



FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

DEPARTEMENT WIJSBEGEERTE

DE LITERAIRE ERVARING: EEN ESTHETISCHE ERVARING?

Promotor: prof.dr. Arthur Cools

Verhandeling aangeboden tot het
verkrijgen van de graad van
Meester in de Wijsbegeerte
door:
Leen Verheyen

Antwerpen, 21 mei 2014

Inhoud

Inleiding	2
Hoofdstuk 1. De literaire ervaring volgens Kivy's formalisme	7
Hoofdstuk 2. Emotie en esthetiek	12
<i>De affect-georiënteerde benadering van de esthetische ervaring</i>	12
<i>Kivy's tegenargument</i>	14
<i>Emoties en fictie</i>	16
<i>De axiologische benadering van de esthetische ervaring</i>	20
Hoofdstuk 3. De aandacht van de lezer	22
<i>Kivy's literatuuropvatting</i>	22
<i>Bepaling van de “doorsnee” lezer</i>	27
<i>Vorm en inhoud</i>	32
<i>De epistemische benadering van de esthetische ervaring</i>	38
Hoofdstuk 4. Literaire taal	40
<i>De literaire ervaring als auditieve ervaring</i>	40
<i>Poëzie versus proza</i>	43
Besluit	47
Bibliografie	50
Dankwoord	53

Inleiding

Is een literaire ervaring een esthetische ervaring? Deze vraag is misschien wel één van de meest verwaarloosde thema's in de kunstfilosofie en de esthetica. Nochtans neemt literatuur zonder twijfel een belangrijke plaats in in de kunstfilosofie en hebben filosofen reeds sinds de Klassieke Oudheid over literatuur en zijn functies nagedacht. De filosofische discussie over de morele of politieke waarde van literatuur is dan ook bijna even oud als de filosofie zelf en speelt ook vandaag nog steeds een rol in het filosofische debat.¹ Ook de vraag of literatuur een zekere epistemologische waarde kan worden toegedicht is zonder twijfel een belangrijk discussiepunt in de actuele kunst- en literatuurfilosofie.² Een vraag die in literatuurfilosofische debatten echter zelden aan bod komt, is of literatuur ook een esthetische waarde kan worden toegedicht. Verhandelingen over het onderwerp zijn eerder zeldzaam. De Amerikaanse kunstfilosoof Peter Kivy stelt in zijn recent verschenen “essay in literatuuresthetica” *Once Told Tales* dan ook dat literatuur in de kunstfilosofie zonder twijfel een belangrijke plaats inneemt, maar in de esthetica een eerder genegeerd onderwerp is.³ Het omgekeerde geldt echter evenzeer. Niet alleen is de plaats van literatuur binnen de esthetica vaak onduidelijk, we kunnen ons, zoals Peter Lamarque stelt in zijn overzichtswerk *The Philosophy of Literature*, ook de vraag stellen of een verwijzing naar het esthetische wel een relevante bijdrage levert aan het begrip van wat kenmerkend is voor de literaire kunsten.⁴

De vraag naar de band tussen literatuur en het esthetische is nochtans een interessant filosofisch vraagstuk. Traditioneel wordt het esthetische immers geassocieerd met het zintuiglijke. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de etymologie van het woord, zoals de verwantschap met het Griekse *aisthanomai* (“ik neem met de zintuigen waar”⁵), en uit het feit dat Alexander Baumgarten het begrip “esthetica” introduceerde om naar een vorm van zintuiglijke kennis te verwijzen. Dat we het esthetische kunnen ervaren bij het beluisteren van muziek of het bekijken van beeldende kunst, is vanuit dat

¹ Een voorbeeld van een hedendaagse verdediging van de morele en politieke waarde van literatuur is te vinden bij M. Nussbaum, *Niet voor de winst*, vertaald door Rogier van Kappel, Amsterdam: Ambo, 2012.

² Een overzicht van de meest gebruikelijke theorieën over de epistemologische waarde van literatuur zijn terug te vinden bij P. Lamarque, “Truth” in: *The Philosophy of Literature*, Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 2009, p. 220 – 254.

³ P. Kivy, *Once-Told Tales. An Essay in Literary Aesthetics*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, p. 14 (hierna: Kivy, *Once Told Tales*).

⁴ P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 2009, p. 17.

⁵ Lemma “Estheet”, in *Etymologisch woordenboek. De herkomst van onze woorden*, P.A.F. van Veen (red.), Utrecht-Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1989, p. 246.

opzicht evident. Deze kunstvormen spreken onze zintuigen immers rechtstreeks aan. Het is duidelijk dat deze vanzelfsprekendheid verdwijnt wanneer we het over literatuur hebben. Valt de literatuur dan buiten het domein van het esthetische? Voor mensen met enige voeling met literaire teksten is deze conclusie contra-intuïtief: zij kennen immers het gevoel geraakt te worden door een treffende verwoording, een mooie zin of zeggen dat ze een “mooi” boek hebben gelezen. Volstaan deze ervaringen om te stellen dat een literaire ervaring een esthetische ervaring is? En op welke manier dienen we het esthetische in dit verband dan te definiëren?

Volgens de hierboven reeds vernoemde Peter Kivy volstaan deze intuïties echter niet om te stellen dat een literaire ervaring een esthetische ervaring is. Een literair werk beschikt volgens Kivy wel over bepaalde “esthetische eigenschappen”, deze worden, zo gaat zijn redenering, door de doorsnee lezer niet opgemerkt. Bovendien verwijzen we volgens Kivy vooral naar de narratieve kwaliteiten van een roman wanneer we deze als “mooi” bestempelen, maar mogen we dit oordeel niet als een *esthetisch* oordeel beschouwen.⁶

Wanneer we een antwoord pogen te formuleren op de vraag of een literaire ervaring een esthetische ervaring is, kunnen Kivy's argumenten hierbij een leidraad vormen. Zelf zal ik op de vraag of de literaire ervaring een esthetische ervaring is een antwoord formuleren dat radicaal tegengesteld is aan dat van Kivy. Ik zal mijn eigen standpunt uitwerken aan de hand van de discussie met Kivy's argumenten, omdat net door het bevragen van enkele vooronderstellingen van Kivy duidelijk zal worden wat eigen is aan de literaire ervaring. Zo zal via Kivy's bepaling van literatuur blijken dat de bepaling van wat als literatuur wordt beschouwd doorslaggevend is voor het antwoord op de vraag of een literaire ervaring een esthetische ervaring is. Het zal bij deze bespreking dan ook duidelijk zijn dat Kivy in zijn verhandeling een definitie van literatuur hanteert die allesbehalve vanzelfsprekend is. Kivy beperkt zijn analyse immers tot de roman en stelt dat poëzie in zijn verhandeling buiten beschouwing blijft. Poëzie legt immers, volgens Kivy in tegenstelling tot de roman, de aandacht op de literaire taal zelf en kan daarom wél als een esthetische kunst beschouwd worden. Kivy's argumentatie vertrekt dan ook van een definitie van literatuur als zijnde “niet-dramatisch fictioneel narratief”.⁷ Die definitie is uiteraard bepalend voor Kivy's visie: literaire genres als poëzie, drama of non-fictie worden expliciet uit het onderzoek geweerd en zijn definitie maakt geen kwalitatief onderscheid tussen wat doorgaans beschouwd wordt als een “literaire”

⁶ Kivy, *Once Told Tales*, p. 37.

⁷ Kivy, *Once Told Tales*, p. 12.

roman en bijvoorbeeld een stationsroman.⁸

Eenzelfde problematische vooronderstelling die aan de basis ligt van Kivy's opvattingen over de esthetische waarde van literatuur is gelegen in de kenmerken die Kivy toeschrijft aan de romanlezer. Deze kenmerken blijken immers sterk af te wijken van de kenmerken die hij het publiek van andere kunstdisciplines toedicht. Kivy gaat, zo zal blijken, uit van een publiek dat niet in staat is de esthetische kwaliteiten van een literair werk naar waarde te schatten, terwijl hij wel een “getraind” publiek vooronderstelt wanneer hij de esthetische kwaliteiten van klassieke muziek behandelt. Hierdoor lijkt de vergelijking die Kivy maakt tussen literatuur en muziek wat betreft het esthetische op zijn minst onevenwichtig te zijn.

Het meest problematisch zal echter Kivy's benadering van de esthetische ervaring blijken. Kivy benadert de esthetische ervaring immers vanuit het formalisme en stelt bijgevolg dat een esthetische ervaring voortkomt uit de vormeigenschappen van een object. Het zal duidelijk zijn dat deze opvatting betwistbaar is. Bij literatuur kunnen we immers een intense verwevenheid opmerken tussen *story* en *plot*, met andere woorden: tussen respectievelijk de inhoud en de vorm van het literaire werk. Een antwoord op de vraag hoe literatuur in staat is een esthetische ervaring op te roepen kan dan ook niet om deze verwevenheid van vorm en inhoud heen. Hieruit zal dan ook naar voren komen dat het uit elkaar trekken van deze twee aspecten op zijn minst artificieel is. Niet alleen bij literatuur, maar ook bij andere kunstdisciplines kan het bestuderen van “zuivere” vormeigenschappen onmogelijk een volledig beeld schetsen van de esthetische ervaring die door een kunstwerk wordt opgeroepen.

Aangezien Kivy's formalisme er niet in slaagt een bevredigende bepaling te geven van wat eigen is

⁸ Kivy is zich overigens wel bewust van het feit dat zijn definitie bepaalde literaire genres uitsluit. Zijn onderzoek richt zich dan ook in de eerste plaats op de verhouding tussen esthetica en narrativiteit. Op deze manier is hij echter niet in staat een alomvattend beeld te schetsen van de literaire ervaring en kiest hij voor een benadering die door bijvoorbeeld Peter Lamarque zou worden afgewezen. Wie, volgens Lamarque, een theorie over de esthetische waarde van de roman wil uitwerken, dient een theorie uit te werken die op alle literaire genres van toepassing is en dus geen impliciete voorrang verleent aan één welbepaald genre (P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 2009, p. 26). Een groter probleem van Kivy's definiëring is echter het gebrek aan een evaluatief onderscheid tussen literaire werken die uitnodigen tot meerdere lezingen omdat ze meerdere interpretatieve lagen bevatten en verhalen die bedoeld zijn om slechts eenmaal gelezen te worden en vervolgens opzij te leggen (de zogenaamde “Once Told Tales” uit de titel). Wat er problematisch is aan deze bepaling zal bij de bespreking van Kivy's literatuuropvatting dan ook uitgebreid aan bod komen.

aan de esthetische ervaring, zullen we ons ook de vraag stellen of er andere bepalingen van de esthetische ervaring mogelijk zijn die antwoorden bieden op de door Kivy's formalisme opgeroepen vragen. Deze alternatieven zullen worden geformuleerd vanuit een onderscheid dat kunstfilosoof Noël Carroll maakt tussen vier verschillende benaderingen van de esthetische ervaring.⁹ Volgens Carroll kunnen we namelijk een onderscheid maken tussen een affect-georiënteerde, een epistemische, een axiologische en een inhoud-georiënteerde benadering. Deze verschillende benaderingen zullen in de loop van de discussie met Kivy aan bod komen. Ze zullen daarbij tegenover bepaalde opvattingen van Kivy geplaatst worden om zo zowel Kivy's eigen positie te verduidelijken als om aan te geven hoezeer Kivy's opvattingen over het esthetische ter discussie kunnen worden gesteld.

In het eerste hoofdstuk zal ik de grote lijnen van Kivy's betoog schetsen en aandacht schenken aan Kivy's eigen formalistische uitgangspunt. Zoals zal blijken, vormt dit formalisme immers de basis van waaruit Kivy's hele argumentatie voortkomt. In dit eerste hoofdstuk zal ik bovendien Kivy's formalisme vergelijken met de door Carroll besproken inhoud-georiënteerde benadering om zo de uitgangspunten van Kivy's formalisme en de tekortkomingen daarvan duidelijk te maken.

Vervolgens zal ik in het tweede hoofdstuk Kivy's visie op het verband tussen emotie en de esthetische ervaring op het voorplan brengen. Hierbij zal ik vertrekken vanuit de door Carroll beschreven affect-georiënteerde benadering, omdat het deze visie op de esthetische ervaring is die Kivy bekritiseert. Kivy stelt immers dat het verkeerd is de emotieve eigenschappen van kunstwerken als esthetische eigenschappen te beschouwen. Via de analyse van onze emotionele betrokkenheid op literaire werken zal ik echter, in tegenstelling tot Kivy, betogen dat deze emoties voortkomen uit een afstandelijk betrokken houding die eigen is aan de esthetische ervaring. Bovendien zal deze focus op de esthetische distantie ons leiden naar een aspect dat door Kivy in zijn analyse van de esthetische ervaring verwaarloosd wordt, namelijk de bepaling van de esthetische ervaring als belangeloos. Het is net die bepaling die centraal zal blijken te staan in een derde door Carroll beschreven benadering, namelijk de axiologische benadering van de esthetische ervaring.

In het derde hoofdstuk staan Kivy's bepalingen van literatuur en de “doorsnee” lezer centraal. In dit

⁹ N. Carroll, “Aesthetic Experience: A Question of Content” in: M. Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 69 – 97 (hierna: Carroll, “Aesthetic Experience”).

hoofdstuk zal immers Kivy's argument worden besproken dat literaire werken over bepaalde esthetische eigenschappen beschikken, maar dat deze door de lezer niet worden opgemerkt en dus niet het voorwerp zijn van een esthetische ervaring. In dit hoofdstuk zal ook de kritiek op Kivy's formalisme uitgebreid aan bod komen. Uit de kritiek die op Kivy's bepalingen van literatuur en de “doorsnee lezer” geformuleerd worden, zal immers blijken dat een radicale scheiding van vorm en inhoud, zoals door Kivy wordt verdedigd, bij literatuur niet enkel onwenselijk, maar zelfs onmogelijk is. Hierbij zal ook de vierde benadering die door Carroll wordt beschreven, de epistemische benadering van de esthetische ervaring, aan bod komen. Uit deze benadering zal een belangrijk punt naar voren komen, namelijk dat een parafrasering, analyse of samenvatting van een literair kunstwerk in geen geval in staat is de ervaring van het literaire kunstwerk zelf te vervangen.

Tot slot zullen in het vierde hoofdstuk Kivy's beschouwingen over de literaire taal aan bod komen. Hier zal worden ingegaan op zowel de auditieve kwaliteiten van de literaire taal als op de verschillende rollen die de literaire taal volgens Kivy speelt in poëzie en in proza. Kivy's argument dat in dit hoofdstuk centraal staat, namelijk dat de literaire taal in de roman niet het voorwerp van artistieke aandacht vormt, is analoog aan het in het derde hoofdstuk besproken argument en zal dus relatief beknopt behandeld worden.

De tekst van deze scriptie is bijgevolg opgevat als een discussie met de literatuuresthetische opvattingen van Peter Kivy. Door de argumenten die Kivy aanreikt om te stellen dat een literaire ervaring niet als een esthetische ervaring kan worden beschouwd kritisch te bevragen, zal gaandeweg duidelijk worden wat we als eigen aan de literaire ervaring kunnen beschouwen. Bovendien zal uit dit onderzoek blijken dat er verschillende redenen zijn om de literaire ervaring, in tegenstelling tot wat Kivy beweert, op te vatten als een esthetische ervaring.

Hoofdstuk 1. De literaire ervaring volgens Kivy's formalisme

De literaire ervaring is geen esthetische ervaring en literatuur moet daarom beschouwd worden als een niet-esthetische kunstvorm. Als we de Amerikaanse kunstfilosoof Peter Kivy mogen geloven, is dat de conclusie wanneer we ons de vraag stellen of de literaire ervaring een esthetische ervaring is. Om deze conclusie te staven, onderzoekt Kivy in zijn boek *Once Told Tales*, dat als ondertitel *An Essay in Literary Aesthetics* meekreeg, de aard van de alledaagse literaire ervaring. Door deze ervaring vervolgens te vergelijken met de beschrijving die hij geeft van de muzikale ervaring, komt hij tot de conclusie dat een literaire ervaring, in tegenstelling tot een muzikale ervaring, niet als een esthetische ervaring opgevat kan worden.

Kivy erkent echter wel dat literatuur, en meer specifiek de roman, over bepaalde esthetische eigenschappen beschikt. Dat de roman volgens Kivy toch als een niet-esthetische kunstvorm beschouwd moet worden, lijkt dus op het eerste zicht geen voor de hand liggende stelling te zijn. De argumenten die Kivy gebruikt om deze spagaat begrijpelijk te maken, zal ik in de hier volgende tekst aan een nader onderzoek onderwerpen en daarbij de vraag stellen of deze argumenten werkelijk hout snijden.

Het eerste argument, dat ik in het tweede hoofdstuk zal bespreken, is Kivy's stelling dat romans wel emoties oproepen, maar dat emotieve eigenschappen en esthetische eigenschappen niet samenvallen. Dit argument is *sensu stricto* geen argument tegen de stelling dat de literaire ervaring een esthetische ervaring is, maar stelt eerder een bepaalde visie op de esthetische ervaring in vraag. Ik zal aan dit argument echter wel de nodige aandacht besteden, omdat, zoals zal blijken, de emotieve eigenschappen van literaire werken volgens mij in grote mate samenhangen met de esthetische ervaring van die werken.

