa en sorglig roman är det inte säkert att man medvetet engagerar sig i någon slags lek. Tårarna som kan följa av att läsa en bok som *Anna Karenina* skulle kunna komma spontant, utan någon uttalad tanke om att man skall låtsas. I så fall skulle det röra sig om något så långsökt som en överenskommelse med sig själv om att man skall låta sig beröras av objektet i fråga.

Bland andra Noël Carroll och Lamarque argumenterar för en lösning av det andra slaget, som kallas för "tanketeorin", där utgångspunkten är att innehållet i våra tankar kan vara den kausala orsaken till äkta känslor. Poängen är att innehållet i våra tankar kan ge upphov till känslor som rädsla och sorg, men detta innehåll måste i sin tur inte gå tillbaka på något som

<sup>10</sup>Walton 1990a.

existerar i världen för att frammana dessa känslor, vilket B gör gällande. En vanlig invändning mot tanketeorins utgångspunkt är att det blir underligt om man kan bli rädd för ett föremål som inte existerar. Lamarque anser dock inte att det är märkligare än att t.ex. egyptierna i arkaisk tid kunde påverkas känslomässigt av Osiris och tillbe honom, trots att han inte existerade.<sup>11</sup> För att tanketeorin skall fungera som en lösning av paradoxen skulle det dessutom krävas att det går att känna sådana känslor inför det vi vet om är icke-existerande. Vilket inte verkar helt orimligt då det trots allt förekommer att människor påverkas av saker de är medvetna om är påhittade, t.ex. vid vissa fobier. Man kan vara medveten om att myror i grund och botten är ofarliga men samtidigt vara vettskrämd av dem. Båda lösningarna av fiktionsparadoxen har gemensamt att de inte tillskriver fiktiva föremål någon objektiv existens, men de skiljer sig i synen på de känslor som frammanas av dessa föremål. Föreställningsteorin utgår från att det inte rör sig om äkta känslor medan tanketeorin går med på att icke-existerande föremål kan ge upphov till äkta känslor. Det kan dock anses som att tanketeorin förutsätter vad som skall bevisas, vad som ifrågasätts i sammanhanget är just att något annat än verkliga objekt kan frammana äkta känslor.

Den så kallade tragediparadoxen handlar om hur det kommer sig att vi inom konsten söker oss till obehagliga upplevelser som t.ex. rädsla och sorg. Ett exempel som tidigt diskuterades av Aristoteles gäller tragedier, i modern tid utgör skräckfilmer ett annat förbryllande fall. Som svar på denna del av paradoxen har det formulerats olika förslag på lösningar. Aristoteles beskriver en klassisk lösning i *Poetiken*, där tragedin skulle vara utformad för att frammana en känsla av katharsis. Begreppet är omdiskuterat och det råder oenighet kring hur det bör tolkas men det har ofta tolkats som ett sätt att rena sig ifrån obehagliga känslor. Aristoteles verkar också ha menat att katharsis skulle kunna bidra till att utveckla vår moraliska känslighet och därmed våra karaktärer.<sup>12</sup> Problematiken har även diskuterats av David Hume i dennes essä "Of Tragedy". Enligt Hume kan den till synes obehagliga upplevelsen i själva verket utgöra en form av njutning. Han menar att obehaget i passionerna inte bara kan överskuggas utan även raderas ut av något starkare som omvandlar passionerna till njutning. Detta "starkare" kan vara kvaliteter hos verket så som kraft, genialitet eller vältalighet. Hume menar dock att detta inte alltid behöver vara fallet; om de obehagliga sidorna av ett verk blir för starka, så tar dessa känslor överhanden och upplevelsen blir därmed obehaglig, vilket kan vara fallet om verket inte är välskrivet.<sup>13</sup>

<sup>11</sup>Lamarque 2009, s. 216 f.

<sup>12</sup>Aristoteles, "Poetics".

<sup>13</sup>Hume 1742.

