

# Emoties door onware proposities

*Een bredere kijk op de fictieparadox*

Nele Van de Mosselaer

ANTW 110 (4): 473–489

DOI: 10.5117/ANTW2018.4.005.MOSS

## Abstract

### ***Emotions Caused by Untrue Propositions: A Broader View of the Paradox of Fiction***

Ever since Colin Radford wrote his article ‘How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?’ in 1975, philosophers have tried to solve the so-called paradox of fiction, or the question how we can be moved by objects of which we know they don’t really exist. What is striking about discussions on the paradox of fiction is that they often present fictional works as collections of untrue statements and focus on the content of these works, without regard for their form or mode of presentation. In this paper, I argue for a re-examination of the paradox of fiction, in which the work of fiction is treated as a complex of *form and content*. In this regard, I propose to expand Peter Lamarque’s thought theory, which he explicitly formulated to solve the paradox of fiction, with his later developed concept of opacity, which states that the content of the imaginings we form when reading fiction are fundamentally connected to the specific descriptions within the fictional work.

**Keywords:** paradox of fiction, fiction, emotion, opacity, imagination

Charles is watching a horror movie about a terrible green slime. He cringes in his seat as the slime oozes slowly but relentlessly over the earth destroying everything in its path. Soon a greasy head emerges from the undulating mass, and two beady eyes roll around, finally fixing on the camera. The slime, picking up speed, oozes on a new course straight toward the viewers. Charles emits a

shriek and clutches desperately at his chair. Afterwards, still shaken, Charles confesses that he was 'terrified' of the slime (Walton 1978: 5).

## 1 Inleiding

Bovenstaand citaat is een van de meest bekende voorbeelden van de paradox van fictie, die al sinds Colin Radfords artikel 'How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?' uit 1975 druk besproken is binnen de filosofie van de fictie. De paradox van fictie stelt in vraag hoe we emoties kunnen voelen ten opzichte van objecten waarvan we weten dat ze eigenlijk niet bestaan, zoals Charles die angst voelt voor het fictieve groene slijmmonster. De paradox wordt vaak weergegeven in drie premissen die niet tegelijkertijd waar kunnen zijn, omdat er dan een contradictie volgt:

1. We kunnen enkel emoties voelen voor een object als we geloven dat dit object echt bestaat, heeft bestaan of kan bestaan.
2. Wanneer we fictie lezen, weten we dat de dingen waarover we lezen niet echt bestaan.
3. We voelen vaak emoties voor fictieve personages of situaties.

Sinds 1975 hebben veel filosofen geprobeerd de paradox op te lossen door één van de premissen te ontkennen, zodat zich drie posities aftekenden. Illusietheoretici stellen dat de tweede premisse onwaar is: consumenten van fictie verkeren tijdelijk onder de illusie dat alles wat ze lezen of zien in het fictiewerk echt waar is. Bijgevolg geloven ze de fictieve toestanden en voelen er onproblematisch emoties bij. Kendall Walton richtte zijn pijlen dan weer op de derde premisse en ontwikkelde de make-believe theorie om de paradox op te lossen. Hij stelt dat fictieconsumenten een bepaald make-believe game spelen waarin ze zich verbeelden dat wat ze in de fictie lezen of zien echt waar is. Deze verbeeldingen wekken bepaalde gevoelens op in de fictieconsument. Aangezien deze gevoelens bij fictie echter niet met bestaansovertuigingen<sup>1</sup> gepaard gaan, stelt Walton dat ze onmogelijk

1 In discussies omtrent de fictieparadox maken auteurs wel eens gebruik van de term 'existence beliefs' om te verwijzen naar het feit dat men gelooft dat een bepaald object bestaat (Bateman 2011: 38). Ik zal deze term in dit artikel vertalen als 'bestaansovertuigingen'. De eerste premisse van de paradox stelt dan dat we enkel emoties kunnen voelen voor een object als we bestaansovertuigingen hebben over dit object.

echte emoties kunnen zijn. Walton ontkent de derde premisse en stelt dat de emoties die we denken te voelen bij fictie, slechts quasi-emoties zijn. Tot slot is er nog de negatie van de eerste premisse in Peter Lamarques thought theorie. Lamarque stelt dat bestaansovertuigingen niet nodig zijn voor emoties: levendige gedachten, gevormd op basis van fictiewerken, kunnen eveneens emoties opwekken. Een vierde positie wordt bovendien verdedigd door Radford zelf. Hij wijst elke oplossing voor de paradox af en stelt dat de drie premissen van de paradox moeten worden aanvaard. De paradox die uit deze drie premissen volgt, doet Radford besluiten dat mensen nu eenmaal irrationeel zijn wanneer ze fictie consumeren (78). Radfords irrationaliteitsthese vindt echter weinig bijval, zodat er van hem kan gezegd worden dat hij behoort tot 'a school of thought with one student' (Yanal 1999: 20).

Ondanks de talloze discussies omtrent emoties bij fictie, is er meer dan veertig jaar nadat Colin Radford de fictieparadox onder de aandacht bracht, nog steeds geen eensgezindheid over een mogelijke oplossing ervan (Friend 2016). Toch lijken filosofen in het hedendaagse debat over de fictieparadox het over één zaak eens. Zowel Kendall Waltons make-believe theorie als Peter Lamarques thought theorie, twee van de meest invloedrijke oplossingen, stellen dat de oorzaak van de gevoelens of emoties die fictieconsumenten voelen voor fictieve personen of situaties, gelegen is in hun *verbeelding* bij het fictiewerk. Als we aanvaarden dat niet enkel overtuigingen veroorzaakt door reële situaties maar ook verbeeldingen veroorzaakt door fictieve toestanden ons emotioneel kunnen bewegen, lijkt de paradox opgelost. Charles gelooft niet maar *verbeeldt* zich dat er een groen slijmmonster rondloopt dat ieder mens dat het tegenkomt genadeloos vermoordt, en wordt als gevolg van zijn eigen gedachten hierover bang. Zoals Stacie Friend terecht besluit in *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*: de verbeelding vormt de sleutel tot het oplossen van de paradox van fictie (2016: 227).