Het tweede argument dat door Kivy wordt aangehaald, is wel een effectief argument tegen de bepaling van de literaire ervaring als esthetisch ervaring. Een literair werk beschikt dan misschien wel over bepaalde esthetische eigenschappen, zo stelt Kivy, de doorsnee lezer is zich van deze esthetische eigenschappen niet bewust. Bij de bespreking van dit argument in het derde hoofdstuk zal blijken dat de geldigheid van dit argument sterk afhankelijk is van de gehanteerde bepalingen van "literatuur" en van een "doorsnee lezer". Zoals zal blijken, zijn Kivy's hantering van deze begrippen discutabel. Bovendien zal ook blijken dat de traditionele identificatie van het esthetische met de (zuiver) vormelijke eigenschappen van het kunstwerk bij een literair werk problematisch is.

Kivy's derde argument ligt in dezelfde lijn als het tweede argument, maar legt de focus op de literaire taal. De literaire taal is volgens Kivy in normale leesomstandigheden namelijk niet het object van artistieke aandacht. Dit argument komt in het vierde hoofdstuk aan bod.

Alvorens over te gaan tot Kivy's argumenten, zal ik eerst dieper ingaan op Kivy's visie op de esthetische ervaring, omdat het van belang is deze te begrijpen om zijn argumenten nader te kunnen bekijken. In de hier volgende tekst zal ik dus kort ingaan op Kivy's formalistische benadering van de esthetische ervaring.

Wanneer Kivy zijn opvattingen over de esthetische ervaring uiteenzet, maakt hij duidelijk dat hij zich distantieert van de opvatting dat het esthetische verwijst naar de ervaring van die aspecten van het kunstwerk die relevant zijn voor de ervaring van het kunstwerk *als* kunstwerk.¹⁰ Een kunstwerk bevat volgens Kivy immers een uiteenlopend scala aan eigenschappen die het kunstwerk genietbaar, ervaarbaar of tot voorwerp van appreciatie maken, maar niet al deze eigenschappen zijn noodzakelijk esthetische eigenschappen. Om het kunstwerk als kunstwerk te kunnen appreciëren zijn immers ook andere domeinen dan het esthetische relevant, zoals bijvoorbeeld de ontstaanscontext van het werk, de bedoeling van de kunstenaar of de epistemologische waarde van het kunstwerk. Kivy stelt dan ook dat we een onderscheid dienen te maken tussen de esthetische en de artistieke kwaliteiten van een kunstwerk. De esthetische kwaliteiten van een werk zijn volgens Kivy immers wel artistieke kwaliteiten, maar zoals hierboven duidelijk werd, bevat een kunstwerk daarnaast ook niet-esthetische artistieke kwaliteiten.¹¹ Zo is volgens Kivy bijvoorbeeld de “morele visie” wel een artistieke kwaliteit van het literaire kunstwerk, maar geen esthetische kwaliteit.¹² Het onderscheid tussen esthetische en andere artistieke eigenschappen, valt volgens Kivy samen met het traditionele onderscheid tussen de vorm en de inhoud van een kunstwerk. Op deze manier kan volgens Kivy een spectrum worden uitgebouwd met aan de ene kant zuiver esthetische kunsten en aan de andere kant niet-esthetische kunsten. Een zuiver esthetische kunst is in die visie een kunst die louter uit vorm bestaat, zoals de zogenaamde absolute muziek.¹³ Niet-esthetische kunstvormen beschikken dan weer wel over veel artistieke kwaliteiten, de esthetische kwaliteiten maken daar

¹⁰ Kivy, *Once Told Tales*, p. 13.

¹¹ Kivy, *Once Told Tales*, p. 13- 14.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ Absolute muziek is muziek die geen literaire of psychologische middelen gebruikt, maar enkel zuiver muzikale middelen. De muziek heeft dus geen buitenmuzikale betekenis.

slechts een verwaarloosbaar klein deel van uit.

Wanneer Kivy stelt dat de esthetische eigenschappen van een kunstwerk samenhangen met de vorm van dat kunstwerk, bedoelt hij eigenlijk dat esthetische eigenschappen de eigenschappen zijn van een structuur of van een individueel deel van een structuur.¹⁴ Het is volgens Kivy bijgevolg mogelijk deze vormeigenschappen van de inhoud van een kunstwerk te scheiden. Het is dan ook doordat je als kunstliefhebber inzicht krijgt in de structuur van een werk dat je dit werk esthetisch kan ervaren. Volgens Kivy kan je dan ook bijvoorbeeld een muziekstuk enkel esthetisch ervaren wanneer je inzicht hebt in hoe het werk is opgebouwd, hoe de verschillende muzikale thema's zijn gestructureerd en hoe deze thema's in verschillende gedaanten in het werk terugkeren. Hetzelfde geldt uiteraard voor literatuur. Wie een literair werk esthetisch wil ervaren, moet inzicht verwerven in de globale structuur van het werk en de stilistische of vormeigenschappen van de gehanteerde literaire taal.

Wat brengt Kivy dan tot de conclusie dat een literaire ervaring in normale leesomstandigheden geen esthetische ervaring is? De roman beschikt immers over bepaalde structuur- en vormeigenschappen die, wanneer de lezer hier inzicht in heeft, het voorwerp van een esthetische ervaring kunnen vormen. Volgens Kivy ontbeert de doorsnee romanlezer dit inzicht echter. De doorsnee lezer leest immers, zo stelt Kivy, uitsluitend voor het verhaal en richt zijn aandacht vrijwel uitsluitend op dit verhaal zelf en dus niet op hoe dit verhaal is vormgegeven.

Kivy's positie is op dit vlak zeker voor discussie vatbaar. Zijn de vormeigenschappen van een kunstwerk immers wel probleemloos los te maken van de inhoud van het werk? Het is in dit opzicht interessant Kivy's positie te vergelijken met deze van een andere Amerikaanse kunstfilosoof, Noël Carroll. In zijn artikel *Aesthetic Experience: A Question of Content* maakt Carroll immers een onderscheid tussen vier gangbare bepalingen van de esthetische ervaring, waarbij hij een duidelijke voorkeur uitdrukt voor één van deze bepalingen.¹⁵ De benadering die Carroll zelf verdedigt, noemt hij de inhoud-georiënteerde benadering van de esthetische ervaring. Deze benadering gaat ervan uit dat er één onbetwistbaar iets is dat alle esthetische ervaringen met elkaar delen, namelijk een bepaald soort object waarop ze gericht zijn. Volgens deze opvatting beschikken objecten over bepaalde esthetische eigenschappen waardoor ze in staat zijn een bepaalde esthetische ervaring op te roepen. Het is doordat bepaalde eigenschappen van het werk, zoals de vorm, binnen het werk een

¹⁴ Kivy, *Once Told Tales*, p. 48.

¹⁵ Carroll, "Aesthetic Experience", p. 69 – 97.

bepaalde functie vervullen, dat een esthetische ervaring mogelijk wordt.

Op het eerste zicht lijkt Kivy's benadering van de esthetische ervaring verwant aan die van Carroll. Zowel Kivy als Carroll leggen immers de klemtoon op de eigenschappen van het object dat de esthetische ervaring oproept. Carroll beperkt deze zogenaamde esthetische eigenschappen, in tegenstelling tot Kivy, echter niet tot de vormeigenschappen van het kunstwerk. Carroll bepaalt de objecten van de esthetische ervaring immers als “vorm, expressieve en esthetische eigenschappen en de interactie tussen deze elementen.”¹⁶ Zo kan volgens Carroll bijvoorbeeld de manier waarop muziek een emotie weet over te brengen zonder twijfel als een esthetische kwaliteit worden beschouwd. Bovendien bepaalt Carroll de vorm van het kunstwerk op een andere manier dan Kivy. Waar Kivy uitgaat van een radicale scheiding tussen vorm en inhoud en de mogelijkheid van een “zuivere” vorm stelt Carroll net dat de vorm van een kunstwerk bestaat uit het geheel van keuzes die bedoeld zijn om het doel van het kunstwerk te realiseren. Dit maakt meteen duidelijk hoezeer Kivy's visie afwijkt van die van Carroll. Kivy zal immers niet ontkennen dat de vormeigenschappen van een werk een bepaald doel dienen, maar dit doel wordt dan louter vanuit de structuur geformuleerd. De vormeigenschappen van een werk hebben volgens Kivy dan ook tot doel de structuur als geheel te doen werken. De vorm- of structureigenschappen van een werk zijn ook volgens Carroll van belang voor de esthetische ervaring, maar Carroll verbindt die eigenschappen met de functie die ze in het werk vervullen. Deze functie of dit doel hoeft dan niet noodzakelijk vanuit de vorm bepaald te worden, maar kan bijvoorbeeld ook vanuit de inhoud van het werk gemotiveerd zijn. Dit is zeker bij literatuur van belang: een vertelstijl, de wijze waarop het werk gestructureerd is of andere gehanteerde verteltechnieken zijn doorgaans gekozen omdat op deze manier de inhoud van een tekst beter tot uiting kan komen.

Door Kivy's visie tegenover de inhoud-georiënteerde benadering te plaatsen, wordt alvast één belangrijk pijnpunt van Kivy's formalisme duidelijk. Is het immers wel wenselijk om kunst en in het bijzonder literatuur louter vanuit de vormelijke aspecten van het werk te benaderen? Kunnen deze vormaspecten wel worden bestudeerd of geapprecieerd los van de functie die ze binnen een bepaalde inhoud vervullen? En lijkt het niet waarschijnlijk dat, door deze intense verwevenheid van vorm en inhoud, ook de lezer die een roman in de eerste plaats voor het verhaal leest zich meer bewust is van de structureigenschappen van het literaire werk dan Kivy vooronderstelt? Deze vragen zullen, wanneer ik in de volgende hoofdstukken dieper inga op Kivy's argumenten, van een antwoord worden voorzien.

¹⁶ Ibid., p. 89.

In het hierna volgende hoofdstuk zal ik de focus leggen op Kivy's argument dat we de emotieve eigenschappen van de roman niet mogen beschouwen als esthetische eigenschappen. Ook in dit argument zal duidelijk Kivy's formalistische benadering van de esthetische ervaring een rol spelen. Volgens Kivy gaan de emotieve aspecten van een werk immers vaak terug op de inhoud van het werk en niet noodzakelijk op de vorm ervan en kunnen deze aspecten dus niet beschouwd worden als het voorwerp van een esthetische ervaring. Zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, hebben we echter gegronde redenen om aan te nemen dat onze emotionele respons op literaire werken net wel met het esthetische samenhangt.

Emotie en esthetiek

De affect-georiënteerde benadering van de esthetische ervaring

Kivy's eerste argument tegen de bepaling van de literaire ervaring als een esthetische ervaring is, zoals hierboven reeds gezegd, geen echt tegenargument. Het is hooguit een argument om de stelling van een tegenstander onderuit te halen. Iemand die de esthetische waarde van literatuur verdedigt, zou immers kunnen stellen dat een esthetische ervaring gepaard gaat met het opwekken van bepaalde gevoelens. Aangezien literatuur misschien wel over meer emotionele kwaliteiten beschikt dan andere artistieke genres zou zo iemand vervolgens kunnen argumenteren dat literatuur bij uitstek in staat is een esthetische ervaring op te roepen. Kivy's argument betwist deze stelling. Vooraleer we Kivy's argument van naderbij bekijken, is het interessant eerst op de positie die Kivy met dit argument aanvalt in te gaan. Ook hiervoor kunnen we weer bij Noël Carroll terecht. Eén van de posities die Carroll in *Aesthetic Experience: A Question of Content* bespreekt is immers de zogenaamde affect-georiënteerde benadering.¹⁷ Het is net deze benadering die door Kivy wordt bekritiseerd.

Zoals de naam al duidelijk maakt, gaat de affect-georiënteerde benadering uit van de opvatting dat de esthetische ervaring gekenmerkt wordt door een bepaald affect. Hoewel deze benadering ook door andere filosofen dan Kivy regelmatig bekritiseerd wordt, wordt zij vermoedelijk toch door veel mensen vanuit hun eigen ervaringen onderschreven. De esthetische ervaring lijkt immers gepaard te gaan met een zekere vorm van geraakt of bewogen worden. De grote werken uit de kunstgeschiedenis zijn misschien wel net die werken die erin slagen opeenvolgende generaties tot in het diepste van hun zijn te raken. Muziekstukken als Bachs *Matthäus Passion*, Purcells *Dido and Aeneas* of Pergolesi's *Stabat Mater* weten vandaag, zo'n driehonderd jaar na hun creatie, nog steeds mensen te ontroeren. De affect-georiënteerde benadering verwoordt dan ook de basisintuïtie dat een esthetische ervaring als een bepaalde gevoelservaring beschouwd kan worden.

De idee dat de esthetische ervaring van een kunstwerk samenhangt met het ervaren van een bepaalde vorm van “geraakt zijn”, lijkt bij uitstek toepasbaar op literatuur. Lezers van literaire werken lijken over deze werken immers vaak een esthetische appreciatie uit te drukken. Men zegt een “mooi” verhaal gelezen te hebben, men zegt dat een auteur “mooi” schrijft. Deze twee uitingen van esthetische appreciatie lijken daarbij door te verwijzen naar een bepaald gevoelsaspect dat door

¹⁷ Carroll, “Aesthetic Experience”, p. 71 – 76.

de literatuur is opgeroepen. Wanneer we spreken over een “mooi” verhaal, bedoelen we dan immers niet in eerste instantie dat we een verhaal gelezen hebben dat erin geslaagd is ons te raken, te verrassen of te ontroeren? Op een gelijkaardige manier kunnen we geraakt worden door een zin, een formulering, een treffend beeld. Een goed schrijver slaagt er vaak in de dingen te verwoorden op een manier waarop we daar zelf niet toe in staat waren. Een zin kan ons frapperen, verrassen, doen lachen of ons net ontroeren. Zeker bij literatuur zouden we dus een verband kunnen vaststellen tussen de esthetische ervaring van bepaalde aspecten van een literair werk enerzijds en een hiermee gepaard gaande emotionele geraaktheid anderzijds.

De opvatting dat een esthetische ervaring gepaard gaat met een bepaald affect is echter niet onomstreden. Zo stelt Noël Carroll dat er ook “onverschillige” esthetische ervaringen bestaan. We zouden bijvoorbeeld een concert kunnen bijwonen waarvan we op allerlei vlakken kunnen zeggen dat het een goed concert is: de muzikanten beheersen hun instrumenten uitstekend en de compositie voldoet aan alle regels van de kunst. Toch is het perfect mogelijk dat dit concert mij amper raakt, dat ik misschien wel bewondering kan opbrengen voor de techniek van muzikanten en componist, maar dat ik verder onbewogen blijf bij het horen van de muziek. Volgens filosofen als Carroll zou er in dit geval wel degelijk sprake zijn van een esthetische ervaring, ook al blijf ik onverschillig ten opzichte van de eventuele schoonheid van het muziekwerk. Dit lijkt op zijn minst een contra-intuïtieve bewering te zijn. Hoe kan men immers bij het onverschillig beluisteren van muziek stellen dat men die muziek *esthetisch ervaren* heeft? De stelling dat er onverschillige esthetische ervaringen bestaan, komt volgens mij dan ook voort uit een conceptuele verwarring tussen het begrip van de esthetische ervaring en dat van het esthetisch oordeel. Voor het esthetische oordeel is het immers niet noodzakelijk een bepaald affect te vooronderstellen. Zo kan ik me een oordeel vormen over de manier waarop een componist een bepaald thema in verschillende gedaantes in een muziekwerk laat terugkeren, over de manier waarop een schrijver zijn verhaal heeft gestructureerd en vormgegeven of het door een schilder gehanteerde kleurgebruik. Ik kan er dan ook van overtuigd worden mijn oordeel over een roman, schilderij of muziekwerk bij te stellen wanneer iemand mij zou wijzen op bepaalde esthetische aspecten van het werk die mij eerder zijn ontgaan, waardoor ik voor het schilderij een bepaalde appreciatie zou kunnen gaan opbrengen die ik eerder niet had. Bij het vellen van een dergelijk oordeel lijkt er bijgevolg geen behoefte te zijn aan het veronderstellen van een affectieve component. Deze is volgens mij echter wel noodzakelijk wanneer we willen spreken over de esthetische ervaring.

