

**FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE**

**DEPARTEMENT WIJSBEGEERTE**

### **De paradox van fictie**

Een kritische beschouwing en uitbreiding van het filosofische debat over emoties bij  
fictie

Promotor: prof.dr. Arthur Cools

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

Nele Van de Mosselaer

Antwerpen, 17 augustus 2015

## Voorwoord

Bij het schrijven van deze thesis kon ik rekenen op steun en hulp van vele mensen. In de eerste plaats wil ik hier mijn promotor, professor Arthur Cools, bedanken. Zijn kritische blik en constructieve commentaren hebben mij geholpen in mijn denk- en schrijfproces. Ik wil ook Leen Verheyen bedanken omdat zij mij heeft verwezen naar het artikel dat het startpunt werd van deze thesis, Colin Radfords “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”. Verder bedank ik Liesbet Vanhaute, omdat zij mij de kans gaf de fictieparadox te introduceren in het masterseminarie “Emoties en Verantwoordelijkheid”. Ook de studenten die dit seminarie volgden, wil ik bedanken voor de diepgaande discussies over emoties in fictionele en reële contexten. Mijn dank gaat tevens uit naar mijn ouders en zus voor hun steun en naleeswerk. Tot slot wil ik mijn vrienden bedanken voor het delen en beschrijven van hun, al dan niet emotionele, ervaringen met fictieve literatuur, theater en film, en om mij soms ook af te leiden van mijn thesiswerk.

## Inhoud

1	Inleiding .....	3
1.1	Situering van het onderzoek .....	3
1.2	Structuur van deze thesis .....	4
2	De paradox van fictie: “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” .....	6
2.1	De drie premissen van de paradox.....	6
2.2	Radfords “oplossingen” en de irrationaliteitsthese .....	8
3	Oplossingen voor de paradox.....	14
3.1	De correspondentietheorie en de identificatietheorie .....	14
3.2	De illusietheorie: een aanval op de tweede premisse .....	18
3.2.1	Echt geloven in fictie .....	18
3.2.2	Een opschorting van ongeloof.....	26
3.2.3	Coleridges <i>eigenlijke</i> suspension of disbelief.....	27
3.2.4	De illusietheorie als bijdrage aan het debat.....	28
3.3	De make-believe theorie: een weerlegging van de derde premisse.....	30
3.3.1	Het lezen van fictie als “make-believe game” .....	31
3.3.2	Problemen met de make-believe theorie .....	34
3.3.3	De bijdrage van de make-believe theorie .....	48
3.4	De thought theorie: een negatie van de eerste premisse.....	50
3.4.1	Emoties zonder bestaansovertuigingen .....	50
3.4.2	Bespreking van de thought theorie.....	55
3.4.3	De thought theorie als oplossing voor de fictieparadox .....	62
4	Een bredere kijk op de fictieparadox .....	65
4.1	De causale vraag.....	66
4.2	Een bredere interpretatie van fictie.....	68
4.3	Een uitbreiding van de thought theorie .....	70
5	Conclusie .....	73
	Bibliografie .....	76

# 1 Inleiding

## 1.1 Situering van het onderzoek

Doorheen de geschiedenis werd het feit dat de mens emoties voelt bij het lezen of bekijken van fictionele<sup>1</sup> verhalen geaccepteerd als inherent menselijke eigenschap. Volgens Plato moeten dichters verbannen worden uit de ideale staat omdat hun werken niet de rede, maar de passies en driften aanspreken.<sup>2</sup> Aristoteles definieert de tragedie aan de hand van haar vermogen om vrees en medelijden op te wekken.<sup>3</sup> Recenter werken vele filosofen rond de morele waarde van de emoties en empathie die door romans of andere fictionele werken worden opgewekt. Zo construeert Martha Nussbaum een narratieve ethiek die stelt dat we via het lezen van fictie onze emotionele en empathische vermogens kunnen cultiveren.<sup>4</sup> Dergelijke filosofische theorieën gaan echter voorbij aan een meer fundamentele vraag, die door de paradox van fictie aan de orde wordt gesteld: *hoe is het mogelijk* dat we emoties voelen voor personages en situaties waarvan we weten dat ze niet bestaan? Het was Colin Radford die deze vraag in 1975 belichtte in zijn artikel "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?".<sup>5</sup>