Is de fictieparadox daarmee zonder meer opgelost? Laten we Waltons vaak herhaalde voorbeeld, over Charles die kijkt naar de horrorfilm *The Green Slime*, onder de loep nemen. Stellen we ons een hedendaagse Charles voor die deze horrorfilm bekijkt, zal de situatie waarschijnlijk anders verlopen dan in de beschrijving van Walton. Deze Charles zal, net als de oude Charles, opmerken dat de film gaat over aliens in de vorm van groen slijm, die elke persoon die ze aanraken doden. Charles zal als gevolg een wereld verbeelden waarin mensen door de smalle gangen van een ruimtestation dwalen en zal gedachten vormen over deze mensen, die op elk moment aangevallen kunnen worden door de groene slijmmonsters. Toch zal deze fictionele inhoud Charles zeer waarschijnlijk onberoerd laten, aangezien hij er kennis mee maakt via een film waarin personages op stijve, geforceerde wijze hun clichématige

zinnen afdreunen, aangezien de monsters overduidelijk mensen zijn die zich in een onhandig pak wurmden, en het ruimteschip beweegt op een manier die verraadt dat het gaat om een miniatuur aan touwtjes. Voor angst bij fictie lijkt er wat meer nodig dan een nadenken over of verbeelden van een angst-aanjagende fictionele inhoud: om onze verbeelding en gedachten over deze fictie voldoende levendig en sterk te maken om emoties te veroorzaken, blijkt ook de wijze waarop die inhoud wordt gepresenteerd van groot belang.

In dit artikel wordt de fictieparadox daarom opnieuw belicht door niet alleen op de inhoud van fictiewerken te focussen, maar ook het belang van hun vorm te erkennen. In een eerste deel wordt beschreven hoe de vormelijke elementen van fictiewerken al te vaak worden vergeten binnen discussies over de fictieparadox, hoewel deze van groot belang zijn om onze emotionele betrokkenheid bij fictie te verklaren. Vervolgens wordt dit ontbrekend element in de discussies over de paradox in verband gebracht met de vaak vergeten causale vraag, de vraag *waardoor* onze emoties bij fictie precies worden veroorzaakt. In het derde deel wordt Peter Lamarques thought theorie besproken. Lamarque brengt de causale vraag weer onder aandacht, maar verraadt in zijn antwoord op deze vraag een nog steeds exclusieve focus op de inhoud van het fictiewerk. Het vierde deel beschrijft Lamarques opaciteitstheorie, waarin de invloed van de vorm van literaire fictiewerken op de lezer wordt uitgespeld. In het laatste deel wordt tot slot aangetoond hoe een uitgebreide versie van deze opaciteitstheorie kan worden verzoend met de thought theorie om zo een adequatere oplossing voor de fictieparadox te vormen.

## 2 Een bredere kijk op de fictieparadox

Wanneer we emoties voelen in reële contexten, gaan deze emoties steeds gepaard met bestaansovertuigingen over het intentioneel object ervan. De overtuiging dat dit object echt bestaat, verklaart het ontstaan en de intensiteit van deze emoties. De emoties die door de fictieparadox worden geïmpliciteerd, zijn reacties op fictieve situaties en personages en worden dus niet gekenmerkt door dergelijke bestaansovertuigingen. Als een object niet bestaat, lijkt het weinig oorzaak te bieden voor emotionele beweging. Zowel Walton als Lamarque argumenteerden echter overtuigend dat levendige voorstellingen of verbeeldingen over fictieve objecten voldoende kunnen zijn voor emoties of gevoelens bij fictie. De vraag is dan of eender welke fictie voldoende is om emoties op te wekken. Het lijkt er namelijk op dat onze emoties bij fictie niet enkel worden veroorzaakt door de inhoud van deze werken, maar sterk beïnvloed zijn door de manier waarop deze inhoud wordt gepresenteerd.

Om deze invloed van presentatiewijze van fictionele situaties op onze emoties te verduidelijken, kunnen we kijken naar emoties waarvoor, in tegenstelling tot wat de eerste premisse van de fictieparadox beweert, duidelijk geen bestaansovertuigingen nodig zijn. Carola Barbero geeft terecht aan dat sommige emoties, zoals amusement, altijd onafhankelijk zijn van het bestaan van het object waarop ze zijn gericht (2014: 93-93). Dat een bepaalde grappige situatie slechts fictief is en nooit echt plaatsvond (of zelfs kan plaatsvinden), staat amusement om die situatie nooit in de weg. De fictionele situatie lijkt echter wel noodzakelijk op een bepaalde manier gepresenteerd te moeten worden, vooraleer de fictieve gebeurtenissen amusement kunnen opwekken. Als een fictieel narratieve mop slecht wordt verteld, lachen we misschien wel met diegene die de mop op onhandige wijze presenteert, maar ons plezier is zelden gericht op de fictionele inhoud van de slecht vertelde mop.<sup>2</sup>

