

Varför bry sig, det är ju ändå (inte) på riktigt!

Om varför man gråter under *Borta med vinden* men inte faller någon tår när man tittar på katastrofnyheter

J. Alexander Bareis, doktorand i tyska

Det finns minst två enkla sätt att reagera på påståendet ovan: Antingen tycker man att jag är hjärtlös och cynisk och fullständigt i avsaknad av empati. Så hoppas jag inte är fallet. Visserligen rörs jag av alla hemskheter som sker i världen och som dagligen transporteras via media in i våra vardagsrum. Men det resulterar för det mesta inte i att jag gråter när jag tittar på Aktuellt, hur hemska nyheterna än en gång är. Eller så tycker man att jag är en patetisk vekling som börjar lipa för en sådan melodramatisk smörja som *Borta med vinden*. Och för all del, det får man gärna tycka. Men vem av oss har aldrig någonsin rörts av en stark berättelse?

Men det som egentligen är egendomligt är att ingen är särskilt förvånad över att vi alla till synes mer eller mindre utvecklar starka genuina känslor gentemot berättelser som vi är fullständigt medvetna om att de aldrig har ägt eller kommer att äga rum. Det som är egendomligt är att man uppenbarligen hur lätt som helst rycks med i livsöden som aldrig har levt. Hur kan man bli fullständigt uppslukad av en tragedi som är genomgående orealistisk, eller en berättelse i vilken de mest osannolika incidenter inträffar, och som är påhittad från början till slut? Hur är det egentligen möjligt att man tittar på en skräckfilm med dåligt gjorda specialeffekter och ändå blir vettskrämd, trots att man sitter i sitt trygga hems mysiga soffa med chips och öl, fullständigt medveten om att man inte kommer att bli attackerad av den vansinnige mördaren med kniven i högsta hugg? Varför bry sig egentligen, om det ändå inte är på riktigt?

Frågan är alltså hur det är möjligt att vi har till synes genuina känslor gentemot fiktionella objekt. På sin spets skulle man kunna säga att det hela gränsar till renodlad paranoia. Är vi alla paranoida när vi tittar på film eller läser en bok och blir känslomässigt engagerade? Precis som det för klaustrofobikern inte finns en faktisk anledning att tro att väggarna

kommer närmare i hissen, så finns det ju egentligen ingen anledning för skräckfilmsentusiasten att bli rädd för mördaren. I båda fallen finns ingen verklig fara som berättigar till den starka emotionella reaktionen.

Ett klassiskt svar inom litteraturteorin är vad som kallas för ”suspension of disbelief” – att man under en tid glömmet sina misstankar om att man inte tror på det berättade och på sätt och vis ”går med på det hela ett tag”. Men är det inte så att man tillräckligt ofta är så övertygad att det hela är påhittat att man inte ens en liten stund orkar stänga av detta medvetande? Inte ens en sekund tror jag verkligen på att Pippi kan lyfta hästar! Ju mer fantastisk en berättelse är, desto mera otrovärdig lyder förklaringen att man stänger av sina misstankar. Argumentationen att man suspenderar sina misstankar när djur talar klingande svenska med varandra i en fabel har inget vidare förklaringsvärde. Och när romanen är särskilt realistisk, då är det oftast tvärtom – att man undrar om det möjligtvis är en sann historia som gömmer sig bakom fiktionen. Hur det än är så är svaret att man utsätter sina misstankar, att man suspenderar sina tvivel ett icke tillräckligt svar för att förklara hur man utvecklar starka emotioner gentemot fiktionella objekt.

Ett annat svar kan tänkas vara att vi identifierar oss med berättelsens protagonist. Och visst är det troligtvis så i vissa fall. Det är lätt att leva sig in i en romanfigurs situation, vars öde påminner oss om den egna. Unga män som läste Goethes *Den unge Werthers lidande* lär ha dragit samma konsekvenser ur sina olyckliga kärlekshistorier som Werther i brevromanen och tog sina liv. Identifikation med en fiktionell romanfigur förekommer säkerligen även idag, kanske till och med ännu oftare, men förhoppningsvis med mindre tragiska konsekvenser. Men allt detta förklarar inte varför jag tycker synd om Scarlett O’Hara eller Anna Karenina, eller rörs av Kejsaren av Portugalliens livsöde. Identifikation med hjälten förstärker säkerligen emotioner gentemot fiktionella objekt, men inte tror jag att jag är Scarlett O’Hara när jag tittar på *Borta med vinden*, och inte heller identifierar jag mig med Madame Bovary när jag läser romanen. Men visst tycker jag synd om dem två och om gubben i Lagerlöfs roman likaså.