Kivy's tegenargument

Kivy's argument is in zekere zin verwant aan dat van Carroll, maar Kivy beperkt zijn kritiek op de affect-georiënteerde benadering niet tot de stelling dat een esthetische ervaring niet noodzakelijk met een bepaald affect gepaard gaat. Cruciaal in Kivy's argument is immers de stelling dat de affecten die door een kunstwerk worden opgeroepen niet noodzakelijk voortkomen uit de esthetische eigenschappen van dat kunstwerk. Zoals we reeds zagen, identificeert Kivy de esthetische eigenschappen van een kunstwerk immers met de vorm- of structureigenschappen van dat werk. Deze kunnen volgens Kivy wel degelijk emoties oproepen (zo kunnen bij een muziekstuk bijvoorbeeld de toonaard, het tempo, de melodielijn of het ritme van een muziekstuk ervoor zorgen dat er bij de toeschouwer een bepaalde emotie wordt opgewerkt), maar net zo goed kunnen emoties voortkomen uit aspecten van het kunstwerk die volgens Kivy niets met het esthetische te maken hebben. Kivy's onderscheid tussen esthetische eigenschappen en andere artistieke eigenschappen van een kunstwerk is hier dus opnieuw van belang. Emoties, zo stelt Kivy, komen immers vaak voort uit de inhoudelijke eigenschappen van het werk. Dit lijkt bij uitstek het geval bij literatuur en andere narratieve artistieke genres. Kivy stelt immers dat de emoties die bijvoorbeeld door een roman worden opgeroepen in de eerste plaats voortkomen uit empathie met de personages uit het verhaal. In dat geval voelen we ons emotioneel tot de roman betrokken vanwege de in de roman vertelde inhoud. Met de vorm of structuur van de roman hebben deze emoties volgens Kivy dus niets te maken en bijgevolg mogen we dus niet stellen dat er hier sprake is van een affect dat uit het esthetische voortkomt. Een “triestige” roman kan bijvoorbeeld triest zijn omdat het over “trieste” gebeurtenissen gaat.¹⁸ Volgens Kivy is het opwekken van een triest gevoel zonder twijfel een belangrijke artistieke kwaliteit van een roman, maar geen esthetische. Het feit dat een verhaal of een personage in staat is bepaalde emoties in ons los te maken, beschouwt Kivy dan ook wel als een artistieke, maar niet als een esthetische kwaliteit van de roman. Volgens Kivy is het dus een vergissing om de emotieve eigenschappen van een kunstwerk als esthetische eigenschappen te beschouwen.

Tegelijkertijd geeft Kivy wel toe dat de literaire taal over bepaalde expressieve eigenschappen kan beschikken, die wel degelijk als esthetisch beschouwd kunnen worden. Toch weet Kivy dit aspect op twee manieren te minimaliseren. Ten eerste voert Kivy aan dat het, ook al kunnen de esthetische eigenschappen van een werk emoties veroorzaken, onmogelijk is een onderscheid te maken tussen de emoties die voortkomen uit de inhoudelijke eigenschappen van een kunstwerk en de emoties die

¹⁸ Kivy, *Once Told Tales*, p. 27.

uit de esthetische eigenschappen van een werk voortkomen. Daarom, stelt Kivy, is het niet wenselijk het esthetische vanuit de opgeroepen affecten te definiëren. Ook al heeft de literaire taal bepaalde expressieve eigenschappen die uit de esthetische eigenschappen van deze taal voortkomen, toch zijn deze expressieve eigenschappen in wezen irrelevant. De esthetische eigenschappen van de literaire taal hangen immers samen met de vorm- en structureigenschappen van die taal. Het is volgens Kivy dan ook louter op basis van deze vorm- en structureigenschappen dat de esthetische waarde van de literaire taal kan worden bepaald.

Kivy's tweede minimalisatie is kenmerkend voor zijn gehele argumentatie: de literaire taal beschikt volgens hem wel over bepaalde esthetische eigenschappen, maar deze zijn bij de doorsnee lezer niet het voorwerp van directe artistieke aandacht. Aangezien dit element aansluit bij Kivy's derde argument omtrent de aandacht van de lezer voor de esthetische aspecten van de literaire taal, zal dit aspect dan ook besproken worden bij de analyse van dit derde argument. Op dit punt lijkt het mij interessanter in te gaan op het eerste deel van Kivy's eerste tegenwerping, namelijk dat een roman bepaalde emoties kan oproepen, maar dat deze emoties niet met het esthetische verbonden zijn.

Emoties en fictie

Zoals gezegd is een belangrijk punt binnen Kivy's eerste argument dat we bij een literair werk emoties ervaren die niet voortkomen uit de esthetische eigenschappen van het werk, maar uit de inhoud ervan. De emoties waar Kivy het hier over heeft, zijn uiteraard de emoties die we ervaren als respons op bepaalde fictionele gebeurtenissen: we leven mee met de tragische gebeurtenissen die de personages in een roman ondergaan, voelen verdriet wanneer een personage sterft of worden overmeesterd door angst bij het lezen van een bloedstollend verhaal. Omdat deze emoties voortkomen uit de “inhoud” van het literaire werk, het verhaal, kunnen ze volgens Kivy niet het voorwerp vormen van een esthetische ervaring. We kunnen ons echter de vraag stellen of deze veronderstelling wel klopt.

De emoties die door fictionele kunstwerken (en dan in de eerste plaats literaire werken) worden opgeroepen zijn immers reeds enkele decennia voorwerp van een intense filosofische discussie. Veel hedendaagse filosofen hebben zich over deze kwestie het hoofd gebroken en gepoogd een antwoord te formuleren op de zogeheten fictieparadox: hoe komt het dat we ons emotioneel betrokken kunnen voelen bij fictionele personages terwijl in normale situaties een emotie een zekere oprechtheid vereist? Stel bijvoorbeeld, zoals Colin Radford in zijn vaak geciteerde artikel “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” doet, dat iemand je op zekere dag een vreselijk verhaal vertelt over zijn zus en dit verhaal je sterk aangrijpt.¹⁹ Als deze persoon je daarna vertelt dat hij helemaal geen zus heeft en hij het hele verhaal verzonnen heeft, zal van je empathisch medeleven niets meer overblijven. Het lijkt dus alsof er, om van emoties te spreken, op zijn minst sprake moet zijn van een overtuiging dat datgene waar de emotie op gericht is reëel is. Het lijkt dus, zoals Radford het stelt, irrationeel om emoties te ervaren bij fictieve verhalen, omdat we daarvan reeds op voorhand weten dat zowel de personages als de geschetste situatie niet reëel zijn.²⁰ Het is volgens Radford dan ook verontrustend dat we tot tranen toe bewogen kunnen worden wanneer een romanpersonage sterft, omdat we weten dat er in realiteit niemand gestorven is.

Met de emotionele respons op de toestand van fictionele personages is bovendien nóg iets vreemds aan de hand. Wanneer we bijvoorbeeld een uitvoering van Shakespeares *Romeo and Juliet* bijwonen en geraakt worden door de dood van Mercutio, wijkt die respons sterk af van onze respons op de

¹⁹ C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49 (1975), p. 68.

²⁰ *Ibid.*, p. 69.

dood van iemand die we kennen. Ons gevoel van rouw of verdriet om de dood van Mercutio wordt immers paradoxalerwijze begeleid door een gevoel van welbehagen. Ons gevoel van verdriet kan in deze situatie werkelijk oprecht zijn: we voelen mee met Mercutio en betreuren zijn dood. Maar tegelijkertijd denken we bij onszelf “hoe bewonderenswaardig, hoe subliem, hoe ontroerend!”²¹ Het gevoel dat we ervaren bij het lezen of bekijken van fictionele tragedies is dus ambigu: enerzijds kunnen we er oprecht door bewogen worden, anderzijds kunnen we van de tragedie ook onder de indruk zijn of maakt het tragische in ons een gevoel van welbehagen los.

Voortbordurend op deze door Colins aangehaalde problematiek, stelt filosofe Sally Markowitz dat er bij het emotioneel geraakt worden door fictie sprake is van een “esthetische meta-respons”.²² Het behagen dat we voelen bij het lezen van tragische verhalen is, zo stelt ze, een “guilty pleasure”. Markowitz plaatst met haar stelling in eerste instantie vraagtekens bij de morele status die vaak aan onze emotionele respons op literatuur wordt toegeschreven: door de esthetische *point-of-view* die we als lezer innemen, zijn we immers niet als morele actor op de beschreven situatie betrokken. Daar waar we in een reële situatie zouden ingrijpen wanneer iemand in een tragische situatie verkeert (of ons schuldig zouden voelen wanneer we dat niet doen), is ingrijpen in het fictionele verhaal onmogelijk. Als iemand tijdens een uitvoering van *Romeo and Juliet* naar het podium zou stormen om de dood van Mercutio te verhinderen, zou men deze persoon – terecht – gek verklaren.²³ Het is dus duidelijk dat situaties die in normale omstandigheden een moreel appèl op ons zouden doen, ons bij het lezen of bekijken van fictie niet tot handelen aanzetten. Bovendien zou het gevoel van welbehagen dat we bij het lezen van tragedies of verhalen met een ongelukkige afloop ervaren in een reële situatie zeer ongepast zijn. De discussie of literatuur al of niet een morele waarde heeft, ligt buiten het onderwerp van dit onderzoek en zal ik dus niet verder behandelen, maar interessant aan de vragen die Markowitz oproept is in dit kader vooral het begrip “esthetische meta-respons”. Ook andere auteurs wijzen immers op het feit dat onze emotionele respons op gebeurtenissen in een roman in eerste instantie van esthetische aard is. Zo baseert de Israëliische filosoof Eddy Zemach zich bijvoorbeeld op het catharsisconcept van Aristoteles. Doordat we als lezer niet kunnen ingrijpen in de verhaalde gebeurtenissen, zo stelt hij, kunnen we, naast de angst en het medelijden die we ervaren, ook genieten van de complexiteiten van de zich

²¹ Ibid., p. 69 – 70.

²² S. Markowitz, “Guilty Pleasures: Aesthetic Meta-Response and Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, nr. 4 (Autumn, 1992), p. 307 – 316.

²³ Wie daarentegen al eens een theatervoorstelling voor kinderen heeft meegemaakt, weet dat dit onderscheid tussen realiteit en fictie voor (jonge) kinderen moeilijker ligt: zij zullen vaak net wel proberen in de gespeelde gebeurtenissen in te grijpen.

ontvouwende actie.²⁴ De emoties die we voelen komen volgens Zemach dan ook voort uit het feit dat het lezen van een literair werk gepaard gaat met een voortdurend proces van interpretatie. Het produceren van de emoties waar het literaire werk over gaat, maakt dan ook deel uit van dit interpretatieproces.²⁵

Door te wijzen op de plaats die de emotionele respons op fictionele gebeurtenissen inneemt binnen het interpretatieproces, wijst Zemach dan ook op iets zeer belangrijks. Zoals ook Michael Weston in een reactie op Radfords artikel stelt, is onze emotionele respons op een bepaalde episode uit een roman een reactie op een interpretatie van die episode in de context van de gehele roman. De emotionele respons is bijgevolg tegelijkertijd een respons op het literaire werk als geheel.²⁶ We mogen volgens Weston bij een bespreking van onze emotionele respons op fictionele gebeurtenissen dan ook niet vergeten dat dit een respons is op een literair kunstwerk en dat fictionele kunstwerken in onze cultuur essentieel objecten zijn van discussie en interpretatie. Het is dan ook volkomen normaal iemand te vragen waarom hij door een bepaalde passage in een roman geraakt wordt en de literaire appreciatie bestaat voor een groot stuk uit het voorzien van een dergelijke articulatie.²⁷ Dat we een bepaalde passage, zin of gebeurtenis als mooi of tragisch beschouwen, komt immers voort uit het feit dat deze passage, zin of gebeurtenis een plaats heeft binnen een bepaalde context, die door de structuur van het literaire werk gecreëerd wordt. Onze respons op een bepaalde fictionele gebeurtenis verandert volgens Weston dan ook wanneer we een roman herlezen of onze interpretatie ervan veranderen. Het is door onze blijvende interactie met het werk zelf dat passages en gebeurtenissen hun betekenis krijgen en in staat zijn emoties in ons los te weken.²⁸

Het belang van de context van de passage binnen het gehele literaire werk, komt bovendien ook tot uiting in het feit dat de uitspraak “Mercutio is dood” slechts verdriet kan opwekken bij wie de voorstelling bijwoont en deze uitspraak dus in de gehele context en structuur van het werk kan plaatsnemen.²⁹ Hoe bepalend de context is, blijkt bovendien uit het feit dat de emotionele respons

²⁴ E. M. Zemach, “Emotion and Fictional Beings”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, nr. 1 (Winter, 1996), p. 44.

²⁵ Ibid., p. 47.

²⁶ M. Weston, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49 (1975), p. 86.

²⁷ Ibid., p. 86.

²⁸ Ibid., p. 90.

²⁹ Ibid., p. 85.

slechts van beperkte duur is en sterk verbonden is met de lees- of kijkervaring. Wanneer we op een later moment aan de dood van Mercutio in *Romeo and Juliet* terugdenken, zullen we niet opnieuw dezelfde emotie voelen als in de oorspronkelijke context, maar ons eerder, vanop afstand, bedenken “hoe aangrijpend het was”.³⁰ Wanneer we echter terugdenken aan de dood van een reële dierbare, zullen we waarschijnlijk opnieuw door verdriet overmand worden. Waar we aan terugdenken wanneer we ons de dood van een literair personage opnieuw voor de geest halen, is dan ook het esthetische genot dat met het lezen van deze passage gepaard ging. Onze gevoelens ten opzichte van de tragische gebeurtenissen die een romanpersonage moet ondergaan zijn dus tweeledig: enerzijds voelen we oprecht met personages mee, rouwen we om hun dood of voelen we mee met hun lijden, maar anderzijds zouden we, vanuit het oogpunt van de roman zelf, ook niet willen dat de tragische gebeurtenissen het personage ontzegd blijven. We kunnen oprecht meeleven met de hoofdrolspelers in een roman, maar zouden tegelijkertijd niet willen dat hun verhalen minder tragisch zijn. Dat zou immers, vanuit esthetisch oogpunt, aan de roman afbreuk doen.

Onze verhouding tot literaire werken is er dus één die, om het met een oxymoron te zeggen, “afstandelijke betrokkenheid” vereist. Wanneer we romans of poëzie lezen doen, we dat met een zekere esthetische distantie. We kunnen ons perfect inleven in een verhaal zonder daarbij uit het oog te verliezen dat het een *verhaal* is dat we lezen, dat we te maken hebben met een literair werk dat op een bepaalde manier gecomponeerd is. De emoties die we voelen bij het lezen van literaire werken, kunnen dus niet zomaar worden weggezet als een respons op een bepaalde inhoud, maar komen net voort uit de afstandelijk betrokken houding die we als lezer hanteren. We worden immers niet louter geraakt door mooie zinnen of de lotgevallen van personages, maar ervaren tegelijkertijd een zeker genot dat voortkomt uit het feit dat we afstand kunnen nemen van datgene wat beschreven wordt. Het is net die afstandname, dit gevoel van welbehagen dat ontstaat bij het ervaren van bepaalde emoties bij het lezen van literatuur, die maakt dat we kunnen stellen dat deze emoties bij uitstek voortkomen uit de esthetische ervaring van het literaire werk.

³⁰ C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49 (1975), p. 77.

De axiologische benadering van de esthetische ervaring

De analyse van de fictieparadox legt bovendien een aspect van de esthetische ervaring bloot dat in Kivy's beschouwingen over het hoofd wordt gezien, namelijk de bepaling van het esthetische als het belangeloze. Kivy hanteert deze bepaling van het esthetische nergens in zijn gehele bespreking. Het is echter net deze op Kant teruggaande bepaling van het esthetische als “belangeloos welbehagen” die mede in de fictieparadox tot uiting komt. Volgens de Franse schrijver en literair criticus Maurice Blanchot is deze centrale categorie van het esthetische bij uitstek kenmerkend voor de literaire ervaring: het esthetische genoeg bij het lezen van fictionele teksten vereist immers een bepaalde vorm van afstandname.³¹ Het belangeloos welbehagen kan dan ook gekarakteriseerd worden als het contemplatieve genot dat de lezer in staat stelt aan de tragedie deel te nemen via een omweg of een afstand tot het gebeurde.³²

Het is net deze bepaling van het esthetische als “belangeloos welbehagen” die centraal staat in de axiologische benadering van de esthetische ervaring, een benadering die net als de inhoud-georiënteerde en de affect-georiënteerde benadering door Noël Carroll wordt omschreven.³³ De axiologische benadering gaat er vanuit dat het eigen is aan de esthetische ervaring dat deze een intrinsieke waarde heeft. Dit wil zeggen dat de esthetische ervaring volgens deze benadering waardevol is “omwille van zichzelf”. Kunst kan immers zonder twijfel op bepaalde vlakken ook extrinsiek waardevol zijn, bijvoorbeeld door gemeenschapsvorming te bevorderen of kennis over te brengen, maar toch kan een verwijzing naar deze extrinsieke waarden nooit volstaan om te begrijpen wat er precies eigen is aan de esthetische ervaring. Net zoals we, wanneer we op zoek zijn naar bijvoorbeeld de epistemologische of de morele waarde van een kunstwerk, dit werk met een bepaalde blik zullen bekijken, vereist ook de esthetische ervaring een eigen manier van kijken, namelijk een kijken vanuit een afstandelijk betrokken houding.

Voorafgaande bespreking maakt duidelijk dat een axiologische bepaling van de esthetische ervaring bij uitstek van toepassing is op literatuur. Hoewel literatuur vaak vanuit een instrumentele hoek benaderd wordt, bijvoorbeeld wanneer men een bepaling tracht te geven van de morele waarde van literatuur of wanneer men onderzoekt in welke mate literatuur een bron van “kennis” kan vormen, is

³¹ M. Blanchot, *De stem en het schrift. Drie opstellen over de esthetische distantie in de vertelling, het humanisme en de toekomst van de boekcultuur*, red. en inl. A. Cools, Zoetermeer : Uitgeverij Klement – Pelckmans, 2012, p. 25.

³² M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris: Éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1981, p. 173.