Radfords artikel leidde tot een debat over de fictieparadox dat zich uitspreidt over talloze artikels en boeken, waarin verscheidene oplossingen voor de paradox worden aangereikt. Toch is er binnen de hedendaagse kunstfilosofie, veertig jaar na Radfords artikel, nog steeds geen eensgezindheid over de fictieparadox. Radfords vraag hoe het mogelijk is dat fictieconsumenten emoties voelen, hoewel ze geen bestaansovertuigingen hebben over het intentioneel object van deze emoties, is nog niet beantwoord en vormt nog steeds het thema van nieuw verschijnende boeken en artikels.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> In deze thesis zal een onderscheid gemaakt worden tussen de adjectieven "fictioneel" en "fictief". Het adjectief "fictief" zal gebruikt worden om aan te duiden dat iets niet echt bestaat, maar een aan de fantasie ontsproten entiteit is. Anna Karenina, Mercutio, eenhoorns en monsters uit horrorverhalen zijn bijvoorbeeld fictief. Het adjectief "fictioneel" zal steeds verhalen, proposities of uitspraken aanduiden die gaan over fictieve objecten. Een fictioneel verhaal is bijgevolg geen onbestaand verhaal, maar een verhaal dat gaat over fictieve personages en gebeurtenissen, zoals Tolstoy's *Anna Karenina*.

<sup>2</sup> Plato, *De Staat*, 607b (*De Staat of over de rechtvaardigheid*, in: *Verzameld werk*, vertaald door Xaveer de Win, Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1978).

<sup>3</sup> Aristoteles, *Poetica* VI, 1449b 24-27.

<sup>4</sup> M. Nussbaum, *De breekbaarheid van het goede*, vert. P. Adelaar, Amsterdam: Ambo, 2006, 691 p.

<sup>5</sup> C. Radford, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, 49 (1975), p. 67-93.

<sup>6</sup> K. Tullmann, and W. Buckwalter, "Does the Paradox of Fiction Exist?", *Erkenntnis* 79 (2014) 4: p. 779-796; D. Matravers, "The (so-called) 'Paradox of Fiction'", in: *Fiction and Narrative*, Oxford University Press, 2014, p. 102-117; D. Mason, "Video Games, Theater, and the Paradox of Fiction", *The Journal of Popular Culture* 47 (2014) 6: p. 1109-1121; en C. Barbero, "Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?", in: *Liber Amicorum Pascal Engel*, Dutant, J., Fassio D. and Meylan A. (eds.), University of Geneva, 2014, p. 92-111.

Deze thesis wil een origineel standpunt formuleren in het debat over de fictieparadox uitgaande van een kritische evaluatie van de verschillende oplossingen die voor deze paradox worden gegeven. Een aantal elementen binnen dit debat lijken de heldere kijk op de fictieparadox en de formulering van een oplossing te bemoeilijken. Ten eerste bestaan er veel misvattingen over de oplossingen die reeds geformuleerd zijn, waardoor deze, vaak onterecht, geheel worden bekritiseerd en verworpen. In de bespreking van de verschillende oplossingen, zullen daarom zowel de oplossing in kwestie als de kritieken die hierop gegeven zijn, onder de loep genomen worden. Daarbij wordt ook steeds bekeken op welke manier elke theorie een bijdrage levert aan het debat over de fictieparadox en welke aspecten uit deze theorie nuttig zijn om tot een oplossing van deze paradox te komen. Ten tweede was het soms bevreemdend om de discussies over de fictieparadox te bestuderen, vanwege de wijze waarop het fictiewerk wordt benaderd. Zo had ik vaak niet de indruk dat ik las over de ervaring van fictionele literatuur, theater of film, aangezien zowel de roman, het theaterstuk als de film binnen het debat gereduceerd lijken te worden tot een verzameling onware proposities en men steeds opnieuw de vraag stelt hoe het kan dat we emotioneel bewogen worden door fictieve “objecten”. De vorm of de wijze waarop een fictiewerk zijn inhoud presenteert, komt hierbij zelden ter sprake, terwijl deze net erg relevant lijkt voor de emotionele ervaring van het werk en dus aandacht verdient als we op zoek gaan naar een oplossing voor de fictieparadox.

De bedoeling is om in deze thesis te bekijken of het mogelijk is om, op basis van een kritische bespreking van gegeven oplossingen voor de fictieparadox, een originele oplossing te formuleren voor deze paradox die rekening houdt met de fenomenologische ervaring van de fictieconsument en met het emotionele effect van het fictiewerk als geheel van inhoud en vorm.