Den amerikanska filosofen Kendall Walton har ägnat sig åt just denna fråga. Hur är det möjligt att vi har genuina känslor gentemot objekt som inte finns? Hans svar blev en utförlig teori över vad som är fiktion. I det följande ska jag försöka att sammanfatta den, för denna teori ger oss möj-

ligheten att lösa problemet med fiktion och emotion. Enligt Walton fungerar fiktion på samma sätt som en barnlek, som på engelska kallas för *make believe*. Denna slags låtsaslek kan gestaltas med följande exempel: några barn sitter i en sandlåda, ett barn bakar en liten sandkaka och säger till sina lekkamrater ”titta vilken fin äppelpaj jag har bakat”. De andra barnen hänger på och börjar kanske också baka likadana sandkakor som det första. Och enligt låtsaslekens oskrivna och underförstådda regler räknas från och med nu varje ny sandkaka som äppelpaj om den uppfyller de krav som har satts upp genom den första pajen. Leken är i full gång, och till och med så kanske låtsassmakar barnen på pajerna, eller så ställs de på ett fiktivt bord, eller sätts på en fiktiv fönsterbänk för att svalna. Walton menar att fiktion fungerar ungefär enligt samma princip: När vi läser att den förste varelsen som Gulliver på Lilliput blir varse är bara tre tum hög, så accepterar vi precis som barnen i sandlådan att nästa sandkaka i rätt storlek också räknas som äppelpaj, att den nästa invånaren av Lilliput också bara är tre tum hög. Som läsare av *Gullivers resor* spelar vi med enligt samma princip som barnen i sin låtsaslek. Vi följer fiktionsspelets oskrivna och underförstådda lagar.

Denna lek öppnar för vissa möjligheter till deltagande. Vårt deltagande som läsare är förstås inte lika omfattande som barnens som påverkar sin egen lek mycket mera aktivt. De har rätten att konstituera reglerna för sina lekar. Som romanläsare aktualiserar vi istället fiktionella sanningar, det vill säga sanningar som gäller inom romanens värld. Det är sant i barnens lek att sandkakan är en äppelpaj. Samma princip gäller för romanen. När vi exempelvis läser *Gullivers resor* genererar vi förstås följande fiktionella sanningar: att Gulliver anländer till ön Lilliput, att han träffar öbefolkningen, och alla andra händelser som finns med i boken. Men först och främst och i vårt sammanhang mycket viktigt är att hela boken är Gullivers egen loggbok från resan. Den första och viktigaste fiktionella sanning som läsaren producerar i läsandets lek är att han eller hon själv *läser* denna loggbok *just nu*. Och det är en fiktionell sanning som inkluderar läsaren, som alltså handlar om läsaren själv. Under läsandets lek genererar vi en oerhört stor mängd olika fiktionella sanningar, delvis de givna fiktionella sanningar om romanens händelser och begivenheter, men dessutom en rad fiktionella sanningar som även berör oss själva som läsare, till exempel att vi just nu läser Gullivers loggbok, i Goethes *Den unge Werthers lidande* att vi läser

de brev som Werther skrev till sin vän, och i andra romaner eller filmer att vi på ett eller annat sätt får kännedom om berättelsens gång. Och just fiktionella sanningar är sådana som är inblandade när vi utvecklar emotioner gentemot fiktionella objekt. Det är fiktionellt sant att vi bryr oss om Pippi, att vi tycker synd om Anna Karenina och att vi är rädda för mördaren med kniven, medan vi sitter i soffan och tittar på skräckfilm.

Fiktion är alltså en regelstyrd företeelse enligt Kendall Walton. Det låter dock stramare än det är. Det handlar snarare om några grundläggande principer som träder i kraft, som lämnar många möjligheter till deltagaren. Den gemensamma nämnaren för all fiktion är enligt Walton att leken fungerar enligt samma princip, oavsett genre. Läsaren eller tittaren har dock en viktig och till viss mån avgörande roll i det hela. En romans värld utgörs av alla fiktionella sanningar som är likadana i varje spel som spelas med romanen. Verkets värld är det som är sant i varje lek som spelas med det. Men en roman är ingen fullständig värld. Vi vet inte hur många hår Sherlock Holmes har på huvudet. Vi vet inte om blodet i Sherlock Holmes ådrar är rött eller blått. Vi antar att Sherlock Holmes har hår på huvudet, och att hans blod är rött. Vi fyller på med en hel del logiska fakta när vi läser en roman. Och utöver det fyller vi på med en rad egna ibland mycket privata fiktionella sanningar, som enbart är sanna i vår egen lek med romanen. Det är skillnad mellan verkets värld och läsarens egen privata lekvärld med romanen. Detta blir i högsta grad uppenbart när vi tänker på filmatiseringar av kända böcker. Sean Connery är möjligtvis den James Bond som ligger närmast föreställningen av James Bond som de flesta hade när de läste Ian Flemmings böcker. Men inte nödvändigtvis. Romaner lämnar mer åt fantasin än filmer. I fiktionens lek finns det de fiktionella sanningar som verket själv direkt föreskriver, till exempel att Pippi har en häst som heter Lilla Gubben. Men i vår egna lekvärld med böckerna fyller vi på med ytterligare en rad olika fiktionella sanningar, exempelvis att Pippis häst har blod i sina ådrar, ett hjärta som slår, och en hel del andra saker som inte uttryckligen finns med i berättelserna, men som vi tillfogar i vår lek och när vi tänker på eller pratar med andra om boken. Ofta så finns det inga alltför detaljerade beskrivningar av romanens alla figurer. När vi läser fyller vi på med fiktionella sanningar i vår egen lek, vilket ibland leder till att man tycker att filmatiseringen brister, eftersom de fiktionella sanningar som regissören har lagt till i filmen inte alls motsvarar den bild som vi själva har lagt till berättelsen i vår egen lek med romanen.