³³ Carroll, “Aesthetic Experience”, p. 81 – 88.

de waarde van literatuur in de eerste plaats intrinsiek. Een verdediging van literatuur *uitsluitend* baseren op de positieve “neveneffecten” die literatuur kan genereren, gaat dan ook voorbij aan de werkelijke waarde ervan. Wanneer we enkel haar instrumentele waarde verdedigen, begaan we dan ook een gevaarlijke fout. Literatuur zou dan bijvoorbeeld kunnen verworden tot moreel of pedagogisch bruikbaar instructiemateriaal, waarbij literatuur die deze functie niet of in veel mindere mate kan vervullen als waardeloos aan de kant wordt geschoven. We zouden misschien zelfs kunnen zeggen dat alle vragen over het doel of de zin van literatuur even onbeantwoordbaar zijn als vragen over het doel of de zin van het leven. Waarom is het zinvol boeken te lezen, poëzie te schrijven of bibliotheken te bouwen? Wanneer we de zin van literatuur toeschrijven aan bijvoorbeeld een morele of een epistemologische waarde, lijkt het antwoord op deze vraag niet in staat alle belangrijke literaire werken een plaats toe te kennen en blijkt het antwoord dus ontoereikend. Wanneer we ons de vraag stellen wat mensen aantrekt in de literaire ervaring, kan de voornaamste reden dan ook gevonden worden in het plezier dat door de leesactiviteit zelf wordt opgewekt. Het is de leesactiviteit zelf die een zekere voldoening aan de lezer schenkt, die een bepaald plezier of gevoel van welbehagen oproept. Dit gevoel van welbehagen hangt bovendien samen met het eerder genoemde contemplatieve genot waarmee de lezer via afstand aan de beschreven gebeurtenissen deelneemt.

Hoofdstuk 3. De aandacht van de lezer

Kivy's literatuuropvatting

Kivy's tweede argument plaatst de aandacht van de lezer centraal. De roman beschikt over bepaalde esthetische eigenschappen, maar deze zijn niet het voorwerp van aandacht bij de “doorsnee” lezer. Een roman beschikt weliswaar over bepaalde structureigenschappen, de lezer zal zich bij het lezen nauwelijks van de vorm of de structuur van het verhaal bewust zijn. Twee elementen zijn in dit argument van groot belang, namelijk Kivy's bepaling van literatuur en zijn opvatting over wat een doorsnee lezer is.

Wat opvalt bij Kivy's bepaling van literatuur en de lezer, is dat Kivy in zijn twee werken die de literaire ervaring behandelen, *The Performance of Reading* en *Once Told Tales*, zowel het begrip literatuur als de lezer op een andere manier omschrijft. De lezer die Kivy in *The Performance of Reading* als model gebruikt, moet op zijn minst beschikken over een zekere graad van literaire gevoeligheid. Daarmee bedoelt Kivy dat het hem niet gaat om lezers die uitsluitend detectiveromans of spionagetrillers lezen om de tijd te doden op de trein of het vliegtuig, maar om lezers die bewogen kunnen worden door literaire personages, literaire taal en de andere “schoonheden” van de betere literaire werken.³⁴ Hiermee impliceert Kivy in ieder geval dat de literaire ervaring zoals hij die beschrijft een ervaring is die slechts kan worden opgeroepen door werken die als “literair” kunnen worden beschouwd.

Het is dan ook vreemd dat Kivy in *Once Told Tales*, zijn essay over literatuuresthetica, een hiervan nogal sterk afwijkende definitie van literatuur formuleert.³⁵ Literatuur, zo stelt Kivy in dit essay, heeft geen evaluatief karakter. Het is voor Kivy synoniem voor niet-dramatisch fictioneel narratief. Deze verschuiving in de opvatting van wat literatuur is, heeft minstens twee interessante kanten. Ten eerste houdt de identificatie van literatuur met niet-dramatisch fictioneel narratief meteen een reductie in tegenover de gangbare opvatting van wat literatuur is. Niet-fictionele of niet-narratieve literaire genres worden op deze manier niet tot de literatuur gerekend. Dit is op zijn minst een vreemde opvatting. Niet alleen vallen literaire genres als poëzie, drama of essayistiek op deze manier niet meer onder literatuur, ook mengvormen, zoals op reële gebeurtenissen gebaseerd proza

³⁴ P. Kivy, *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*, Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 64 (hierna: Kivy, *The Performance of Reading*).

³⁵ Kivy, *Once Told Tales*, p. 12.

lijken niet meer als literatuur te worden beschouwd. Boeken als Primo Levi's *Is dit een mens*, waarin Levi over zijn ervaringen in Auschwitz getuigt, of Fernando Pessoa's *Boek der rusteloosheid*, een werk dat we zonder twijfel tot proza kunnen rekenen, maar dat bezwaarlijk als narratief kan worden betiteld, vallen door Kivy's definiëring immers buiten de literatuur.

Het tweede probleem dat met Kivy's definiëring ontstaat, is dat het begrip literatuur op een ander vlak net wordt uitgerekt. Fictionele verhalen die doorgaans niet tot de literatuur gerekend worden omdat ze bepaalde essentiële eigenschappen missen, zoals bijvoorbeeld stationsromans, worden door Kivy immers wel als literatuur beschouwd. Dat Kivy in *Once Told Tales* tot de conclusie komt dat literatuur als een niet-esthetische kunstvorm moet worden beschouwd, heeft dan ook veel te maken met de literaturopvatting die hij in dat boek hanteert. Het maakt immers dat Kivy kan stellen dat poëzie over bepaalde esthetische eigenschappen beschikt die de roman ontbeert en dat “de schoonheden van de betere literaire werken” enkel aanwezig zijn bij enkele uitzonderingen tussen de zogenaamd “literaire” werken. Met deze stelling maakt Kivy, schijnbaar zonder het zelf te beseffen, een belangrijk punt: uiteraard ontbreken aan de romans van bijvoorbeeld Dan Brown of Pieter Aspe bepaalde literaire kwaliteiten die we wel aantreffen bij schrijvers als Paul Auster of Herta Müller. Het zijn echter net die kwaliteiten die maken dat we de boeken van bepaalde auteurs wel en de werken van andere auteurs niet als literatuur bestempelen.

Wat zijn dan deze eigenschappen die maken dat we een werk wel of niet als literatuur kunnen beschouwen? Wanneer we op deze vraag een antwoord willen formuleren, moeten we ons bewust zijn van het feit dat literaturopvattingen sterk historisch en cultureel bepaald zijn. Dat een bepaald werk tot de literatuur gerekend wordt, hangt sterk af van de heersende culturele opvattingen, zodat literaire werken die in hun periode van ontstaan niet als dusdanig erkend werden, zoals bijvoorbeeld Georg Büchners *Woyzeck*, in latere perioden tot de literaire canon gaan behoren. Ook omgekeerd geldt dat vele van de ooit als literatuur erkende werken later als irrelevant of achterhaald werden beschouwd. Toch kunnen we stellen dat werken die we als “literair” evalueren over bepaalde eigenschappen beschikken die niet-literaire werken ontberen. Materiaalbehandeling is zo'n eigenschap. Als we literaire teksten naast andere teksten leggen, kunnen we vaststellen dat er in literaire teksten meer met het “materiaal” (de “taal”, de bewerking van bestaande thema's, de opbouw van de tekst, het vertelperspectief...) gebeurt. Deze materiaalbehandeling herkennen vereist uiteraard een zekere ervaring met literaire teksten. Een parallel trekken met muziek kan op dit vlak verhelderend zijn. Net zoals het weinig inspanning of muzikale kennis vereist om een doorsnee muzieknummer uit de Top 30 te beluisteren, vergt ook het lezen van een weinig literaire tekst

weinig inspanning of literaire gevoeligheid. Wanneer iemand die uitsluitend muziek uit de Top 30 beluistert plots geconfronteerd wordt met bijvoorbeeld de *Mariavespers* van Monteverdi, is de kans groot dat deze persoon niet in staat zal zijn deze muziek (ten volle) te appreciëren. Dergelijke appreciatie vergt immers een zekere vertrouwdheid met zowel de muzikale conventies als een zeker inzicht in hoe deze muziek “werkt”. Op dezelfde manier zal iemand zonder veel ervaring met literaire teksten dergelijke teksten eerder als “vreemd” of “moeilijk” bestempelen. Iemand die wel enigszins vertrouwd is met literatuur, zal doorgaans echter wel in staat zijn op te merken hoe bijvoorbeeld de woordkeuze, de zinsbouw, bepaalde vormen van beeldspraak of de kunstgrepen van het vertellen binnen een literair werk bepaalde functies verrichten.

In zekere zin kunnen we stellen dat de materiaalbehandeling zich laat opmerken door een taalgebruik dat afwijkt van de communicatieve taal. Dat literaire taal afwijkt van het alledaagse taalgebruik, is misschien nog het duidelijkst merkbaar in het Japanse poëtische taalgebruik, waarbij bepaalde klanken gebruikt worden die geen tegenhanger kennen in de alledaagse Japanse taal.³⁶ Dat het vreemd zou aanvoelen als mensen elkaar in het dagelijkse leven in literaire taal zouden toespreken, blijkt bovendien mooi uit Aldous Huxleys *Brave New World*. Het personage van de Wilde, een jonge man die uit een indianenreservaat geplukt wordt en vervolgens naar de “beschaafde wereld” overgebracht wordt, spreekt bijna uitsluitend in aan Shakespeare ontleende volzinnen. Het is één van de vele dingen die hem voor de zogenaamd geciviliseerde mensen tot een curiosum maken. Ook wij zouden immers raar opkijken wanneer iemand ons in literaire taal zou aanspreken. Het lijkt onwaarschijnlijk dat we in het dagelijkse taalgebruik zinnen zullen aantreffen als “Dat jaar was de ijzige kou een slang die beet naar je hielpezen of naar je neerhangende handen, om zich daaraan op te trekken” of “De wind, die eigenlijk alleen zo nu en dan maar eens komt neergestreken, voortdurend komende van en onderweg naar elders, maar nooit constant op één plaats bezig, draagt vlaagsgewijs nu eens verkwikkende, dan weer onverkwikkende geuren aan, en soms een wolk vlinders of libellen, maar ook wel soms een zwerm zwarte vogels, – en is hij weer voorbij, dan blijft nog geruime tijd alles in de tuin, wat maar bewegen kan en door hem is geraakt, in beweging”³⁷. In de roman of het gedicht staan dergelijke zinnen echter duidelijk wel op hun plaats. Bovendien gaat van de beelden die door deze zinnen worden opgeroepen en de manier waarop de taal gehanteerd is om dit te doen zonder twijfel een grote schoonheid uit die de lezer

³⁶ V. Shklovsky, *Theory of Prose*, vert. B. Sher, Champaign – London: Dalkey Archive Press, 2009, p. 4 (hierna: Shklovsky, *Theory of Prose*).

³⁷ De openingszinnen van respectievelijk de romans *Tongkat* van Peter Verhelst en *Bezonen rood* van Jeroen Brouwers.

meteen weet aan te spreken.

Toch houdt materiaalbehandeling niet noodzakelijk in dat de in een literair werk gebruikte taal noodzakelijk “moeilijk” of “literair” is. Wanneer een roman verteld wordt vanuit het standpunt van een personage kan de roman in spreektaal geschreven zijn, zoals bijvoorbeeld in J.D. Salingers *The Catcher in the Rye*, waardoor er schijnbaar weinig verschil is tussen de taal van de roman en de alledaagse communicatieve taal. Het herkennen van de materiaalbehandeling door de auteur vereist dus niet enkel een zekere vertrouwdheid met literaire taal, maar misschien nog meer, zoals hierboven werd beschreven, de vaardigheid op te merken welke literaire functies door bepaalde ingrepen of keuzes van de auteur vervuld worden.

Een bepaalde beschrijving of literaire verwoording kan bijvoorbeeld bedoeld zijn om een aspect van het verhaal wat uit te lichten in het geheel, een fenomeen dat in de literatuurtheorie *foregrounding* wordt genoemd.³⁸ Een andere mogelijkheid is dat de vorm waarin een literair werk is geschreven meteen ook iets vertelt over de inhoud van het werk. De roman *House of Leaves* van de Amerikaanse schrijver Mark Z. Danielewski is hiervan een duidelijk voorbeeld. Deze roman vertelt het verhaal van een huis dat onverklaarbare veranderingen blijkt te ondergaan. Net als het huis, dat gaandeweg meer en meer op het labirint van de Minotaurus begint te lijken, is ook de roman zelf opgevat als een doolhof, waarin de lezer verloren loopt. De tekst van de roman is een hypertext, met allerhande verwijzingen, voetnoten en door elkaar lopende verhaallijnen die het de lezer moeilijk maken het verhaal te blijven volgen, zodat de lezer in zekere zin de ervaring van de zich in het doolhof verliezende hoofdpersonages deelt.

Een laatste voorbeeld van een functie die door literaire taal of materiaalbehandeling kan worden ingevuld, is dat bijvoorbeeld een bepaald taalgebruik of vertelperspectief ons uit onze alledaagse realiteit kan halen. Materiaalbehandeling heeft dan een vervreemdende functie. In *Theory of Prose* licht Viktor Shklovsky deze functie toe aan de hand van enkele voorbeelden uit het oeuvre van Tolstoj.³⁹ Eén van de aangehaalde voorbeelden is het verhaal *Kholstomer* dat wordt verteld vanuit het standpunt van een paard waardoor, via het vertelperspectief, vanzelfsprekendheden zoals het concept “eigendom” in vraag kunnen worden gesteld. Dit zijn uiteraard slechts enkele voorbeelden van hoe de materiaalbehandeling in literatuur “werkt”.

³⁸ J. van Luxemburg e.a., *Over Literatuur*; Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2002, p. 39 (hierna: van Luxemburg, *Over Literatuur*).

³⁹ Shklovsky, *Theory of Prose*, p. 7 e.v.

Een andere eigenschap die we literaire teksten kunnen toedichten, is dat ze meerduidig zijn. In tegenstelling tot bijvoorbeeld een krantenartikel of een stationsroman geven literaire teksten vaak aanleiding tot verschillende interpretaties. De meerduidigheid hangt in grote mate samen met de materiaalbehandeling: deze trekt immers de aandacht op de tekst zelf, maar maakt de tekst daardoor ook minder transparant. Beeldspraak of andere literaire kunstgrepen bemoeilijken een eenduidige interpretatie. Bovendien worden in literaire teksten bepaalde zaken vaak niet expliciet gemaakt en blijven ze bewust ongezegd. Een literaire tekst vraagt dan ook een zekere participatie van de lezer. Hij moet immers voortdurend een rol spelen als interpretator en met zijn verbeelding de ontbrekende elementen in de tekst zelf invullen. De activiteit van de lezer is dus zonder enige twijfel bepalend voor het vatten van de betekenis van literatuur. Het begrip meerduidigheid kunnen we immers pas begrijpen wanneer we inzien hoe belangrijk de interpretatie van de lezer is voor het begrip van het literaire kunstwerk.

Wanneer we Kivy's bepaling van literatuur als “niet-dramatisch fictioneel narratief” naast de hierboven beschreven “gangbare” definitie van literatuur leggen, wordt meteen duidelijk waar Kivy zich vergist. Door zijn bepaling van literatuur toe te spitsen op narrativiteit, is de lezer die Kivy voor ogen heeft dan ook iemand die romans uitsluitend “voor het verhaal” leest. De titel van Kivy's essay verwijst daar ook naar: de doorsnee lezer zal een verhaal slechts eenmaal lezen, omdat hij voornamelijk een verhaal wil lezen en niet geïnteresseerd is in het opnieuw lezen van hetzelfde verhaal. Kivy geeft aan dat er ook wel uitzonderingen te vinden zijn op deze manier van lezen. “One does not read Joyce or Proust that way.”⁴⁰ Joyce of Proust zijn in de gangbare bepaling van literatuur echter net de exemplarische voorbeelden van wat moderne literatuur is. Door werken die een belangrijke plaats innemen in de literaire canon als “uitzonderingen” te beschouwen, begaat Kivy dan ook een grote vergissing.

⁴⁰ Kivy, *Once Told Tales*, p. 71.

Bepaling van de “doorsnee” lezer

Het is echter niet enkel Kivy's literatuurbegrip dat voor discussie vatbaar is. De manier waarop Kivy de doorsnee lezer beschrijft is minstens even problematisch. Kivy maakt in zijn essay immers een vergelijking tussen de romanlezer en de luisteraar van zogenaamde absolute muziek, muziek die bestaat uit “zuivere” vorm. Kivy beschouwt het beluisteren van muziek voornamelijk als een formele en cognitieve gebeurtenis, waarbij de luisteraar in de gehoorde muziek structuur tracht aan te brengen. Dit brengt met zich mee dat Kivy een bepaalde muziektheoretische basiskennis verwacht van de luisteraar, zodat die in staat is het esthetische aspect van de muziek te ervaren. Wie niet over dergelijke kennis beschikt, heeft immers nauwelijks enig besef van de muzikale vorm van een werk. Deze visie heeft uiteraard ook gevolgen voor Kivy's visie op literatuur. Kivy plaatst de absolute muziek en de roman wat betreft hun esthetische aspect diametraal tegenover elkaar. De absolute muziek vertegenwoordigt het ene uiterste van het spectrum van kunstwerken, omdat het een zuiver vormelijke en dus zuiver esthetische kunstvorm is. De roman bevindt zich aan het andere uiterste van dat spectrum en is een niet-esthetische kunstvorm, omdat de vormeigenschappen van het werk door de gewone lezer onopgemerkt blijven en dus niet het voorwerp kunnen zijn van een esthetische ervaring. De vraag is echter of, zelfs als we in Kivy's formalistische opvatting van het esthetische willen meegaan, die vooronderstelling wel correct is.