Dit is niet anders bij emoties zoals angst en medelijden ten opzichte van fictieve situaties. Deze worden evenzeer beïnvloed door de manier waarop deze situaties aan de fictieconsument worden gepresenteerd. Een fictiewerk dat deze bewering kracht bijzet is de horrorfilm *The Green Slime*, die in de introductie al werd aangehaald. Hoewel de inhoud van deze film oprecht angstaanjagend is, en in de vorm van een hedendaagse remake waarschijnlijk oprecht angst zou opwekken in zijn toeschouwers, slaagt de intussen vijftig jaar oude film in zijn originele vorm er amper in om zijn kijkers te doen knippen, wegens de stuntelige en opvallend artificiële weergave van de enge situaties. Ook de formele kenmerken van fictionele werken die angst of medelijden willen opwekken, blijken dus een grote rol te spelen in het ontstaansproces van onze emoties, zoals in *The Green Slime* (waarin de presentatiewijze emoties meestal in de weg staat) en *Anna Karenina* (waarin de specifieke, literaire voorstelling van de gebeurtenissen emoties ten opzichte van Anna's tragische lot net bevordert).

Het is dan ook enigszins verbazend dat vormelijke elementen als de manier waarop de inhoud van het fictiewerk wordt overgebracht, het taalgebruik en de opbouw van een fictiewerk, en de interactie die tot stand komt tussen lezer en de gehele roman tijdens het leesproces, slechts zelden aan bod komen in kritische beschouwingen over de fictieparadox.

2 Wanneer we lachen om de persoon die de mop op onhandige wijze vertelt, hebben we bestaansovertuigingen over het intentioneel object van ons amusement (de persoon zelf en de wijze waarop hij de mop vertelt). Wanneer we echter lachen om de inhoud van de mop zelf, ontbreken dergelijke bestaansovertuigingen. In dat geval wordt de manier waarop de inhoud gepresenteerd wordt, van groot belang voor het opwekken van plezier.

Fictieliteratuur wordt in discussies over de paradox vaak gereduceerd tot een verzameling onware proposities die geen geloof verdienen, zodat men vaak enkel de propositionele inhoud van een literair werk bestudeert, los van de vorm ervan. Enorm tekenend in dit verband is Barry Paskins' uitspraak dat 'The question is not: how can we be moved by *Anna Karenina*? but: how can we be moved by *Anna Karenina*?' (1977: 345). Dergelijke uitspraken maken duidelijk dat men in de behandeling van de paradox van fictie niet zozeer de emoties wil verklaren die we ervaren *tijdens* de ervaring van fictiewerken, maar de emoties die we ervaren *door* fictieve objecten. Deze twee kunnen echter niet zomaar los van elkaar beschouwd worden. Hoe zouden we emoties kunnen voelen voor het personage Anna Karenina, los van onze ervaring van de roman *Anna Karenina*?

Wat nodig lijkt om de schijnbaar eindeloze herhaling van aanvallen op en verdedigingen van reeds geformuleerde oplossingen voor de paradox te doorbreken, is een opentrekken van de vraagstelling van de paradox zelf, waarbij fictiewerken niet worden gereduceerd tot verzamelingen fictionele proposities waarover we gedachten vormen, maar worden erkend als naraties die hun inhoud presenteren op een onmiskenbaar specifieke wijze, die de verbeelding van de lezer op talloze wijzen kan aanspreken tijdens de interpreterende leeservaring. De vraag is dan niet langer 'hoe kunnen we emoties voelen voor objecten waarvan we weten dat ze niet bestaan?', maar 'hoe kunnen we emoties voelen voor objecten die ons worden gepresenteerd binnen de context van een fictioneel werk?' Een dergelijke bredere kijk, die de fictiewerken waarbij we emoties ervaren benadert als een geheel van inhoud en vorm, zal discussies omtrent de paradox niet alleen rijker en interessanter maken, maar mogelijk ook reeds geformuleerde oplossingen op de paradox aanvullen tot meer omvattende en gedifferentieerde theorieën die rekenschap geven van de eigenlijke ervaring van de fictieconsument.

### 3 De causale vraag

Radfords oorspronkelijke voorstelling van de fictieparadox in 'How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?' wordt gekenmerkt door een zekere ambiguïteit, aangezien ze meerdere vragen omvat. In haar behandeling van de paradox, onderscheidt Stacie Friend een conceptuele en een normatieve vraag (2016: 217):

- 1) De *conceptuele* vraag: Zijn de emoties die we voelen bij fictie van dezelfde soort als de emoties die we in reële contexten ervaren?

2) De *normatieve* vraag: Is het voelen van emoties bij fictie irrationeel of op een andere manier ongepast?

Kendall Walton behandelt duidelijk de conceptuele vraag, wanneer hij stelt dat we emoties bij fictie slechts 'quasi-emoties' mogen noemen. Colin Radford focust op de normatieve vraag, en stelt dat, aangezien onze emoties bij fictie paradoxaal zijn, het voelen van deze emoties wijst op irrationaliteit en inconsistentie. Seahwa Kim stelt echter dat de focus op deze twee vragen in de debatten over de fictieparadox de aandacht onttrekt aan de eigenlijke vraag die we ons moeten stellen:

3) De *causale* vraag: Hoe ontstaan onze emotionele reacties tijdens het lezen van fictie? Hoe slagen fictionele werken erin emoties op te roepen bij ons? Wat veroorzaakt deze emoties? (2005: 30)