Emotioner gentemot fiktionella objekt kan således förklaras genom Waltons lekteori. De är fiktionella sanningar som tillfogas av oss själva om oss själva i vår egen privata lekvärld med en roman eller film. Avgörande är att vi producerar fiktionella sanningar om oss själva. Den viktigaste fiktionella sanningen vi producerar är att vi själva personligen på ett eller annat sätt tar del av berättelsen. Genom detta är vi i vår egen privata lek med verket del av det större fiktionella universum som utgörs av verkets och våra egna fiktionella sanningar. Exemplet för barnens lek var sandkakor. Dessa sandkakor kan barnen göra en hel del med under lekens gång. De kan smakas, delas, kylas ned osv. En romans fiktionella värld öppnar på liknande sätt till deltagande. Men här är deltagandet inte fysiskt, utan psykiskt. Vi producerar sanningen att vi läser Gullivers loggbok, eller i Werthers fall att vi läser breven han lär ha skrivit. Det är i vår lek en fiktionell sanning att vi faktiskt läser det just nu, och det är en fiktionell sanning precis som våra emotioner är fiktionella sanningar framkallade av lekens regler. I Goethes fall är verkets primära fiktionella sanning att vi faktiskt läser de brev som Werther skrev till sin vän Wilhelm. Detta gör läsaren inte till fiktionens Wilhelm, men det är fiktionellt sant att vi läser exakt samma brev som Wilhelm, och att vi således fiktionellt kan framkalla känslor med breven som utgångspunkt.

I den ovan nämnda skillnaden mellan fiktionella sanningar av verkets värld och den mera omfattande värld som vi skapar när vi lägger till våra egna sanningar i den privata leken ligger ett grundläggande litteraturteoretiskt problem förankrat. Som forskare inom litteraturvetenskap är det först och främst de fiktionella sanningar som gäller i varje lek med verket, och inte de privata. Emotioner är dock inte nödvändigtvis begränsade till det privata. Verkets fiktionella sanningar är alla de sanningar som gäller vid varje enstaka lek vid verket. Och om alla som tittar på *Borta med vinden* tycker synd om Scarlett O'Hara är det en fiktionell sanning som tillhör verket snarare än vår privata lek.

Men ibland råkar litteraturvetare i konflikt i denna avgränsning. Ett känt exempel är Nabokovs analys av Kafkas *Förvandling*. För Nabokov (och även för många andra) förvandlas Gregor Samsa till en skalbagge. Den första engelska utgåvans omslag pryddes dessutom av en teckning av en skalbagge. Men i det tyskspråkiga originalet förvandlas Gregor till en "Ungeziefer", vilket ordagrant betyder "en ohyra". Både på svenska och

Varför bry sig, det är ju ändå (inte) på riktigt!

engelska är det omöjligt att använda ohyra i singularis. Berättelsens beskrivning av Gregors yttre styrker visserligen i viss mån tolkningen skalbagge. Men inte helt och hållet, och en rad forskare har påpekat i sina analyser att det möjligtvis finns en viss poäng med att lämna det osagt huruvida Gregors förvandling exakt har gått till. Det handlar således om en fiktionell sanning producerad av läsaren Nabokov i sin privata lekvärld med Kafkas berättelse, och inte om en fiktionell sanning av verket själv som genereras vid varje enstaka lek vid läsningen.

Waltons fiktionsteori öppnar en rad möjligheter att förklara fiktionens säregna drag. Emotioner inför fiktionella objekt förefaller mindre paradoxala när man förklarar dem som fiktionella sanningar inom ramen för en lek med texten där man producerar vissa fiktionella sanningar om sig själv, nämligen att man på sätt och vis just nu tar del av berättelsen. Detta deltagande möjliggör emotionella reaktioner gentemot fiktionella objekt. Och i just den möjligheten förefaller mig ligga en stor del av dragningskraften som påhittade historier har haft på människan sedan urminnes tider. Fiktion ger oss tillfälle att uppleva känslor som vi annars aldrig kunde vara med om. I fiktionens lek har vi möjligheten att via emotion överskrida gränsen mellan fiktion och verklighet.