Het is bijvoorbeeld vreemd dat, wanneer Kivy muziek en literatuur met elkaar vergelijkt, hij voor deze verschillende artistieke genres blijkbaar andere vereisten voorop stelt wat betreft het publiek van deze genres. Wanneer Kivy het esthetisch ervaren van muziek beschrijft, gaat hij immers uit van een publiek dat een zekere muzikeducatie heeft genoten, luisteraars dus die in staat zijn verschillende motieven in de muziek te herkennen, te structureren, terugkerende thema's in verschillende gedaantes te herkennen en de globale structuur van een muziekstuk te vatten. Kivy schat bijgevolg de muzikale ervaring van de gewone luisteraar eerder laag in. Heel anders is de lezer die Kivy voor ogen heeft wanneer hij de mogelijkheid van de esthetische ervaring van literaire werken bespreekt. Van deze lezer verwacht Kivy immers geen theoretische bagage. De lezer die door Kivy centraal wordt geplaatst, is immers niet de literatuurwetenschapper, maar de gewone lezer die romans “voor het verhaal” leest. De vergelijking die Kivy maakt tussen de luisteraar van absolute muziek en de romanlezer loopt dus op zijn minst mank: waar Kivy voor de appreciatie van absolute muziek een getrainde luisteraar vooronderstelt die in staat is alle finesses van de muziek te doorgronden, vooronderstelt hij voor de roman een lezer zonder al te veel kennis van de literatuurtheorie, zodat deze lezer zich onmogelijk van alle finesses van het literaire werk bewust

kan zijn. Als Kivy de vraag naar de esthetische waarde van de roman even serieus zou nemen als de vraag naar de esthetische waarde van muziek, zou hij ook bij de roman een publiek moeten vooronderstellen dat op zijn minst in staat is deze esthetische waarde op prijs te stellen. Zoals Kivy zelf aangeeft kan een roman ook “geconsumeerd” worden zonder dat men zich bewust is van de esthetische eigenschappen van die roman.⁴¹ Net hieruit blijkt echter het belang van de ervaring van de lezer voor het literaire kunstwerk. Zoals bijvoorbeeld Jan Mukařovský en de Tjechische structuralisten betogen, wordt het literaire kunstwerk pas een esthetisch object door de activiteit van de lezer.⁴² Een visie zoals die van Kivy, waarbij er wel sprake is van een “esthetisch object”, maar waarbij dit object geen esthetische ervaring oproept, zou voor Mukařovský en verwante denkers dan ook een absurde veronderstelling zijn. Als we willen onderzoeken of het mogelijk is dat er een esthetische ervaring wordt opgeroepen door literaire werken, is het dan ook noodzakelijk een lezer te vooronderstellen die in staat is het werk vanuit esthetisch oogpunt te benaderen. Kivy schat de lezer echter zo laag in, dat hij makkelijk kan stellen dat deze lezer zich nauwelijks bewust is van de structuur of de esthetische eigenschappen van het literaire werk en dat de roman bijgevolg geen esthetische kunstvorm is.

Ook kunstfilosoof David Davies merkt in een recensie van Kivy's boek op dat er wel degelijk een groot probleem zit in Kivy's centrale stellingen. Is de lezer die een “serieus” literair werk louter voor het verhaal leest wel in staat de roman werkelijk te appreciëren *als kunstwerk*?⁴³ Ook Davies stelt dat Kivy op zijn minst een lezer zou moeten vooronderstellen die de aandacht bij het lezen ook op die aspecten van de roman kan leggen die van belang zijn voor de appreciatie van het literaire werk als literair *kunstwerk*. Wanneer we de vereisten die we het publiek van andere kunstvormen stellen toepassen op de lezers van een roman, stelt Davies, zou ook de vooropgestelde romanlezer op zijn minst oog moeten hebben voor de manieren waarop de schrijver het literaire medium gebruikt heeft om een bepaald verhaal te vertellen. Deze lezer zou dus expliciet aandacht moeten hebben voor de structuur van het vertelde. Kivy's beschrijving van de literaire ervaring is dus, zoals Davies stelt, een interessante beschrijving van hoe een gewone, “louter-voor-het-verhaal” lezer literatuur ervaart, maar niet, zoals Kivy zelf wel stelt, een beschrijving van de ervaring van de roman als literair kunstwerk.

⁴¹ Kivy, *Once Told Tales*, p. 36 – 37.

⁴² Van Luxemburg, *Over literatuur*, p. 40.

⁴³ D. Davies, review of: Kivy, *Once Told Tales*, in: *Notre Dame Philosophical Reviews*, <http://ndpr.nd.edu/news/29024-once-told-tales-an-essay-in-literary-aesthetics/> (geraadpleegd op 02.04.2014).

Nog belangrijker is bovendien dat we ons de vraag kunnen stellen of Kivy's vooronderstelling dat de romanlezer zich nauwelijks bewust is van de structuur van het werk dat hij leest wel klopt. Kivy wijst in zijn beschrijving van de leeservaring immers op het belang van leesonderbrekingen, de periodes tussen en na het lezen, waarin over datgene wat in de roman wordt aangeboden kan worden nagedacht. De literaire ervaring, zo stelt Kivy, is meestal een onderbroken ervaring. Niemand haalt het immers in zijn hoofd om *Anna Karenina*, *De Gebroeders Karamazov* of *Don Quichot* in één ruk uit te lezen. Zelfs indien men het zou willen, zou het een onmogelijke opgave blijken.⁴⁴ Hoewel deze eigenschap van de literaire ervaring op het eerste zicht triviaal kan lijken, vervullen volgens Kivy de onderbrekingen bij het lezen een belangrijke functie. Kivy vergelijkt de leesonderbrekingen met de nasmaak van goede wijn. De periodes van onderbreking vormen een soort van “hiernamaals” van het lezen. Het zijn periodes waarin, als dan niet bewust, kan worden nagedacht over wat in de roman wordt aangeboden. Uiteraard spelen deze periodes, net als de periode na het uitlezen van een roman, een rol voor de interpretatie van het literaire kunstwerk. Door vanop afstand na te denken over wat ons in een roman wordt aangeboden, kunnen we soms een beter zicht krijgen op de behandelde thematiek of de onderliggende betekenissen. Dit maakt dat een literaire ervaring zich niet beperkt tot het lezen zelf. Ook de uitwerking van het literaire werk kan van de literaire ervaring deel uitmaken. Dit roept de vraag op of het dan niet mogelijk is dat deze leesonderbrekingen er toe bijdragen dat de lezer, door in deze onderbrekingen afstand te nemen van de leesactiviteit zelf, inzicht krijgt in de manier waarop het aangeboden literaire werk gestructureerd is. Hiervan uitgaande kan Kivy's vergelijking van literaire werken met muziekwerken misschien wel een conclusie opleveren die tegengesteld is aan die van Kivy. Als we de doorsnee romanlezer vergelijken met de doorsnee muziekluisteraar, maken de leesonderbrekingen het de doorsnee lezer misschien wel makkelijker om de structuur van een literair werk te vatten dan om als luisteraar de structuur van een muziekwerk te vatten. Zoals muziekfilosoof Jerrold Levison stelt, is muziek beluisteren immers een vluchtige aangelegenheid.⁴⁵ De kern van de muzikale ervaring is volgens Levison dan ook niet gelegen in het vatten van de grotere muzikale structuren van het werk, maar eerder in het vatten van kleine, individuele fragmenten, van datgene wat er op dat ene moment in de muziek gebeurt. Misschien is de romanlezer, doordat hij via de leesonderbrekingen in staat is afstand te nemen van het “nu” van de

⁴⁴ Tenzij men zou besluiten de roman diagonaal door te lezen, maar in dat geval kan er bezwaarlijk worden gesproken van een literaire ervaring. Een lezer die een roman op deze manier doorneemt zal immers geen oog hebben voor de verschillende vormen van materiaalbehandeling die door de auteur zijn gehanteerd en zal ook tot niet veel meer dan een primaire interpretatie van het werk kunnen komen.

⁴⁵ C. Koopman, “Muzikale ervaring tussen overgave en distantie” in: E. Heijerman – A. van der Schoot (red.), *Welke taal spreekt de muziek? Muziekfilosofische beschouwingen*, Budel: Damon, 2010, p. 71.

leeservaring, dan ook beter in staat een zicht te krijgen op de structuur van het werk.

Bovendien gaat Kivy voorbij aan het feit dat het doorsnee publiek misschien wel over meer basiskennis beschikt voor het begrijpen van de structuur van een literair werk dan voor het begrijpen van een muziekwerk. Zo hebben de meeste lezers op school kennisgemaakt met op zijn minst basale vormen van tekst- en literatuuranalyse, terwijl muziekanalyse in de meeste opleidingen eerder beperkt is. We zouden dus misschien kunnen stellen dat de doorsnee lezer of luisteraar misschien beter in staat is de structuur van een literair werk te doorgronden dan om de structuur van een muziekwerk te begrijpen. Zoals Kivy zelf aangeeft, vereist het werkelijk doorgronden van de structuur van een muziekstuk immers enige muziektheoretische kennis.

We mogen dan ook niet vergeten dat interpretatie een essentieel onderdeel vormt van de literaire ervaring. De interpretatie die van de lezer gevraagd wordt bij het lezen van een literair kunstwerk, speelt zich daarbij af op verschillende niveau's. Zelfs op zeer basaal niveau is interpretatie vereist om toegang tot het literaire werk te krijgen. In eerste instantie moet ik immers de woorden en zinnen die zijn neergeschreven kunnen begrijpen. Zo is de kans onbestaande dat ik een literaire ervaring zou hebben wanneer ik Tolstojs *Anna Karenina* of Murakami's *IQ84* in de originele taal zou lezen, omdat ik over geen enkele kennis van de Russische of de Japanse taal beschik die het mij mogelijk zou maken te weten wat er op het papier gedrukt staat. Op dit vlak is er uiteraard nog geen onderscheid te maken tussen de vereisten die door een stationsroman of een literaire tekst aan de lezer worden gesteld. Een literaire tekst vereist echter, zoals hierboven reeds werd gesteld, meer interpretatie dan dit basale niveau. Naast een primaire betekenis, waarin de lezer vooral vaststelt wat er in een roman gebeurt, waardoor de meeste lezers tot ongeveer dezelfde primaire betekenis van een tekst zullen komen,⁴⁶ geeft een literaire tekst aanleiding tot verschillende interpretaties. Hoe we als lezer een literaire tekst interpreteren, hangt in grote mate af van onze eigen achtergrond. We kunnen ons bij de lezing van een tekst wel laten leiden door interpretaties die ons door “professionele lezers” (recensenten, literatuurwetenschappers e.d.) worden aangeboden, maar uiteraard spelen bij de interpretatie ook de literaire achtergrondkennis en de literaire ervaring van de lezer zelf mee. Zo kan het een verschil maken of ik al eerder een gedicht of roman van een bepaalde

⁴⁶ Uiteraard zijn er ook literaire teksten waarvan zelfs de primaire betekenis ambigu is. Zo kan een tekst bijvoorbeeld spelen met het onderscheid tussen verbeelding en werkelijkheid, waardoor niet duidelijk is in welke mate de beschreven gebeurtenissen letterlijk moeten worden opgevat of zich in het hoofd van een personage afspelen. Dergelijke ambiguïteit ontstaat bijvoorbeeld ook wanneer in een roman verschillende personages aan het woord komen die over de vertelde gebeurtenis tegenstrijdige informatie verstrekken. Niet-literaire teksten zullen dergelijke dubbelzinnigheden eerder uit de weg gaan.

auteur heb gelezen of vertrouwd ben met bepaalde thema's uit de literatuurgeschiedenis. Wanneer iemand bijvoorbeeld Michail Boelgakovs *De meester en Margarita* leest, een roman waarin verteld wordt hoe de duivel plots opduikt in het 20e eeuwse Moskou, zal zijn lezing van deze roman mede bepaald worden door zijn vertrouwdheid met de manieren waarop de duivel traditioneel in de literatuur en andere kunsten wordt uitgebeeld. *De meester en Margarita* speelt echter niet enkel met de literaire conventies, maar biedt ook op andere vlakken interpretatiemogelijkheden. Dat de roman geschreven werd tussen 1928 en 1940, de periode waarin Rusland door Stalin werd omgevormd tot een communistische terreurstaat, is bijvoorbeeld relevante informatie bij het interpreteren van deze roman. *De meester en Margarita* kan immers gelezen worden als een onschuldig en amusant verhaal over hoe de duivel op korte tijd een hele stad op stelten zet, maar blijkt op een dieper niveau eigenlijk een allegorie voor het aan de Stalinistische terreur ten prooi vallende Rusland. Het is dan ook geen toeval dat de roman pas decennia na de dood van de schrijver, in een gecensureerde versie dan nog wel, in Moskou kon verschijnen.

Vorm en inhoud

Bij Kivy's stelling dat de romanlezer zich weinig bewust is van de structuur van het literaire werk, vallen dus wat vraagtekens te plaatsen. We kunnen echter ook vragen stellen bij Kivy's formalistische uitgangspunt. De idee dat er zoiets bestaat als muziek die “zuivere vorm” is, kan immers in twijfel worden getrokken. Zo stelt Adorno bijvoorbeeld dat de vorm en de inhoud van een kunstwerk dialectisch met elkaar verweven zijn. Als Adorno iets duidelijk maakt, is het wel dat de vormelijke eigenschappen van kunstwerken op zich niet voldoende zijn om iets uit te drukken, maar pas spreken door de context waarin ze verschijnen.⁴⁷ Het kunstwerk verhoudt zich steeds op één of andere manier tot de historische en culturele context waarbinnen het werk gecreëerd is. De zogenaamd zuiver vormelijke muziek van Beethoven drukt bijvoorbeeld bij uitstek het levensgevoel van de vroege romantiek uit.⁴⁸ Kunnen we dan wel probleemloos stellen dat deze muziek uit “zuivere vorm” bestaat en niet over een buitenmuzikale inhoud beschikt? Ook absolute muziek heeft immers een zekere “inhoud” en drukt iets uit wat meer is dan louter vorm. “Vorm” en “inhoud” zijn dan ook nauw met elkaar verweven. Ze bepalen elkaar en perken elkaar in. Een bepaalde inhoud laat zich niet zonder meer door om het even welke vorm uitdrukken en omgekeerd is ook de gekozen vorm bepalend voor datgene wat zal worden uitgedrukt. Zoals verderop in deze tekst nog zal blijken, speelt deze wederzijdse bepaling van vorm en inhoud zeker in de literatuur een allesbehalve verwaarloosbare rol. Maar ook in andere kunstvormen is dit duidelijk. Zo komt bijvoorbeeld de beeldtaal van de futuristen merkbaar voort uit hun fascinatie voor technologie, vooruitgang en beweging en leent deze beeldtaal zich bijgevolg veel minder voor het schetsen van lieflijke taferelen. En in muziek is bijvoorbeeld alleen al de keuze van de toonaard bepalend voor wat wel en niet kan worden “meegedeeld”.

Een recent uitgevoerd neurologisch experiment maakt eveneens duidelijk dat “louter vorm” onvoldoende kan zijn om van een esthetische ervaring te spreken.⁴⁹ In dit onderzoek werd niet zozeer gefocust op de esthetische ervaring die voortkomt uit de confrontatie met kunstwerken, maar op de esthetische ervaring die voortkomt uit wiskundige stellingen. Uit dit onderzoek bleek onder andere dat wiskundigen bij het aanschouwen van wiskundige stellingen een gevoel van schoonheid

⁴⁷ T. Adorno, *Aesthetic Theory*, transl. R. Hullot-Kentor, London – New York: Bloomsbury Academic, 2013, p. 124 – 125.

⁴⁸ W. Fiévez, “Muziek tussen ontologie en praktijk” in: E. Heijerman – A. van der Schoot (red.), *Welke taal spreekt de muziek? Muziekfilosofische beschouwingen*, Budel: Damon, 2010, p. 87.

⁴⁹ S. Zeki. e.a., “The experience of mathematical beauty and its neural correlates”, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 13 February 2014, <http://www.frontiersin.org/Journal/10.3389/fnhum.2014.00068/full>.

kunnen ervaren dat vergelijkbaar is met het gevoel van schoonheid dat kan worden opgeroepen door bijvoorbeeld het *Erbarme dich* van Bach of *Der Kuss* van Gustav Klimt. Uit hersenscans bleek dat bij het aanschouwen van wiskundige stellingen hetzelfde deel van het emotionele brein actief was dat bij gewone mensen actief is bij het ervaren van “artistieke” schoonheid. Bovendien bleek uit het onderzoek dat de ondervraagden ook een bepaalde emotionele respons vertoonden wanneer ze een wiskundige stelling als “mooi” ervoeren. Interessant daarbij is dat deze emotionele respons enkel voorkwam bij de wiskundigen, met andere woorden degenen die de wiskundige stellingen niet louter op hun vormeigenschappen beoordeelden, maar ook de inhoud van de formules begrepen. Bij een controlegroep van mensen die wel over enige wiskundige basiskennis beschikten, maar die niet in staat waren de stellingen werkelijk te begrijpen, bleek deze emotionele respons te ontbreken. Wie de stellingen dus niet geheel doorgronde, maar er wel een esthetisch oordeel over formuleerde, deed dat dus louter op basis van de vormeigenschappen van de stelling. De schoonheid werkelijk *ervaren* kon hij niet. Wie de stelling kon begrijpen, was echter wel in staat de schoonheid ervan te ervaren en vertoonde dan ook een emotionele respons.