Kim stelt dat het voorbijgaan aan deze vraag problematisch is, aangezien hierdoor niemand tot een sluitende oplossing komt voor de echte vraag die de paradox van fictie ons voorschotelt. Het probleem reikt echter nog verder. De causale vraag wordt namelijk niet alleen zelden gesteld, maar deelnemers aan het debat over de fictieparadox vertrekken bovendien in hun bespiegelingen vaak vanuit een antwoord op de causale vraag dat niet geëxpliciteerd wordt. Het gevaar van de weergave van de fictieparadox in de drie premissen ligt in het feit dat er een verzwegen premisse aanwezig lijkt te zijn: namelijk de assumptie dat als we emotioneel bewogen zijn tijdens het lezen van fictie, deze emoties louter veroorzaakt kunnen zijn door de fictionele, en dus onware, proposities in het werk dat we lezen, en de inhoud die we uit deze proposities kunnen afleiden. Reeds Radford vraagt zich niet expliciet af *waardoor* onze emoties precies veroorzaakt worden wanneer we fictie lezen, maar gaat ervan uit dat onze emoties veroorzaakt worden door fictieve objecten, dat wil zeggen: onbestaande personages en situaties die we in fictie tegenkomen. Dit wordt ook duidelijk in zijn vraagstelling: 'How can we be moved *by the fate of Anna Karenina*?'. Ook latere auteurs lijken er vaak vanuit te gaan dat we, als we emoties voelen voor fictieve personages, deze emoties ook voelen *door* deze onbestaande figuren. Dit zorgt ervoor dat de fictieparadox regelmatig wordt geparafraseerd als de vraag 'how can one be frightened by what one knows does not exist?' (Carrol, 1990: 60). Het is precies in dit ongeëxpliciteerde antwoord op de causale vraag dat de *inhoud* van fictionele werken exclusief onder de aandacht komt, ten koste van de formele context waarin de fictionele objecten worden voorgesteld.

Misschien is het dan ook dit antwoord op de causale vraag, waarvan vaak intuïtief wordt uitgegaan, dat maakt dat de fictieparadox zo'n moeilijk probleem is dat er meer dan veertig jaar na Radfords oorspronkelijke formulering ervan nog geen consensus is over een mogelijke oplossing. Het zou inderdaad enorm problematisch zijn als de oorzaak van onze emoties iets zou zijn dat niet bestaat: hoe zou iets waarvan we niet geloven dat het bestaat, causale kracht kunnen uitoefenen op onze emotionele toestand?

#### 4 De thought theorie

Lamarque en diens thought theorie brengen de causale vraag onder de aandacht. Lamarque stelt dat de paradox van fictie kan beschouwd worden als een 'paradox about beliefs', doordat niet zozeer fictie en emotie, maar in de eerste plaats onze bestaansovertuigingen met betrekking tot ficties door deze paradox worden bevraagd (1981: 291). Hij wil dan ook precies deze 'paradox of beliefs' wegwerken en doet dit door gedachten te introduceren als oorzaak van emoties. Kim prijst de thought theorie hiervoor: 'Contrary to Radford, who claims that there is literally nothing to elicit our emotional response, Lamarque claims that when we have a response of fear at a horror movie, we are frightened by our *thoughts*' (38). De thought theorie erkent dat onze emoties vreemd of irrationeel zouden zijn als er niets is dat ze kan veroorzaken. Onze emoties bij fictie kennen echter wel een oorzaak: de levendige verbeelding en gedachten die we vormen op basis van het fictiewerk. Deze gedachten zijn enkel de oorzaak van de emotie en niet het object ervan. Het *intentioneel object* van emoties bij fictie is steeds een fictieve toestand: de fictieve situatie of persoon waarmee de lezer of kijker kennis maakt via een fictiewerk. We voelen dus medelijden *voor Anna* (en niet voor 'onze gedachte aan Anna'), aangezien ons medelijden gericht is op de inhoud van onze gedachte, die overeenkomt met de inhoud van alle fictionele zinnen die Anna beschrijven in de roman *Anna Karenina*. Zoals Lamarque uitlegt: 'when we respond to fictional characters we are responding to mental representations or thought-contents identifiable through descriptions derived in suitable ways from the propositional contents of fictional sentences' (1981: 302). Lamarque voegt nog toe dat 'thoughts can differ among themselves with respect to *vividness* and our reflection on thoughts can be graded with respect to *involvement*' (1981: 295). Wanneer een bepaalde gedachte over fictie levendiger is, of een lezer sterker betrokken is bij een dergelijke gedachte, door deze bijvoorbeeld veel aandacht te schenken of de consequenties van deze gedachte verder uit te werken, zal deze gedachte volgens Lamarque ook meer kans hebben



om emoties op te wekken. Op deze manier kan Lamarque verdedigen dat onze emoties bij fictie niet, zoals Colin Radford beweert, irrationeel zijn, en hij heeft hiervoor bovendien Waltons verwarrende notie van ‘quasi-emoties’ niet nodig. De emoties die we voelen bij fictie worden in de thought theorie verklaard als *echte* emoties veroorzaakt door levendige gedachten.