En annan modernare lösning av paradoxen har framhållits av Susan Feagin i hennes artikel ”The Pleasures of Tragedy”. Hon utvidgar diskussionen till att röra alla genrer som berör obehagliga ämnen och skiljer mellan två olika former av respons på sådana. Vid sidan av responsen i form av de obehagliga känslorna som kan uppstå när man ser en tragedi följer även en slags ”meta-respons” på den omedelbara responsen. Hon menar att det rör sig om en djupare form av tillfredsställelse som har att göra med att vi är moraliska varelser. Njutningen i meta-responsen kompenserar då för obehaget i den omedelbara responsen. Meta-responsen har i sin tur med att göra att vi påminner oss om att vi är kännande varelser och att vi inte är ensamma i världen. Sådana känslor framkallas snarare av tragedier än av komedier, vilket gör att genren kan vara av betydelse. Det förklarar också varför tragedier historiskt sett oftast har värderats högre än komedier. Feagin menar även att det finns ett samband mellan verkets moraliska kvaliteter och meta-responsen. Ett verk som inte reflekterar våra moraliska övertygelser frammanar inte den tillfredsställelse som är typisk för meta-responsen. Hon menar dock att det finns en skillnad mellan tragiska händelser i verkligheten och tragik inom konsten. Eftersom vi är medvetna om att konst inte är på riktigt är meta-responsen på sin plats, i det verkliga livet hade en liknade reaktion varit något odräglig.<sup>14</sup> Berys Gaut förespråkar en annan lösning av denna paradox som relaterar till Humes ståndpunkt. Han kallar den för ”njutningsteorin” vilken säger att anledningen till att t.ex. skräck lockar människor skulle vara att de njuter av att bli skrämde och äcklade. På liknade sätt skulle det vara med tragedier. Som stöd för detta hänvisar han till hur människor lockas av rädslan som är förknippad med aktiviteter som bergsbestigning, fallskärmshoppning och bergochdalbanor. Det återstår dock att förklara hur obehagliga upplevelser kan vara behagliga. Gaut anser att en relevant skillnad består i att man har kontroll över situationen, på samma sätt som man kan sluta att titta på en skräckfilm eller sluta att läsa en tragedi. Vidare menar han att det borde vara möjligt att njuta av en normalt sett negativ känsla då man måste skilja mellan hur man värderar något och hur man upplever det. Gaut ser inget hinder i att man skulle kunna värdera något negativt men samtidigt uppleva det positivt och tvärt om. Även om detta skulle utgöra ett undantag från hur det brukar se ut så verkar det inte vara motsägelsefullt att man kan värdera känslan av att vara rädd negativt men ändå uppleva den som positiv.<sup>15</sup>

En gemensam målsättning för de modernare försöken att lösa tragediparadoxen verkar vara att förklara på vilket sätt obehagliga upplevelser kan vara behagliga. Rädslan eller skräcken skulle enligt sådana lösningar

<sup>14</sup>Feagin 1983.

<sup>15</sup>Davies 2007, s.138 ff.

på något sätt generera eller omvandlas till njutning. Bakgrunden till denna uppfattning verkar vara någon form av hedonism, där njutning blir den naturliga förklaringen till varför vi söker oss till sådana upplevelser inom konstens värld. Ett annat sätt att se på saken skulle kunna vara att inte enbart njutning behöver vara målet för våra val. Man skulle kunna tänka sig att obehagliga upplevelser, som inte bidrar med någon njutning, skulle kunna vara värdefulla av andra skäl. De skulle t.ex. kunna vara ett led i att uppnå mål såsom självförverkligande genom att utveckla karaktären. En sådan lösning av paradoxen verkar i så fall ligga närmare Aristoteles teori kring katharsis där tragedierna har effekter på åskådarna som ligger bortom njutningen.

Undersökningarna av fiktion inom litteraturfilosofin visar att skillnaden mellan fiktion och verklighet inte verkar självklar. Kanske utgör de inte den dikotomi de ofta anses vara. Det verkar i stället som om verkligheten ibland kan bli fiktion och fiktionen ibland kan bli verklighet. Fiktiva verk kan uppenbarligen innehålla stora delar av sanning då karaktärer och miljöer kan vara hämtade från verkligheten, det verkar t.o.m. som om hela beskrivningar av verkligheten i vissa fall kan vara fiktion. Detta märker man t.ex. hos författare som Thomas Bernhard, Charles Bukowski eller Hunter S. Thompson, där upplevelser av verkligheten skildras i form av fiktion. Om man vänder på det så verkar det som om fiktionen även kan utgöra människors verklighet. Vi kan bli berörda av fiktiva karaktärer och beskrivningar på samma sätt som vi kan bli berörda av motsvarande fenomen i verkligheten. Kanske kan det även vara så att fiktionen ibland engagerar oss känslomässigt mer än vad verkligheten gör. De tragiska och fiktiva hjältarna i litteraturen som Oidipus, Hamlet och Anna Karenina fortsätter att beröra läsare århundraden efter att verken har skrivits, medan verklighetens tragedier verkar glömmas bort fortare. Man kan i kontrast fråga sig hur länge minnet bevaras av ett enskilt dödsfall, ett krig eller en naturkatastrof. Dessa omständigheter antyder att skillnaden mellan fiktion och verklighet är mer av en gradskillnad än en väsensskillnad.

#### LITTERATUR

- Aristoteles. "Poetics", i John och Lopes 2008.  
 Currie, Gregory. 1985. "What is Fiction?", i John och Lopes 2008.  
 Davies, David. 2007. *Aesthetics & Literature*. London: Continuum.  
 Feagin, Susan. 1983. "The Pleasures of Tragedy", i John och Lopes 2008.  
 Hagberg, Garry L. och Walter Jost. 2010. *A Companion to the Philosophy of Literature*. Wiley-Blackwell.  
 Hume, David. 1742. "Of Tragedy", i John och Lopes 2008.

- John, Eileen och Dominic McIver Lopes (red.). 2008. *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings; An Anthology*. Blackwell Publishing.
- Lamarque, Peter. 2009. *The Philosophy of Literature*. Blackwell Publishing.
- Radford, Colin. 1975. "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", i John och Lopes 2008.
- Searle, John. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse", i John och Lopes 2008.
- Walton, Kendall. 1990a. "Fearing Fictionally", i John och Lopes 2008.
- Walton, Kendall. 1990b. "Fiction and Nonfiction", i John och Lopes 2008.