Uit bovenstaande blijkt dus dat het niet wenselijk is vorm en inhoud van elkaar te isoleren en enkel de vorm van een kunstwerk esthetische eigenschappen toe te dichten. Als de vormelijke eigenschappen of structuur van een kunstwerk erin slagen een esthetische ervaring op te roepen, moet dit dan ook mede voortkomen uit de inhoud die deze vorm mee bepaalt en de wijze waarop de vorm en de inhoud van het werk op elkaar ingrijpen. Dit speelt zonder enige twijfel in elke artistieke discipline een zekere rol, maar we zouden misschien kunnen stellen dat de literatuur de kunst discipline bij uitstek is waarin deze wederzijdse bepaling van vorm en inhoud een belangrijke rol speelt voor het begrip en de appreciatie van het werk. Er zijn in de literatuur makkelijk voorbeelden te vinden van werken waarbij dit zeer duidelijk aan de hand is. Zo gaf ik reeds het voorbeeld van Danielewski's roman *House of Leaves* waarbij het als hypertext gestructureerde verhaal zowel een vormelijk als een inhoudelijk bepalende keuze is. Ook de Franse schrijver Georges Perec speelde dit soort spelletjes met de vorm van zijn romans. Zo is een verdwijning niet enkel het onderwerp van zijn roman *La Disparition*, maar maakt het ook een belangrijk deel van de vorm van de roman uit, doordat in de gehele roman de letter “e” ontbreekt of “verdwenen is”.

Maar de voorbeelden hoeven uiteraard niet zo extreem te zijn om duidelijk te maken dat vorm en inhoud in literatuur nauw met elkaar verbonden zijn. Deze verwevenheid van vorm en inhoud heeft er zelfs toe geleid dat nogal wat literatuurtheoretici tot een positie zijn gekomen die radicaal tegenovergesteld is aan die van Kivy. Zij komen tot deze positie door de verwevenheid van vorm en

inhoud te sterk door te denken en dan in de eerste plaats de invloed die de vorm van een literair werk heeft op de inhoud ervan. Eén van deze theoretici is Viktor Shklovsky, die in het reeds aangehaalde *Theory of Prose* de stelling verdedigt dat de vorm van een literair werk zijn eigen inhoud creëert. Zo stelt Shklovsky dat de auteur bij de creatie van een literair werk bepaalde artistieke keuzes maakt die onmogelijk vanuit de inhoud kunnen zijn gemotiveerd, maar die deze inhoud wel bepalen.⁵⁰ Belangrijk in dat opzicht is het onderscheid dat Shklovsky maakt tussen de “story” en de “plot” van een verhaal, waarbij we de “story” kunnen definiëren als *wat* in het verhaal verteld wordt, terwijl de plot bepaalt *hoe* dit verhaal verteld wordt. De “story” kunnen we met andere woorden beschouwen als de inhoud van het verhaal, terwijl de “plot” de vorm van het verhaal uitmaakt. Zoals Shklovsky terecht opmerkt, bepaalt de “plot” mede de inhoud van een verhaal. Welke gebeurtenissen worden verteld en welke weggelaten? Welke rol vervullen bepaalde gebeurtenissen of personages binnen het grotere geheel? Welke verhaallijnen moeten worden toegevoegd of weggelaten om de structuur van het verhaal als geheel te laten “werken”? Dit zijn allemaal vragen die opduiken wanneer een auteur zijn verhaal tracht vorm te geven en die de auteur voor keuzes stellen die ook de inhoud van wat verteld moet worden bepalen. Shklovsky gaat hierin wat te ver door de denkbeweging enkel in die ene richting door te denken.⁵¹ Het werkt uiteraard ook omgekeerd: ook de inhoud van een verhaal bepaalt in grote mate hoe dit verhaal wel of niet gestructureerd en verteld kan worden.

Ook de deconstructionist Paul de Man legt sterk de nadruk op de vorm van het literaire werk en dan in het bijzonder op de vormelijke aspecten van literaire taal. In zijn boek *Does Literature Matter?* bekritiseert filosoof Frank Farrell de Mans standpunt sterk. Farrell bespreekt bijvoorbeeld de analyse die de Man maakt van van de poëzie van Rilke.⁵² Zo verdedigt de Man de opvatting dat de bij Rilke vaak terugkerende uitdrukkingen van negatieve ervaringen (zoals bijvoorbeeld de instabiliteit van het verlangen of de machteloosheid van de liefde) niet voortkomen uit Rilkes eigen

⁵⁰ Shklovsky, *Theory of Prose*, p. 31.

⁵¹ Dat Shklovsky zich op deze ene denkbeweging focust is niet verwonderlijk, gezien de insteek van zijn boek. Shklovsky legt de klemtoon van zijn onderzoek immers net op de rol van de “plot” voor het verhaal. Zo verwijst hij bijvoorbeeld naar bepaalde vormen van vertelling die in verschillende culturen terugkeren. Hij legt daarbij niet, zoals de meeste onderzoekers, de klemtoon op het feit dat er thema's zijn die in de verhalen van verschillende culturen opduiken (zo zijn er bijvoorbeeld parallellen te trekken tussen de mythische verhalen van geografisch ver van elkaar verwijderde beschavingen), maar net op het feit dat niet enkel de thema's terugkeren, maar ook de manieren waarop deze thema's in verschillende culturen worden gestructureerd en vormgegeven.

⁵² F. Farrell, *Does Literature Matter*, Ithaca – London: Cornell University Press, 2004, p. 88 – 89 (hierna: Farrell, *Does Literature Matter*).

psychologische zijnstoestanden, maar voortkomen uit linguïstische, retorische en tekstuele mechanismen, waarvan de representatie van bepaalde psychologische zijnstoestanden slechts een neveneffect is. Rilke gebruikt volgens de Man bijvoorbeeld het gevoel verdriet niet om zijn eigen verdriet uit te drukken, maar omdat hij in zijn gedicht een retorische figuur wil gebruiken waarvan de structuur een “neerwaartse beweging” vereist en verdriet het psychologische equivalent van een neerwaartse beweging is. Zoals Farrell aangeeft, klinkt deze analyse op zijn minst contra-intuïtief. Het is immers logischer te stellen dat Rilke voor de uitdrukking van dit specifieke gevoel gezocht heeft naar een stijlfiguur die aan dit gevoel uitdrukking kon geven. Deze analyse geeft echter goed aan dat er bij literatuur een sterke verwevenheid bestaat tussen vorm en inhoud. Dat de Man stelt dat de vorm van het gedicht bepalend is voor de inhoud ervan en Farrell ongeveer het tegenovergestelde beweert, maakt duidelijk dat bij literatuur de grenzen tussen vorm en inhoud niet altijd even helder te trekken vallen. Het is niet altijd even duidelijk in welke mate de vorm door de inhoud beïnvloed is en omgekeerd.

Deze verwevenheid van vorm en inhoud bij literaire teksten is bovendien allesbehalve een recente ontdekking. Zoals de Franse filosoof Paul Ricœur in *Temps et récit* aangeeft, blijkt ook uit Aristoteles' *Poëtica* reeds hoezeer vorm en inhoud met elkaar samenhangen. Aristoteles maakt immers een onderscheid tussen enerzijds de *muthos* van het verhaal (wat Ricœur vertaalt als *mise-en-intrigue*) en anderzijds de *mimesis* (het actieve proces van representeren).⁵³ De *muthos* of *mise-en-intrigue* zouden we daarbij kunnen beschouwen als de vorm van het verhaal: het is de manier waarop de verschillende feiten waaruit het verhaal bestaat gerangschikt zijn, het is met andere woorden de “compositie” van de intrige. De *mimesis* of representatie verwijst dan weer eerder naar de vertelde inhoud: hoe de “actie” en “het leven” in het verhaal gerepresenteerd worden. *Muthos* en *mimesis* hangen duidelijk sterk met elkaar samen. Representatie wordt immers pas mogelijk door bepaalde vormelijke ingrepen. Het is slechts door de ordening van de acties waaruit de tragedie bestaat dat de acties de noodzakelijkheid of waarschijnlijkheid krijgen die representatie mogelijk maakt.⁵⁴ *Muthos* en *mimesis* lopen daarom ook in elkaar over: zoals Ricœur aangeeft blijken beide begrippen bij Aristoteles niet altijd even makkelijk van elkaar te onderscheiden.⁵⁵ Ook bij Aristoteles vinden we dus reeds de idee terug dat in literaire genres vorm en inhoud noodzakelijk

⁵³ P. Ricœur, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Editions du Seuil, 1983, p. 69.

⁵⁴ Het is volgens Aristoteles noodzakelijk dat de opeenvolging van de verschillende acties in een tragedie voortkomen uit ofwel noodzakelijkheid ofwel waarschijnlijkheid. Dit doorbreken ondermijnt zowel de opbouw van het verhaal (de “vorm”) als de geloofwaardigheid van het vertelde verhaal zelf (de “inhoud”).

⁵⁵ P. Ricœur, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Editions du Seuil, 1983, p. 66.

met elkaar verweven zijn.

Een zuiver formalistische benadering van literatuur lijkt dus niet wenselijk, omdat deze geen recht kan doen aan de wijze waarop de vorm en de inhoud van een literair kunstwerk met elkaar verbonden zijn. Vorm en inhoud van elkaar loskoppelen levert bovendien absurde conclusies op, zoals Kivy's stelling dat poëzie probleemloos kan worden geparafraseerd. Kivy gaat daarmee in tegen de redelijk algemeen aanvaarde opvatting dat het bij poëzie onmogelijk is vorm en inhoud van elkaar te scheiden en daardoor parafrasering eigenlijk onmogelijk is: *wat* in het gedicht wordt gezegd kan alleen worden gezegd door *hoe* het wordt gezegd. Kivy stelt echter dat *wat* een gedicht “zegt” hetzelfde is als de betekenis van het gedicht en deze betekenis kan worden uitgelegd, zodat parafrasering mogelijk is.⁵⁶ Ook hier kunnen echter vraagtekens bij geplaatst worden. Is *wat* een gedicht “zegt” immers wel probleemloos te identificeren met een betekenis die kan worden uitgelegd? Kivy lijkt uit te gaan van de vooronderstelling dat de betekenis van een gedicht in één interpretatie te vatten valt. Het is echter net eigen aan literatuur dat het vaak meerdere betekenissen oproept. Vaak lijkt het zelfs niet geheel mogelijk deze betekenissen geheel onder woorden te brengen en lijkt er toch meer te worden opgeroepen dan werkelijk in woorden kan worden gevat. Het is waar dat mensen gedichten in veel situaties parafraseren. In een lessituatie wordt bijvoorbeeld vaak gepoogd de door een gedicht opgeroepen betekenissen onder woorden te brengen, een benadering van poëzie die door veel dichters overigens wordt afgewezen, omdat het poëzie te veel benadert als een “code” die moet worden “gekraakt” en te weinig ruimte laat voor de appreciatie van mooie zinnen en de verbeelding van de lezer. Het parafraseren van een gedicht is in sommige situaties nodig, maar kan in geen geval een equivalent voor de ervaring van het gedicht vormen. De parafrasering kan immers niet anders dan afbreuk doen aan het gedicht omdat de door het gedicht opgeroepen wereld tot zijn betekenis wordt gereduceerd. Hetzelfde geldt voor de roman. Het is mogelijk bijvoorbeeld Kafka's *Der Prozess* samen te vatten of een analyse te maken van waar deze nu precies over gaat, maar dergelijke samenvatting of analyse kan onmogelijk de leeservaring vervangen. Het lezen van een roman als *Der Prozess* kan immers aanleiding geven tot verschillende lezingen of interpretaties, terwijl een analyse of samenvatting de betekenis van de roman reeds in grote mate invult. Het is immers niet alleen het verhaal dat betekenissen oproept, maar net zozeer de manier waarop dit verhaal op de lezer wordt overgebracht, de wijze waarop het is gestructureerd, de woordkeuzes van de auteur en dergelijke meer.

Welke consequenties heeft de verbondenheid van vorm en inhoud dan voor de esthetische waarde

⁵⁶ Kivy, *Once Told Tales*, p. 165 – 170.

van de roman? Het beeld dat Frank Farrell gebruikt om naar het esthetische aspect van literatuur te verwijzen kan een antwoord bieden op deze vraag. Een goede roman, zo stelt hij, is als een orkaanfeestje aan het strand, waarbij de welgevormde architectuur van de taal ons in staat stelt om dichterbij bedreigende ervaringen en inzichten te komen zonder door angst overweldigd te worden.⁵⁷ Dat een bepaalde inhoud in staat is ons te raken, heeft dus niet louter te maken met deze inhoud zelf, maar evengoed met de wijze waarop deze inhoud is vormgegeven. Het is dan ook net het samenspel van vorm en inhoud die ons een roman in zijn geheel als esthetisch kan doen ervaren.

Dat het dus niet correct is te stellen dat het louter de vormeigenschappen van een kunstwerk zijn die een esthetische ervaring kunnen oproepen, wordt hiermee dan ook duidelijk. Een gevolg hiervan is dat het moeilijk te verdedigen blijft nog een concept als “esthetische eigenschappen” te hanteren. Deze eigenschappen worden doorgaans immers met bepaalde vormeigenschappen geassocieerd. Deze vormeigenschappen staan echter niet op zichzelf. Een bepaalde structuur, metafoor of materiaalbehandeling zal in het ene literaire werk aanleiding geven tot een esthetische ervaring en in een ander literair werk totaal ongepast zijn. Stellen dat we in een literair of ander kunstwerk een helder onderscheid kunnen maken tussen de esthetische en de niet-esthetische eigenschappen van het werk doet zonder meer afbreuk aan de complexe verwevenheid van vorm en inhoud die de esthetische ervaring kenmerkt.

⁵⁷ Farrell, *Does Literature Matter*, p. 18.

De epistemische benadering van de esthetische ervaring

De verwevenheid van vorm en inhoud brengt ons bovendien naar de laatste benadering van de esthetische ervaring die door Carroll wordt onderscheiden. Zoals uit het voorgaande bleek, is een parafrasering, analyse of samenvatting van een literair werk niet in staat eenzelfde ervaring op te roepen als het literaire werk zelf en kan het er dan ook in geen geval een equivalent voor vormen. Het is net die vaststelling die centraal staat in wat Carroll de epistemische benadering van de esthetische ervaring noemt.⁵⁸ De epistemische benadering van de esthetische ervaring stelt namelijk dat er een bepaalde manier van “kennis” van het object noodzakelijk is om tot die ervaring te komen.⁵⁹ Er moet met name een rechtstreeks contact zijn met het object dat de esthetische ervaring kan opwekken om van een esthetische ervaring te kunnen spreken. We kunnen immers op verschillende manieren met een kunstwerk “kennismaken”. Iemand zou ons bijvoorbeeld de Mona Lisa kunnen beschrijven, we zouden het werk zelf kunnen gaan bezichtigen in het Louvre, we zouden een afdruk van het werk kunnen zien staan op een koffiemok... Toch zal, volgens de epistemische benadering, enkel het bezichtigen van het werk zelf een esthetische ervaring opwekken. Informatie uit tweede hand over het werk, bijvoorbeeld via een beschrijving, zal hiervoor echter niet volstaan.

Uit het voorgaande bleek reeds dat er ook bij literatuur een vorm van rechtstreeks contact met het literaire werk noodzakelijk is voor een esthetische ervaring. Net zoals het noodzakelijk is om een schilderij te aanschouwen of een muziekstuk te beluisteren om deze werken esthetisch te kunnen ervaren, is het essentieel dat een literair werk gelezen of beluisterd wordt om de eventuele schoonheid ervan te kunnen ervaren. Om het werk, en de esthetische aspecten ervan, werkelijk te kunnen ervaren, is een rechtstreeks contact met het werk in kwestie dus van belang. Uitgaande van deze bepaling van de esthetische ervaring voldoet literatuur zonder twijfel aan de vereisten om als esthetische kunstvorm erkend te worden. Enkel wanneer we, zoals Kivy, stellen dat een literair werk probleemloos geparafraseerd of samengevat kan worden, is een rechtstreeks contact met het literaire werk overbodig om dit werk als kunstwerk te ervaren. Kivy's stelling bleek echter ongeldig omdat een literair kunstwerk net uitnodigt tot diverse lezingen en interpretaties en deze enkel via lectuur van het werk zelf aan de oppervlakte kunnen komen. In een discussie met de epistemische

⁵⁸ Carroll, “Aesthetic Experience”, p. 76 – 80.