Hoewel de thought theorie sterk staat omdat ze expliciet een antwoord geeft op de causale vraag die de fictieparadox ons stelt, is het nog maar de vraag of dit antwoord *volledig* is. De oorzaak van onze emoties wordt volgens de thought theorie gevormd door onze gedachten. Lamarque stelt dat deze gedachten op hun beurt veroorzaakt zijn door of afgeleid van de *propositionele inhoud* van fictiewerken. Lamarque lijkt door de nadruk op de propositionele inhoud van het fictiewerk eenzelfde smalle interpretatie van fictie aan te hangen als andere auteurs binnen het debat over de fictieparadox. Fictie wordt dan gereduceerd tot de onware proposities die in fictiewerken worden weergegeven. Een dergelijke interpretatie van fictie is nog steeds erg problematisch als we op zoek gaan naar een antwoord op de fictieparadox en als we de emoties die we voelen bij fictie als rationeel en echt willen beschouwen. Als het enige startpunt voor onze emoties gevormd wordt door de inhoud van onware proposities, waarvan we bovendien weten dat ze onwaar zijn, lijken deze emoties nog steeds irrationeel. Zelfs de thought theorie biedt dan geen oplossing: een mededeling van gebeurtenissen waarvan we weten dat ze onwaar is, zou, zonder extra formeel element dat onze interesse wekt of ons op een bepaalde manier aanspreekt, waarschijnlijk niet als zodanig emoties over deze gebeurtenissen opwekken. Het lot van Anna Karenina zou ons toch nooit op eenzelfde wijze emotioneel bewegen wanneer het ons op een droge, feitelijke of zakelijke manier wordt gepresenteerd, zoals in een volledige samenvatting van Tolstoys werk? Tolstoys literaire schrijfstijl, de vergelijkingen en metaforen waarmee hij zijn verhaalinhoud presenteert en de manier waarop hij zijn verhaal structureert, zijn van groot belang voor onze emotionele reacties. Als we onze emoties bij fictie als echt en rationeel willen verdedigen, lijkt het dan ook nodig om de notie ‘fictie’ breder te interpreteren en het fictiewerk te erkennen als een geheel van inhoud *en vorm*.

## 5 Een bredere interpretatie van fictie

Reeds in de vroegste reactie ooit op Radfords ‘How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?’, pleit Michael Weston voor een bredere interpretatie van fictie waardoor we emotioneel bewogen worden. Volgens Weston is de fictieparadox die Radford introduceert, zo’n groot probleem omdat

Radford negeert dat 'our responses to characters in fiction are responses to works of art' (1975: 81). Weston brengt onder de aandacht dat onze emotionele reacties op fictiewerken steeds reacties zijn op het geheel van de film of de roman. De reden voor onze emoties ligt dan ook in het fictiewerk als geheel en niet enkel in inhoudelijke aspecten hiervan:

[W]e can be moved by the mere statement of fact, and where this is so, we have no reason for being moved other than the simple statement of what has occurred. [...] But fictional works are, in our culture, essentially objects of discussion and interpretation. It is never a misunderstanding to ask someone why he is moved by a particular fictional episode, and much literary appreciation consists in providing this kind of articulation. [...] To be moved by Mercutio's death is to respond in the light of one's interpretation of that episode in the context of the play, and hence is part of one's response to the sense we see in the play as a whole. (1975: 86).

Onze emotionele reacties op fictie lijken al beduidend minder paradoxaal wanneer we ze niet beschouwen als emoties voor onbestaande objecten, maar als emoties die opgewekt worden door levendige beschrijvingen van fictieve gebeurtenissen die passen binnen de context van een groter geheel, waarover we mentale voorstellingen en interpretaties vormen.

Dat onze emotionele reacties op fictie steeds reacties zijn op het fictiewerk als geheel, betekent dat we nooit louter emotioneel bewogen worden door de inhoud of het 'wat' van dit werk, aangezien deze inhoud onlosmakelijk verbonden is met de wijze van presentatie of het 'hoe' van het werk. Binnen de literatuurwetenschappen spreken Russische formalisten in dit verband over de fabel, als de opeenvolging van gebeurtenissen die worden verhaald, en het sujet, als de concrete wijze waarop deze gebeurtenissen in het werk worden voorgesteld (Herman en Vervaeck, 2009: 51-52). Recenter stelt ook Lamarque dat de inhoud van fictionele literatuur niet los kan worden beschouwd van de presentatiewijze ervan. Hij spreekt in dit verband over de *opaciteit* van een fictionele narratie:

The idea at its simplest is that the content of literary fictional narratives stands in a peculiarly intimate relation to the manner in which it is presented. Put like this, the point is virtually a truism. Of course, readers of novels are not indifferent to the actual descriptions that present the fictional worlds they are imagining and enjoying. The descriptions matter and novels are praised or denigrated for the quality of the writing, its vividness, power, resonance, positive attributes (different ones no doubt being more apt in different cases).

But narrative opacity says more than just that descriptions matter – although it does say that. In the literary fictional case, the events and characters that make up the content are *constituted* by the modes of their presentation in the narrative. Their identity is determined by the narrative itself such that they are not merely contingently but essentially connected to the descriptions that characterise them. Rather than supposing that narrative descriptions are a window through which an independently existing (fictional) world is observed, with the implication that the very same world might be presented (and thus observed) in other ways, from different perspectives, we must accept that there is no such transparent glass – only an opaque glass, painted, as it were, with figures seen not *through* it but *in* it (2014: 3).

Het is precies deze opaciteit, de concrete manier van schrijven, met een bepaalde levendigheid, structuur, woordgebruik, vertelstandpunt etc., die sterk bepalend is voor de emoties die we voelen bij de gepresenteerde inhoud.