⁵⁹ Het begrip “kennis” dient hierbij niet zozeer opgevat te worden als iets cognitiefs, als iets wat men weet of geleerd heeft, maar eerder in de zin van “kennis maken”, ontmoeten, ergens voor het eerst mee in aanraking komen. In dat opzicht is de door Carroll gekozen benaming misschien wat ongelukkig gekozen.

benadering van de esthetische ervaring trekt Kivy dus duidelijk aan het kortste eind: net het feit dat het literaire kunstwerk een rechtstreeks contact met de lezer vereist om dit literaire kunstwerk *als kunstwerk* te ervaren, maakt de verwantschap tussen literatuur en andere esthetische kunstvormen duidelijk.

Hoofdstuk 4. Literaire taal

De literaire ervaring als auditieve ervaring

In zijn beschrijvingen van de literaire ervaring besteedt Peter Kivy veel aandacht aan de auditieve aspecten van de taal. De literaire taal krijgt daarbij door Kivy bepaalde esthetische eigenschappen toegedicht, maar toch komt Kivy uiteindelijk tot de conclusie dat deze eigenschappen niet volstaan om ook van een esthetische ervaring te spreken. Om dit te kunnen begrijpen, dienen we eerst dieper in te gaan op het auditieve karakter van de literaire taal. Hierbij zal duidelijk zijn dat Kivy de esthetische eigenschappen ook bij de taal met bepaalde vormeigenschappen, in dit geval klankeigenschappen, verbindt.

Wanneer we lezen, stelt Kivy, hebben we steeds een bepaalde inwendige auditieve ervaring. Onze leeservaring wordt immers begeleid door een soort van interne vertelstem, die maakt dat we ons een tekst bij het lezen auditief verbeelden. Om deze stelling te staven, keert Kivy terug naar de geschiedenis van de literaire ervaring. In zijn boek *The Performance of Reading* stelt hij dat literatuur een kunstvorm is die nauw verwant is met de uitvoerende kunsten. Literatuur zoals we die vandaag kennen in de vorm van de door het individu gelezen roman is immers een eerder recent ontwikkeld fenomeen. Tot diep in de middeleeuwen was literatuur “vertelkunst”: verhalen werden door professionele vertellers op het publiek overgebracht. Zelfs indien een individuele lezer in de Klassieke Oudheid uitsluitend voor zichzelf een verhaal las, waarvan we kunnen aannemen dat dit lange tijd, vanwege de minder vanzelfsprekende aanwezigheid van boeken en de minder algemene alfabetisering, een eerder uitzonderlijke manier was om van literatuur te genieten, werd literatuur luidop voorgelezen. Doordat woorden pas relatief laat in de ontwikkeling van het schrift met spaties van elkaar gescheiden werden, was luidop lezen namelijk een noodzakelijke voorwaarde om de gelezen tekst te kunnen begrijpen.⁶⁰ Het auditieve aspect heeft dus in de literatuur steeds een grote rol gespeeld. Een these die Kivy verdedigt, en die ik vanuit mijn eigen leeservaringen ook onderschrijf, is dat bij onze huidige leeservaring dit auditieve aspect zich “verinwendigd” heeft. Zo komt het dat onze literaire ervaringen begeleid worden door een soort van interne vertelstem.

De evolutie van literatuur als uitgevoerde kunst naar stil gelezen literatuur is bovendien niet de enige aanwijzing die we hebben om de ontwikkeling van een interne vertelinstantie te traceren. Ook

⁶⁰ Kivy verwijst hiermee naar de bevindingen van literatuurhistoricus Paul Saenger (P. Saenger, *Space Between Words: The Origin of Silent Reading*, Stanford: Stanford University Press, 1997).

de individuele ontwikkeling van het vermogen met geschreven teksten om te gaan wijst in die richting. Kinderen die leren lezen, hangen bijvoorbeeld nog sterk af van het uitwendige auditieve aspect van de taal. Ze zullen de letters afzonderlijk met hun mond vormen om een beeld te krijgen van de totale klank van het woord en op die manier het woord als dusdanig herkennen. Kinderen die leren lezen hebben veel meer dan ervaren lezers de noodzaak de gelezen woorden uit te spreken. Het is voor dove kinderen dan ook veel moeilijker te leren lezen dan voor normaal horende kinderen.⁶¹ Doordat het auditieve aspect van de taal bij normaal horende mensen verbeeld kan worden tijdens het lezen, blijft het op die manier een essentieel onderdeel uitmaken van de literaire ervaring.⁶²

Om duidelijk te maken wat hij precies bedoelt met de aanwezigheid van een interne vertelstem bij het lezen, vergelijkt Kivy het in stilte lezen van een roman met het lezen van een partituur door een begaafde muzikant. Net zoals zeer getalenteerde muzikanten in staat zijn muziekpartituren te lezen en zich daarbij de muziek auditief te verbeelden, zouden lezers pas in staat zijn te genieten van een gelezen tekst wanneer deze tekst ook auditief verbeeld wordt. Het grote verschil is uiteraard dat het op dergelijk niveau lezen van muziekpartituren maar voor een beperkte groep getalenteerde muzikanten is weggelegd. Zo heeft Beethoven bijvoorbeeld zelfs nadat hij doof was geworden nog werken gecomponeerd, waardoor hij wel moest beschikken over een sterke auditieve verbeeldingskracht. De auditieve verbeelding die noodzakelijk is voor het lezen van literatuur, is echter toegankelijk voor alle normaal horende mensen met een bepaalde graad van geletterdheid. Hoewel er dus duidelijk een verschil is tussen de mogelijkheid uitgeschreven muziek auditief te verbeelden en het auditief verbeelden van literatuur, kunnen we volgens Kivy wel informatie halen uit de overgeleverde beschrijvingen van de muzikale ervaringen bij het lezen van partituren om een beeld krijgen van de auditieve ervaring bij het lezen van literatuur. Een zeer getalenteerde muzikant kan bij het lezen van een partituur de muziek inwendig uitvoeren. Zo haalt Kivy in *The Performance of Reading* het verhaal aan dat men Donald Francis Tovey, een muzikaal genie, op een zekere dag opmerkte terwijl hij, alleen in een kamer, zat te applaudisseren. Toen men hem vroeg wat hij aan het doen was, vertelde hij dat hij een partituur aan het lezen was en zo opging in de muziek dat het leek alsof hij naar een uitvoering zat te luisteren. Het was zo'n goede uitvoering,

⁶¹ Kivy stelt bovendien dat het niet onwaarschijnlijk is dat doof geboren en bij het lezen een essentieel deel van de literaire ervaring missen, omdat de auditieve verbeelding bij hen achterwege blijft. Volgens Kivy kan bovendien de vraag gesteld worden of de meerderheid van de doofgeborenen, door de leesachterstand die ze meestal oplopen, wel in staat kunnen zijn werkelijk van literatuur te genieten. (Kivy, *The performance of Reading*, p. 120-121).

⁶² Kivy, *The performance of Reading*, p. 121.

stelde hij, dat hij spontaan ging applaudisseren.⁶³ De leeservaring werkt volgens Kivy op dezelfde manier. Iedere lezing van een tekst is meteen ook de inwendige uitvoering van deze tekst. Een lezing van een literaire tekst is dan ook net zo uniek en persoonlijk als de uitvoering van een muziek- of theaterstuk. Net zoals vijf verschillende acteurs vijf verschillende interpretaties en uitvoeringen van Hamlet op het toneel zullen brengen, voert iedere lezer het literaire werk op zijn eigen manier in zijn hoofd uit. Een literaire ervaring kan dus beschouwd worden als een auditieve ervaring en is dit expliciet wanneer literatuur wordt gepresenteerd in de vorm van voordrachten of audioboeken, wanneer de literaire tekst dus letterlijk wordt uitgevoerd. Maar ook wanneer we in stilte een boek lezen, kunnen we spreken van een auditieve ervaring, van een uitvoering van het literaire werk “in het hoofd”.

Er bestaat geen twijfel over dat het auditieve aspect van de taal een belangrijke rol speelt bij de esthetische ervaring van de taal. Zeker bij poëzie is dit het geval. Poëzie beschikt immers dikwijls, door het veelvuldige gebruik van allerlei stijlfiguren zoals rijm, assonantie of alliteratie en de vaak grote aandacht voor het metrum van de tekst, over een grote muzikaliteit. Als we de esthetische eigenschappen van de literaire taal identificeren met de auditieve of muzikale eigenschappen van de taal, moeten we dus wel stellen dat we het ervaren van de literaire taal als een esthetische ervaring kunnen karakteriseren. Dit is echter niet de conclusie die door Kivy wordt getrokken.

⁶³ Kivy, *The performance of Reading*, p. 83.

Poëzie versus proza

Wanneer Peter Kivy de vraag stelt naar de esthetische ervaring bij literatuur, bakent hij, zoals gezegd, de literatuur af tot “niet-dramatisch fictioneel narratief”. Een gevolg daarvan is dat poëzie in zijn analyse buiten beschouwing blijft en de reden daarvoor is duidelijk: in tegenstelling tot de taal van de roman trekt de poëtische taal alle aandacht op zichzelf. Daar waar de poëtische taal dus onvermijdelijk de aandacht van de lezer trekt, blijft de literaire taal in de roman door de gewone lezer onopgemerkt. Kivy's redenering is hier dus analoog aan het eerder besproken argument van de aandacht van de lezer: de literaire taal bevat dan wel bepaalde esthetische eigenschappen, deze worden door de lezer niet opgemerkt en kunnen dus niet het voorwerp zijn van een esthetische ervaring.

Kivy stelt dat de manier waarop poëzie en proza met de taal omgaan radicaal anders zijn. In poëzie vervult de taal zonder twijfel een esthetische rol: de taal trekt alle aandacht naar zichzelf toe, naar de klankpatronen, de stijlkenmerken of, om het in Kivy's termen uit te drukken, de vorm. Prozaïsche taal is, in tegenstelling tot poëzie, eerder transparant. De taal vervult in de roman slechts een dienende rol en kan de aandacht dus niet geheel op zichzelf richten. Kivy's beperking van literatuur als esthetische kunstvorm tot poëzie verdient hier enige overweging. De roman is immers een narratief literair genre en we kunnen moeilijk ontkennen dat het verhaal voor veel lezers de voornaamste reden vormt om een roman te lezen. Wanneer de taal van de roman de aandacht te sterk naar zich toetrekt, kan dit door sommige lezers als storend worden ervaren. Zulke lezers zullen waarschijnlijk moeite hebben met de romans van bijvoorbeeld Peter Verhelst of Bruno Schulz, omdat het poëtische of beeldende taalgebruik van deze schrijvers het volgen van de verhaallijn van de roman wel eens bemoeilijkt. Het zou echter verkeerd zijn te veronderstellen dat hieruit blijkt dat, om het narratieve karakter van de roman te respecteren, de taal in de roman een louter dienende rol moet spelen. Eerder in deze tekst wees ik al op het door de Tsjechische structuralisten geïntroduceerde idee dat de literaire taal ook in de roman een esthetische functie heeft, namelijk het systematisch op de voorgrond schuiven, de *foregrounding*, van de uitdrukking. Net door de aandacht op het taalteken zelf te richten, ontstaat er volgens Jan Mukařovský een versterkte aandacht voor *wat* er medegedeeld wordt.⁶⁴

Het esthetische aspect van de taal kan dus ook in de roman een rol spelen. We zouden echter nog verder kunnen gaan en stellen dat net het feit dat een literair werk in staat is een esthetische ervaring

⁶⁴ Van Luxemburg, *Over Literatuur*, p. 39.

op te roepen een noodzakelijke voorwaarde is om van literatuur te spreken. In mijn bespreking van het begrip literatuur had ik het reeds over het feit dat de materiaalbehandeling het mogelijk maakt een onderscheid te maken tussen literaire en niet-literaire teksten. Ik benadrukte daarbij al dat materiaalbehandeling en literaire taal in een literair werk allerlei functies kunnen vervullen, maar net als bij poëzie kan de literaire taal ook in de roman esthetisch van aard zijn, zonder daarbij een bepaalde functie te vervullen, maar enkel om bij de lezer een esthetisch gevoel op te roepen. Zo woedde enige tijd geleden een literaire polemiek tussen twee schrijvers, Christophe Van Gerrewey en Marnix Peeters, waarin net dit esthetische aspect voorwerp van discussie vormde. Marnix Peeters had zich in een interview naar aanleiding van zijn recentste roman laatdunkend uitgelaten over auteurs die schrijven afschilderen als een zware en moeilijke bezigheid. Christophe Van Gerrewey reageerde op de uitlatingen van Peeters door te stellen dat diens laatste boek niet eens de stempel “literatuur” verdiende. De argumenten daarvoor zijn in dit kader bijzonder interessant:

“De eerste reden is dat het geen enkele goede zin bevat. (...) Er is geen enkele zin van Peeters die uitblinkt door verrassende schoonheid of consequente lelijkheid. Zinnen schrijven is moeilijk - Flaubert deed soms een hele week over één zin. Voor Peeters mag schrijven geen moeite kosten; het gevolg is zeer moeizame lectuur.

De structuur van 'Natte dozen' is de tweede reden waarom het boek zo slecht is. (...) Een evolutie is er nauwelijks: de hoofdstukken door elkaar schudden, zou niets veranderen.

En dan is er, ten derde en tot slot, de inhoud van dit boek. Marnix Peeters heeft niets te vertellen. 'Natte dozen' is een opeenstapeling van onbeschofte meningen en bewoordingen - over kleurlingen, migranten, lesbiennes, seksualiteit, kindermisbruik en vrouwen. (...) Wie beleeft er oprecht plezier aan het gebrekkig beschrijven van dergelijke ideeën en bezigheden, als elk perspectief, elke dubbele bodem, elke kritiek ontbreekt? En - belangrijker - hoe kan iemand daar vervolgens leesplezier aan ontleen? (...)

Het is dan ook de vraag waarom deze platte onzin in de vorm van een boek gedrukt moet worden, en vervolgens aan een zo groot mogelijk publiek verkocht. Mensen - consumenten - willen (terecht) van alles het beste - alleen als het over literatuur gaat, moeten ze blijkbaar genoegen nemen met slecht geschreven, oppervlakkige en zogenaamd choquerende onzin die niets met het leven te maken heeft. Wie moeite doet bij het schrijven, en wie literatuur dus ernstig neemt, als een relevante spiegel van de wereld en de maatschappij, die moet, volgens Peeters, een ander vak zoeken. Het omgekeerde is waar: wie zo weinig van romans verwacht, wie liever op een podium staat te vuilbekken, wie zijn lezers zo cynisch behandelt, die was beter journalist of cafébaas gebleven.”⁶⁵

⁶⁵ C. Van Gerrewey, “U verdient beter dan een toogroman”, *De Morgen*, <http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/Opinie/article/detail/1693589/2013/08/27/U-verdient-beter-dan-een-toogroman.dhtml>.

Van Gerrewey komt dus uit bij drie elementen die volgens hem noodzakelijk zijn om van een goed literair werk te kunnen spreken: naast het feit dat het werk over iets dient te gaan en dat er bij een literair werk sprake dient te zijn van een doordachte structuur, dient een literair werk te beschikken over “goede zinnen”, zinnen die uitblinken door ofwel verrassende schoonheid ofwel consequente lelijkheid. Los van het door Van Gerrewey bekritiseerde werk, denk ik dat hij hier een punt heeft. Interessant is bovendien dat Van Gerrewey bij zijn verdediging van dit esthetische aspect van de literatuur zowel de schrijver als de lezer onder de aandacht brengt. Schrijven is immers, zo stelt hij, hard werken. Het is een proces van steeds weer herformuleren, schrappen en herschrijven en dit alles met de lezer in het achterhoofd. Waar die goede zinnen voor gemaakt zijn is immers net het leesgenot van deze lezer.

Van Gerrewey staat met zijn aandacht voor “mooie zinnen” zeker niet alleen. Zo zijn er bijvoorbeeld veel lezers die mooie zinnen uit de literatuur verzamelen (bijvoorbeeld door zinnen in romans te onderstrepen of over te schrijven op papiertjes of in een boekje) en wordt er in ons taalgebied ook jaarlijks een prijs uitgereikt voor de mooiste zin uit een recent verschenen roman. Eén van de winnaars van deze Tzum-prijs was volgende zin uit *Sprakeloos* van Tom Lanoye:

“Vijftien jaar had de badkamer met de caravanafmetingen probleemloos dienstgedaan, de sporadisch gekneusde knie niet te na gesproken van wie zich, zijn toilet makend of zich scherend voor het lavabootje, te bruusk omdraaide en aan den lijve moest ervaren hoe gering de speling was gebleven tussen rand en wand.”⁶⁶

Wat maakt nu dat een zin als deze beoordeeld werd als de mooiste zin uit de in 2009 verschenen Nederlandstalige literatuur? In ieder geval kunnen we vaststellen dat in deze zin een aantal verschillende eigenschappen van literair taalgebruik op elkaar ingrijpen. Ten eerste is er de beeldende kracht van de zin, wat volgens de jury maakt dat elke lezer meteen een beeld heeft van de beschreven badkamer. Bovendien wordt ook het klankaspect van de taal onder de aandacht gebracht, onder andere door het binnenrijm aan het einde van de zin. Dit klankaspect mag dus ook niet verwaarloosd worden wanneer het om prozateksten gaat. Het maakt immers, samen met de beeldende kracht van een tekst, ongetwijfeld een groot deel uit van de esthetische ervaring van een tekst. Peter Kivy vergist zich dan ook wanneer hij stelt dat de auditieve aspecten van de taal enkel in poëzie een belangrijke rol spelen. Kivy ondersteunt deze visie door te stellen dat poëzie het enige literaire genre is dat nog steeds wordt “voorgedragen”. Het feit dat het audioboek de laatste jaren

⁶⁶ Geciteerd op C. Peppelenbos, “Tom Lanoye wint Tzum-prijs 2010”, *Tzum literair weblog*, <http://www.tzum.info/2010/09/nieuws-tom-lanoye-wint-tzum-prijs-2010/>.

aan populariteit wint, toont echter aan dat Kivy het bij het verkeerde eind heeft en dat proza zich net zo goed als poëzie leent tot een auditieve presentatie. Voordrachten beperken zich bovendien allesbehalve tot poëzie en ook in het theater duiken voorstellingen op die romans op de scène brengen waarbij het prozaïsche karakter van de tekst intact blijft.

Het juryverslag van de Tzum-prijs legt bovendien nog een ander belangrijk aspect van de bekroonde zin bloot:

“De zin staat op zichzelf, maar is ook onheilzwanger van de ramp die na vijftien jaar zal plaatsvinden. Mensen die dit boek, volgens de jury het meest indrukwekkende en ontroerende van Lanoye, gelezen hebben, weten precies welke scène in de roman volgt.”⁶⁷

Hoe een zin werkt binnen een geheel, is zonder twijfel bepalend voor de esthetische ervaring van een zin. Het is immers net de inbedding van een zin in de literaire ervaring die in veel gevallen de esthetische ervaring van die zin mogelijk maakt. Zo stelt Michael Weston bijvoorbeeld, zoals bij de bespreking van de fictieparadox al bleek, dat een zin zijn werkelijke kracht ontleent aan de context ervan in de structuur van de gehele tekst.⁶⁸ Een zin kan ons in die ene bepaalde roman sterk aanspreken of raken, maar zal in een andere tekst totaal misplaatst zijn. Een opeenvolging van “mooie zinnen” alleen is niet voldoende om van een goede tekst te kunnen spreken. Het is net doordat bepaalde zinnen een rol gaan spelen in een groter geheel dat ze hun werkelijke betekenis krijgen.

Kivy's argument omtrent de literaire taal bevat dus duidelijk twee zwakke plekken. Ten eerste is het incorrect te stellen dat het auditieve aspect van de literaire taal enkel in poëzie een rol van betekenis speelt. Ook lezers van prozateksten zijn gevoelig voor de klankaspecten van de literaire taal en schrijvers maken van deze klankeigenschappen ook gebruik om bijvoorbeeld zinnen die van belang zijn voor het begrip van het grotere verhaal onder de aandacht van de lezer te brengen. Ten tweede moeten we ook vaststellen dat het esthetische karakter van de literaire taal niet beperkt mag worden tot zijn auditieve eigenschappen. Ook de beeldende kracht van een zin en de context waarbinnen een zin werkzaam is, spelen zonder twijfel een rol in de esthetische ervaring van de literaire taal.

⁶⁷ Loc. cit.

⁶⁸ M. Weston, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49 (1975), p. 90 – 91.

Besluit

Is de literaire ervaring een esthetische ervaring? Om een antwoord te formuleren op deze vraag werd in deze scriptie de discussie aangegaan met de argumenten die door Peter Kivy worden opgeworpen om een ontkennend antwoord op deze vraag te formuleren. Via deze discussie werd duidelijk dat een formalistische benadering van de esthetische ervaring problematisch blijkt wanneer het om literatuur gaat. Zoals bleek, is het echter niet de literatuur zelf die dit probleem veroorzaakt, maar is het net de formalistische benadering van de esthetische ervaring die voor discussie vatbaar is. Peter Kivy stelde immers dat literatuur over bepaalde esthetische eigenschappen beschikt, maar dat deze niet het voorwerp zijn van de aandacht van de lezer en dus in normale leesomstandigheden geen esthetische ervaring kunnen oproepen. Zoals onder meer David Davies heeft aangegeven, kunnen we ons hierbij echter de vraag stellen of de lezer die Kivy in zijn onderzoek op het oog heeft wel in staat is het literair werk als literair *kunstwerk* te appreciëren. Volgens Kivy leest de doorsnee lezer romans immers slechts voor het verhaal en heeft hij of zij daardoor geen oog voor de structuur of de vormeigenschappen van het vertelde werk. De vraag die dan opduikt is of bij een lezer die geen oog heeft voor de manier waarop een schrijver is omgegaan met het literaire medium wel sprake kan zijn van een ervaring van het literaire werk als kunstwerk. Het lijkt op zijn minst noodzakelijk een lezer te veronderstellen die in staat is de verschillende literaire kwaliteiten van een literair werk te herkennen en te interpreteren. Een lezer die hiertoe niet in staat is, zal immers niet in staat zijn het literaire kunstwerk als dusdanig te appreciëren.

Bovendien legde het bestuderen van de verstrengeling die er in literatuur plaatsvindt tussen vorm en inhoud een belangrijk pijnpunt van de formalistische benadering bloot. *Hoe* het verhaal van een roman verteld wordt, hangt noodzakelijk samen met *wat* in het verhaal verteld wordt. *Plot* en *story* bepalen elkaar en perken elkaar in. Hierdoor blijkt het onmogelijk de “zuiver” vormelijke of esthetische eigenschappen van een literair werk te bestuderen. De vooronderstelling van Kivy's formalisme, namelijk dat er een duidelijk onderscheid bestaat tussen vorm en inhoud of tussen esthetische en niet-esthetische eigenschappen, blijkt dus, zeker wat literatuur betreft, onhoudbaar.

De complexe verwevenheid van vorm en inhoud binnen het literaire werk legt bovendien bloot dat hetzelfde, zij het vaak minder zichtbaar, eveneens geldt voor andere kunstvormen. Een gehanteerde schildertechniek is bepalend voor wat in het schilderij kan worden afgebeeld, net zoals bepaalde thema's zich makkelijker op de ene dan op de andere manier laten uitdrukken. Het gehanteerde

kleurgebruik of de compositie van het beeldende werk zijn doorgaans niet lukraak gekozen, maar vervullen vaak een voor de thematiek van het werk symbolische rol. Zelfs in de zogenaamde absolute muziek is, zoals Adorno heeft laten zien, de vorm minder “zuiver” dan doorgaans door formalisten als Kivy wordt aangenomen.

In discussie met Kivy's argumenten verwees ik dan ook naar enkele andere mogelijke benaderingen van de esthetische ervaring die beter in staat zijn een bepaling te geven van wat eigen is aan de esthetische ervaring. In elk van deze benaderingen bleek de literaire ervaring bovendien probleemloos inpasbaar. Deze vier benaderingen werden doorheen deze scriptie los van elkaar behandeld, net zoals ook Noël Carroll, van wie ik het onderscheid tussen deze benaderingen overnam, elk van deze benaderingen als losstaand van de andere benaderingen bespreekt. Het mag echter duidelijk zijn dat de affect-georiënteerde, de epistemische, de axiologische of de inhoud-georiënteerde benadering elkaar niet noodzakelijk uitsluiten. Ik zou dan ook willen stellen dat een esthetische ervaring gekarakteriseerd kan worden als een intrinsiek waardevolle gevoelservaring die slechts tot stand kan komen via een rechtstreeks contact met het object dat deze ervaring oproept. Zoals eerder bleek uit de bespreking van deze drie afzonderlijke elementen geldt deze bepaling zonder twijfel ook voor literatuur.

Zoals we zagen, kan de literaire ervaring immers gekarakteriseerd worden als een intrinsiek waardevolle ervaring. Hoewel literatuur zonder twijfel ook een zekere instrumentele waarde heeft en bruikbaar is als pedagogisch instructiemateriaal, als therapeutisch hulpmiddel of voor andere doeleinden, kan hierin onmogelijk de werkelijke waarde van literatuur gelegen zijn. Een bepaling van literatuur die vertrekt vanuit een bepaalde toegekende instrumentele waarde zal nooit in staat zijn aan alle belangrijke literaire werken een plaats toe te kennen. Wat ons aantrekt in de literaire ervaring blijkt in eerste instantie deze ervaring zelf te zijn. Het is deze ervaring zelf die in ons een gevoel van welbehagen opwekt en die we bijgevolg omwille van zichzelf als waardevol zullen beschouwen. Bovendien vereist de esthetische ervaring een bepaalde houding van het publiek, die gekarakteriseerd kan worden als een “genieten vanop afstand”. Zoals uit analyse van de fictieparadox bleek, is deze afstandelijke houding kenmerkend voor de verhouding tussen lezer en literair kunstwerk. De literaire ervaring wordt dus zonder twijfel bepaald door een vorm van esthetische distantie die voor de ervaring van het literaire kunstwerk als kunstwerk noodzakelijk is.

Uit de analyse van de fictieparadox bleek bovendien dat ook het affectieve karakter van de literaire ervaring met het esthetische verbonden is. Ook hierbij speelt de esthetische distantie een belangrijke

rol: we kunnen ons dan wel betrokken voelen bij de lotgevallen die een personage in een roman te beurt vallen, tegelijkertijd nemen we hier afstand van. Ons gevoel van medelijden, angst of verdriet gaat gepaard met een esthetische meta-respons die een gevoel van welbehagen oproept. Ook al leven we met de personages van de roman mee, tegelijkertijd zouden we, vanuit esthetisch oogpunt, ook niet willen dat hen het lijden dat ze ondergaan bespaard zou blijven. We weten immers maar al te goed dat de roman in dat geval aan schoonheid zou moeten inboeten.

Tenslotte is het ook evident dat een esthetische ervaring slechts zal kunnen worden opgeroepen via rechtstreeks contact met het literaire werk. Een samenvatting of een analyse van het literaire werk lezen zal geenszins eenzelfde ervaring oproepen als het lezen van het literaire werk zelf. De wijze waarop de auteur zijn verhaal heeft vormgegeven, de woordkeuze die hij heeft gehanteerd, de auditieve klank van de literaire taal en andere aspecten van het literaire werk maken een onmisbaar deel uit van de literaire ervaring. Het is pas door het werk zelf te lezen en het literaire werk dus helemaal zelf te ervaren dat een esthetische ervaring van het literaire werk mogelijk wordt.

De basisintuïtie waarmee ik bij aanvang van deze tekst van start ging, blijkt dus zonder meer een terechte intuïtie. Wanneer lezers over literaire werken spreken in esthetisch geladen termen en het hebben over een “mooie” schrijfstijl, een “mooi” verhaal of een “mooie” tekst, verwijzen ze naar de esthetische ervaring van deze literaire werken. De literaire ervaring, zo heb ik in deze tekst dan ook beargumenteerd, kan dan ook zonder twijfel niet anders dan een esthetische ervaring zijn.

Bibliografie

Naslagwerken

Etymologisch woordenboek. De herkomst van onze woorden, P.A.F. van Veen (red.), Utrecht-Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1989, 893 p.

Routledge Encyclopedia of Philosophy, Tim Crane – Edward Craig (ed.), <http://www.rep.routledge.com>

Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu>

Auteurs

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, transl. and ed. by Robert Hullot-Kentor, London – New York: Bloomsbury Academic, 2013, 489 p. (oorspronkelijke uitgave: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno – Rolf Tiedeman, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970)

_____, *Zonder richtlijn. Parva aethetica*, vertaald door Mark Wildschut en met nawoord van Ruth Sonderegger, Amsterdam: Octavo publicaties, 2012, 203 p. (oorspronkelijke uitgave: *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967)

Blanchot, Maurice, *De stem en het schrift. Drie opstellen over de esthetische distantie in de vertelling, het humanisme en de toekomst van de boekcultuur*, onder redactie van en ingeleid door Arthur Cools, Zoetermeer : Uitgeverij Klement – Pelckmans, 2012, 182 p. (oorspronkelijke uitgave: *L'Entretien infini* (capita selecta), Paris: Éditions Gallimard, 1969)

_____, *De Kafka à Kafka*, Paris: Éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1981, 248 p.

Carroll, Noël, “Aesthetic Experience: A Question of Content” in: M. Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 69 – 97

Farrell, Frank, *Does Literature Matter*, Ithaca – London: Cornell University Press, 2004, 266 p.

Heijerman, Erik – van der Schoot, Albert (red.), *Welke taal spreekt de muziek? Muziekfilosofische*

beschouwingen, Budel: Damon, 2010 (eerste druk 2005), 175 p.

Kivy, Peter, *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*, Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 2006, 155 p.

_____, *Once-Told Tales. An Essay in Literary Aesthetics*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, 202 p.

Lamarque, Peter, *The Philosophy of Literature*, Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 2009, 344 p.

Markowitz, Sally “Guilty Pleasures: Aesthetic Meta-Response and Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, nr. 4 (Autumn, 1992), p. 307 – 316

Nussbaum, Martha, *Niet voor de winst. Waarom de democratie de geesteswetenschappen nodig heeft*, vertaald door Rogier van Kappel, Amsterdam: Ambo, 2012 (eerste druk 2011), 213 p. (oorspronkelijke uitgave: *Not for profit*, Princeton University Press, 2010)

Radford, Colin, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, Vol. 49 (1975), p. 67 – 80

Ricœur, Paul, *Tempt et recit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Editions du Seuil, 1983, 404 p.

Shklovsky, Viktor, *Theory of Prose*, vert. B. Sher, Champaign – London: Dalkey Archive Press, 2009 (eerste druk 1991), 216 p. (oorspronkelijke uitgave: *O teorii prozy*, Moscow: 1929)

van Luxemburg, Jan e.a., *Over Literatuur*, Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2002 (eerste druk 1987), 256 p.

Vandevoorde, Hans, “De waarde van literatuur” in: *rekto.:verso*, nr 60 (2014), s.p.

Weston, Michael, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, Vol. 49 (1975), p. 81 – 93

Zemach, Eddy M., “Emotion and Fictional Beings”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, nr. 1 (Winter, 1996), p. 41 – 48

Internetdocumenten

Davies, David, review of: Kivy, *Once Told Tales*, in: *Notre Dame Philosophical Reviews*, <http://ndpr.nd.edu/news/29024-once-told-tales-an-essay-in-literary-aesthetics/> (geraadpleegd op 02.04.2014)

Peppelenbos, Coen, “Tom Lanoye wint Tzum-prijs 2010”, *Tzum literair weblog*, <http://www.tzum.info/2010/09/nieuws-tom-lanoye-wint-tzum-prijs-2010> (geraadpleegd op 16.04.2014)

Van Gerrewey, Christophe, “U verdient beter dan een toogroman”, *De Morgen*, <http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/Opinie/article/detail/1693589/2013/08/27/U-verdient-beter-dan-een-toogroman.dhtml> (geraadpleegd op 16.04.2014)

Zeki, Semir e.a., “The experience of mathematical beauty and its neural correlates”, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 13 February 2014, <http://www.frontiersin.org/Journal/10.3389/fnhum.2014.00068/full> (geraadpleegd op 14.02.2014)

Dankwoord

Enkele mensen hebben zonder twijfel mee hun stempel gedrukt op het werkproces waarvan deze tekst het resultaat is. In de eerste plaats uiteraard mijn promotor Arthur Cools, aan wie ik bijzonder veel dank verschuldigd ben. Zijn kritische, maar tegelijkertijd ook steeds constructieve commentaren zijn van onschatbare waarde geweest bij het gehele denk- en schrijfproces. De uitstekende begeleiding die ik de afgelopen twee jaar heb mogen genieten heeft niet alleen zijn weerslag gehad op deze tekst, maar bovendien in minstens even grote mate op de ontwikkeling die ik de afgelopen twee jaar als filosoof mocht doormaken.

Ook Augustin Grenné verdient op deze plaats een woord van dank. Zijn vele naleeswerk en de keukentafelgesprekken die we het afgelopen jaar over deze scriptie hebben gevoerd, zijn zonder enige twijfel een grote hulp geweest tijdens het schrijfproces. Net als de steun, het geduld en de liefde die ik de afgelopen maanden heb mogen ervaren.

Verder zou ik ook de docenten en medestudenten die tijdens het voortgangsseminarie feedback gaven op de toen voorgelegde plannen omtrent deze masterproef willen bedanken. Ook deze feedback heeft ongetwijfeld een invloed gehad op het verdere ontwikkelingsproces van deze tekst.

Tot slot zou ik ook nog drie mensen willen bedanken die eerder onrechtstreeks toch een bepalende rol gespeeld hebben in het onstaans- en ontwikkelingsproces van deze thesis. Een eerste persoon is Martine Clierieck, waarschijnlijk één van de meest enthousiasmerende docenten literatuurgeschiedenis en tekstanalyse die er op deze planeet rondlopen. Wat ik van haar over literatuur geleerd heb, vormt mee de basis van waaruit deze tekst geschreven is.

Verder zou ik ook mijn grootvader willen bedanken voor de vele inspirerende filosofische gesprekken en voor het mij steeds weer toeschuiven van lezenwaardige lectuur.

Tot slot was de kans onbestaande dat hier een tekst over literatuurfilosofie gelegen zou hebben als niet eerst iemand lange tijd geleden mijn passie voor het geschreven en gesproken woord zou hebben opgewekt. Een laatste woord van dank moet dus wel uitgaan naar mijn moeder, die me van kleins af aan stimuleerde om te lezen en bij haar vier kinderen de liefde voor de kunsten aangewakkerd heeft.