Lamarques opaciteitstheorie vat mooi samen wat er ontbreekt in de besprekingen van de fictieparadox. In deze besprekingen lijkt de roman immers geïnterpreteerd te worden als een transparant werk, waarvan enkel de fictionele inhoud, de opeenvolging van gebeurtenissen en lotgevallen van de personages, beschouwd worden als mogelijke oorzaak en object van onze emoties. Een oplossing voor de fictieparadox moet echter noodzakelijk rekening houden met het effect van de opaciteit van fictiewerken om onze emotionele reacties op deze werken adequaat te kunnen beschrijven en verklaren. Het volgende deel beschrijft hoe een dergelijke oplossing voor de paradox kan bekomen worden door middel van een combinatie van Lamarques thought theorie en zijn opaciteitstheorie.

## 7 Een uitbreiding van de thought theorie

In *The Opacity of Narrative* verbindt Lamarque zijn notie van opaciteit met de wijze waarop de fictieconsument gedachten vormt tijdens de ervaring van het fictiewerk:

Merely appealing to entertaining thoughts, imagining or making believe does not itself do justice to those complexities [in responding to literary fiction]. A great deal of scene-setting – the fictional mode, narrative voice, reference (implicit and explicit), textual connectedness – must be in place for the appropriate thought and imagining to be grounded: ‘appropriate’ in the sense of

being adequately informed by the surrounding context. [...] This imagining is imbued with a kind of opacity – through which what is imagined is constituted by the descriptive modes under which it is presented (2014: 148).

Lamarque wijst erop dat de gedachten en voorstellingen die we vormen op basis van fictiewerken, niet enkel voortkomen uit de inhoud van dit werk, maar ook inherent verbonden zijn met de wijze waarop deze inhoud wordt gepresenteerd. Lamarque geeft ook voorbeelden van enkele opake kenmerken van romans en het effect dat zij hebben op de leeservaring. Zo stelt hij dat de gedachten die de fictielezer heeft over het hoofdpersonage in F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby*, sterk worden gevormd door het woordgebruik, de specifieke vertelstijl en de ambigue betrouwbaarheid van de verteller, Nick Carraway. Lamarque stelt dat het personage Gatsby op een erg opake manier wordt voorgesteld:

Here, then, is a character whose very being is given, as we might put it, opaquely – that is, actually constituted by the points of view embodied in the narrative descriptions. The narrator's shifting attitude towards Gatsby determines the reader's own shifts in thought and imagining. The thought-clusters that develop while reading the novel [...] are shaped, manipulated and given structure through the linguistic resources of the narrative prose. (2014: 151)

Het lijkt bijgevolg evident dat de specifieke wijze waarop Gatsby wordt voorgesteld, niet alleen onze gedachten over dit personage vormt, maar ook onze emoties voor dit personage sterk beïnvloedt. Zo zorgt Nick's specifieke taalgebruik in zijn voorstelling van Gatsby er vaak voor dat de lezer zijn bewondering voor Gatsby deels overneemt, maar anderzijds ook argwanend wordt ten opzichte van de mysterieuze miljonair, omdat de beschrijvingen van Gatsby als onvolledig, ongenueanceerd, en daarmee ook onbetrouwbaar overkomen. Het is echter moeilijk om voorbeelden van het effect van opaciteit op de (emotionele) ervaring van de fictielezer specifiek uit te werken, aangezien elke fictielezer een persoonlijke lezing uitvoert en een eigen interpretatie vormt op basis van zowel inhoud als vorm. Zo kan het zijn dat sommige lezers de nuances van een opake schrijfstijl net storend vinden, en daardoor moeilijker levendige gedachten kunnen vormen over de fictionele gebeurtenissen. Afhankelijk van de aandacht, de interesse, en de geoeffendheid van een lezer, kan het emoties bevorderen of net belemmeren wanneer een fictioneel verhaal wordt weergegeven in een complexere vertelstijl of gekenmerkt wordt door een specifiek woordgebruik of een structuur die op zichzelf nog interpretatie behoeft.

Vooraleer Lamarques notie van opaciteit bruikbaar is om bij te dragen aan een oplossing van de fictieparadox, moeten er nog drie zaken verduidelijkt worden. *Ten eerste*, zoals de vorige paragraaf al suggereert, kan een te grote opaciteit ook een belemmering vormen voor onze emotionele betrokkenheid bij fictiewerken. Dit wordt duidelijk wanneer we kijken naar de manier waarop Lamarque in zijn boek opaciteit uitlegt als het volgende principe: ‘In literary works, not only are characters and incidents presented to us but attention is conventionally drawn to the modes of presentation themselves’ (2014: 71). Lamarque verduidelijkt hierbij dat ‘attention to literary works is conventionally directed to modes of presentation *as much as to the material presented*’ (2014: 78). Dat ‘opacity’ inhoudt dat onze aandacht niet *enkel* gevestigd wordt op de wijze van presenteren, is geen onbelangrijke toelichting. Emotionele betrokkenheid bij fictiewerken lijkt immers verstoord of zelfs verhinderd wanneer de aandacht van de fictielezer meer is gericht op de presentatiewijze van de fictionele inhoud dan op deze inhoud zelf. Het is dus van belang dat een werk niet ‘te opaak’ of zelfs ondoorzichtig is. Dit kan voorkomen bij, bijvoorbeeld, werken waarvan de presentatiewijze teveel aandacht trekt door ontoereikendheid (zoals in *The Green Slime*), bij werken die de aandacht te sterk afleiden van hun inhoud door een veelvuldig gebruik van stijlfiguren, of bij postmoderne werken met een erg meta-fictioneel karakter. In dergelijke werken wordt de presentatiewijze of de fictionaliteit van het verhaal zo sterk in de verf gezet, dat er van emoties, of zelfs van een ‘suspension of disbelief’, in de zin dat zowel geloof als ongeloof geen rol spelen in het leesproces, niet langer sprake kan zijn. Aangezien Lamarque in *The Opacity of Narrative* niet in de eerste plaats geïnteresseerd is in het oplossen van de fictieparadox (166), zegt hij niet in welke mate een werk precies opaak moet zijn, of aan welke voorwaarden de vormelijke eigenschappen van een tekst moeten voldoen opdat het fictiewerk voldoende levendige verbeeldingen, en daarmee ook emoties, zou kunnen opwekken. Een aanwijzing over de mate waarin een werk gekenmerkt moet worden door opaciteit, is wel te vinden bij Samuel Taylor Coleridge, die wel eens de vroegste thought theorist wordt genoemd.<sup>3</sup> In

3 Yanal (1999: 87-99). Yanals behandeling van Coleridges theorie is uitzonderlijk aangezien Coleridge doorgaans als verdediger van de illusietheorie wordt voorgesteld. Tamar Gendler verneemt zelfs enkel Coleridges naam in haar korte bespreking van de illusietheorie in het artikel ‘Imagination’ in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dit komt omdat Coleridges uitspraak dat er een ‘suspension of disbelief’ optreedt bij fictielezers vaak wordt geïnterpreteerd als het feit dat fictielezers tijdelijk echt gaan *gelooven* wat ze lezen. Coleridge maakt echter duidelijk dat hij met suspension of disbelief bedoelt dat de lezer zowel geloof als ongeloof uitschakelt tijdens het lezen: ‘which simply permits the images presented to work by their own force, without either denial or affirmation of their real existence’ (*Biographia Literaria*, XII).

zijn *Biographia Literaria* stelt de dichter immers dat een werk dat fictionele gebeurtenissen en personen beschrijft, op een bepaalde manier geschreven moet zijn 'so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith' (XIV).<sup>4</sup> Met andere woorden: een fictiewerk moet onze interesse wekken voor de fictionele inhoud ervan en deze inhoud een schijn van geloofwaardigheid of waarachtigheid geven om ervoor te zorgen dat onze verbeelding wordt geprikkeld door het verhaal. Alleen dan kan de fictielezer een levendige voorstelling vormen over deze inhoud zonder dat ongelooft interfereert met zijn verbeelding, zodat hij emotioneel bewogen kan worden door de fictieve gebeurtenissen.

Ten tweede wijst Lamarque erop dat niet alleen fictionele narraties, maar ook de vertelling van reële situaties wordt gekenmerkt door opaciteit (2014: 166). De wijze waarop echte gebeurtenissen bekend gemaakt worden lijkt inderdaad eveneens een invloed te hebben op de emoties die we ten opzichte van deze reële contexten voelen. Bestaansovertuigingen over reële gebeurtenissen zijn echter voldoende om emoties te veroorzaken: de presentatiewijze ervan heeft hier dan wel een invloed, maar is niet noodzakelijk voor onze emoties. In fictionele contexten, waarin we geen bestaansovertuigingen vormen, is deze opaciteit van groter belang. In tegenstelling tot een droge, zakelijke mededeling van een reële, grote ramp, is er veel minder kans dat we emoties vormen over een gelijkaardige, feitelijke en transparante voorstelling van een soortgelijke, maar fictieve ramp. Opaciteit is dus niet beperkt tot fictionele werken, maar speelt in fictionele contexten een grotere rol in het ontstaansproces van onze emoties.

Ten derde lijkt Lamarques notie van opaciteit nog sterker uitbreidbaar. Hoewel Lamarque in de bespreking van zijn thought theorie nog een verklaring zegt te geven voor onze ervaring van elk soort fictie en verwijst naar literatuur, theater, en film, spreekt hij enkel over *littéraire* werken wanneer hij zijn opaciteitsthese uiteenzet. Het is echter niet moeilijk te zien hoe we ook over opaciteit zouden kunnen spreken in het geval van andere fictionele media. Bij fictiefilms kunnen we in dit verband spreken over camerastandpunten, muziek, kleurgebruik, voice-over, special effects en de wijze waarop deze eigenschappen de verbeelding van de gerepresenteerde, fictionele situaties beïnvloedt. Bij theater zouden we opaciteit kunnen

4 De dichter spreekt in dit verband ook wel over de twee hoofdvermogens van literaire teksten: 'the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination' (XIV).

interpreteren als de wijze waarop de fictionele inhoud wordt gepresenteerd via specifieke belichting, plaatsing van de acteurs op het toneel, decorveranderingen, kostuums, gestiek en mimiek. Ook in interactieve fictie zoals videogames, oefenen elementen zoals camerastandpunt (first person of third person), het soort controller (en diens eventuele haptische feedback), grafische weergave (in pixels of polygonen) en achtergrondmuziek een onmiskenbare invloed uit op de wijze waarop de speler de fictionele narratie verbeeldt en ermee interageert.<sup>5</sup> Het lijkt een inherent kenmerk van elke soort fictie, en niet enkel literaire fictie, dat de presentatiewijze onlosmakelijk verbonden is met de wijze waarop de fictionele inhoud wordt verbeeld. Pas als we opaciteit op een zodanig algemene manier interpreteren dat het al de vormelijke elementen van elk soort fictieel medium omvat, kan het ons helpen om niet alleen onze ervaring van *literaire* werken te verklaren, maar om de fictieparadox die bij de ervaring van alle fictiewerken komt kijken, op een adequatere wijze op te lossen.

De notie van opaciteit kan op die manier een erg nuttige aanvulling zijn op de discussies over de fictieparadox in het algemeen en in het bijzonder van de thought theorie. Een thought theorie die uitgebreid is met aandacht voor opaciteit, stelt niet enkel dat fictieconsumenten *echte* emoties kunnen voelen op basis van gedachten over fictieve gebeurtenissen, maar erkent bovendien dat dergelijke gedachten slechts de nodige levendigheid en het vermogen om emoties op te wekken krijgen dankzij de manier waarop hun inhoud in het fictiewerk wordt gepresenteerd.

## 8 Conclusie

Als we een adequate en volledige oplossing willen formuleren voor de fictieparadox, mogen we fictiewerken niet langer benaderen als verzamelingen van onware proposities, maar moeten we ze beschouwen als geheel van inhoud *en vorm* en erkennen dat de specifieke presentatiewijze van fictionele inhoud van groot belang is in het ontstaansproces van emoties bij fictie. In dit artikel werd beargumenteerd dat de thought theorie van Peter Lamarque aangevuld kan worden tot een dergelijke oplossing voor de fictieparadox. Als we rekening houden met de stelling dat gedachten

5 De 'opaciteit' van dergelijke interactieve fictionele media zou bovendien niet alleen de emoties van de speler kunnen beïnvloeden, maar ook diens immersie of gevoel van presentie in de gerepresenteerde wereld, en de acties die deze speler onderneemt in deze wereld.

zonder bestaansovertuigingen oorzaak kunnen zijn van emoties, met het belang dat de verbeelding of levendige gedachten kunnen hebben in het ontstaansproces van emoties, en met datgene wat Lamarque aanduidt als de *opaciteit* van een fictiewerk (en deze notie uitbreiden zodat ze niet enkel de literaire vorm van romans betreft, maar de vormelijke elementen van elk fictiewerk), komen we tot een uitgebreide, finale vorm van de thought theorie. Deze oplossing van de fictieparadox stelt dan dat we echte emoties kunnen voelen voor fictieve personages en situaties zonder bestaansovertuigingen over deze objecten, mits deze personages en situaties ons worden gepresenteerd op een manier die gekenmerkt wordt door een zekere geloofwaardigheid of waarachtigheid en die interesse wekt voor en aandacht richt op de inhoud van het fictiewerk en niet hoofdzakelijk op de presentatiewijze ervan, zodat geloof of ongeloof geen rol spelen in het lees- of kijkproces en de fictieconsument levendige voorstellingen en gedachteclusters vormt over de fictieve figuren en gebeurtenissen. Dergelijke gedachten en verbeeldingen vormen dan de oorzaak, maar niet het intentioneel object, van onze emoties. Het intentioneel object van deze emoties zijn immers imaginaire objecten, waarvan we weten dat ze niet echt bestaan, maar waarmee we kennis maken doorheen het fictiewerk en waarover we tijdens het lezen of bekijken van dit werk gedachten en evaluatieve oordelen vormen. Deze uitgebreide thought theorie houdt rekening met de inhoudelijke en vormelijke aspecten van het fictiewerk en de ervaring hiervan, en reikt daarmee een oplossing aan voor de schijnbare paradox die ontstaat wanneer we emoties voelen voor personages en situaties in fictiewerken.

## Bibliografie

- Barbero, C. (2014) Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?, in: Dutant, J., Fassio D. & Meylan A. (red.) *Liber Amicorum Pascal Engel*. Geneva: University of Geneva, pp. 92-111.
- Bateman, C. (2011) *Imaginary Games*. Winchester: John Hunt Publishing.
- Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Londen: Routledge.
- Coleridge, S.T. (1907[1817]) *Biographia Literaria*, J. Shawcross (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Fitzgerald, F.S. (1993[1925]) *The Great Gatsby*. Londen: Wordsworth Editions Limited.
- Friend, S. (2016) Fiction and the Emotions, in: A. Kind (red.) *The Routledge Handbook for the Philosophy of Imagination*. New York: Routledge.
- Gendler, T. (2013) Imagination, in: E.N. Zalta (red.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu> (geraadpleegd op 15.03.2018).
- Herman, L. en Vervaeck, B. (2009) *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt.
- Kim, S. (2005) The Real Puzzle from Radford, *Erkenntnis* 62 (1), pp. 29-46.
- Lamarque, P. (1981) How Can We Fear and Pity Fictions?, *British Journal of Aesthetics London* 21 (4), pp. 291-304.



- Lamarque, P. (2014) *The Opacity of Narrative*. Londen: Rowman & Littlefield.
- Paskins, B. (1977) On Being Moved by Anna Karenina and *Anna Karenina*, *Philosophy* 52, pp. 344-347.
- Radford, C. (1975) How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?, *Proceedings of the Aristotelian Society* 49, pp. 67-80.
- Walton, K.L. (1978) Fearing Fictions, *The Journal of Philosophy* 75 (1), pp. 5-27.
- Weston, M. (1975) How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?, *Proceedings of the Aristotelian Society* 49, pp. 81-93
- Yanal, R.J. (1999) *Paradoxes of Emotion and Fiction*. University Park: Penn State Press.

## Over de auteur

**Nele Van de Mosselaer** is als aspirant van het FWO verbonden aan het Centrum voor Europese Filosofie van de Universiteit Antwerpen. In haar doctoraatsonderzoek bestudeert ze wat de ervaring van interactieve fictiewerken, zoals videogames, ons kan vertellen over de relatie tussen fictie, verbeelding, emoties, en acties.