## **1.2 Structuur van deze thesis**

In een eerste hoofdstuk wordt de fictieparadox weergegeven zoals deze wordt geïntroduceerd door Radford in “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”. Dit hoofdstuk bevat ook een overzicht van de oplossingen die Radford in dit artikel beschrijft en afwijst. In een volgend deel bespreek ik enkele theorieën die de afgelopen veertig jaar werden voorgesteld als oplossingen voor de fictieparadox. Het gaat hierbij niet om een exhaustieve bespreking van elke oplossing die ooit werd geformuleerd, maar om een selectie van de meest prominente theorieën, waarin ik op zoek ga naar elementen die waardevol zijn om de fictieparadox op te lossen. Eerst worden de correspondentietheorie en de identificatietheorie besproken. Vervolgens bespreek ik de drie oplossingen die het debat over de fictieparadox hebben beheerst: de illusietheorie, de make-believe theorie en de thought theorie. De illusietheorie verklaart de emoties van de fictieconsument door zich te beroepen op Coleridges notie van “suspension of disbelief” en stelt dat de fictieconsument echt gelooft in het bestaan van wat hij leest of bekijkt. Kendall Waltons make-believe theorie ontkent dat

de fictieconsument echte emoties kan voelen bij fictie. Volgens Walton bestaat het lezen of bekijken van fictie uit het spelen van 'make-believe games', die inhouden dat de fictieconsument levendige verbeeldingen vormt bij wat hij leest en doet alsof de reacties die worden uitgelokt door fictieve objecten, echte emoties zijn. De thought theorie van Peter Lamarque en Noël Carroll stelt ten slotte dat het niet nodig is om te geloven in het bestaan van objecten om emoties te kunnen vormen over deze objecten. De emoties van de fictieconsument worden volgens deze theorie veroorzaakt door de gedachten die hij vormt tijdens het lezen of bekijken van fictiewerken. Deze drie theorieën, en de kritieken die erop zijn geformuleerd, worden telkens kritisch geëvalueerd om te achterhalen welke elementen waardevol zijn als bijdrage aan een adequate oplossing voor de fictieparadox.

Uit deze kritische evaluatie blijkt bovendien dat er in de besproken oplossingen onvoldoende aandacht wordt besteed aan de vorm van het fictiewerk. Het laatste hoofdstuk vormt daarom een reflectie op de manier waarop het fictiewerk doorgaans wordt besproken in werken over de fictieparadox. Dit laatste deel belicht het belang van de vorm van fictiewerken of de wijze waarop deze werken hun fictionele inhoud presenteren, een element dat, hoewel het zelden aan bod komt in discussies omtrent de fictieparadox, erg relevant lijkt in het ontstaansproces van onze emoties bij fictie.

In de conclusie wordt tot slot een oplossing voor de fictieparadox geformuleerd die steunt op de besprekingen van de verschillende oplossingen en van het belang van de vorm van fictiewerken. De bedoeling is niet om een vernieuwende theorie aan te reiken, maar wel een oplossing die de fictieparadox op adequate wijze aanpakt, die alle waardevolle elementen omvat uit de reeds geformuleerde theorieën, die rekening houdt met het fictiewerk als geheel van inhoud en vorm en die compatibel is met de fenomenologische ervaring van de fictieconsument.

## 2 De paradox van fictie: “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”

*“Tears in his eyes, distraction in his aspect,  
A broken voice [...]   
And all for nothing—  
For Hecuba!  
What’s Hecuba to him or he to Hecuba  
That he should weep for her?”<sup>7</sup>*

Met deze woorden van Shakespeares Hamlet ontketent Colin Radford in 1975 het debat omtrent de paradox van fictie.<sup>8</sup> Volgens Radford bevatten deze woorden de eerste thematisering ooit van de paradoxale aard van emoties die worden opgeroepen door fictie: waarom worden we emotioneel geraakt door fictieve personages zoals Hecuba, terwijl we weten dat zij niet echt bestaan? In zijn artikel “How Can We Be Moved By the Fate of Anna Karenina?”<sup>9</sup>, geeft Radford gestructureerd weer wat de fictieparadox precies inhoudt. De presentatie van de fictieparadox in de volgende paragraaf vertrekt dan ook vanuit dit artikel.

### 2.1 De drie premissen van de paradox

Aan het begin van zijn artikel stelt Radford de situatie voor waarin een man je een hartverscheurend verhaal vertelt over zijn zus. Het verhaal grijpt je aan en je wordt er emotioneel door geraakt. Na je emotionele reactie te hebben waargenomen, vertelt de man je echter dat zijn verhaal verzonnen was; hij heeft niet eens een zus. In dat geval, stelt Radford, zal er van je emotionele reactie niets meer overblijven. Volgens Radford is het immers noodzakelijk te geloven dat datgene wat je emotie opwekt, reëel is: “It would seem that I can only be moved by someone’s plight if I believe that something terrible has happened to him. If I do not believe that he has not and is not suffering or whatever, I cannot grieve or be moved to tears.”<sup>10</sup> Radford stelt dat ‘existence beliefs’ noodzakelijk zijn voor emoties: we moeten geloven dat het intentioneel object van onze emoties echt bestaat. Hiermee komen we tot de eerste stelling die de paradox van fictie vormt: we kunnen enkel emoties voelen voor een object als we geloven dat dit object echt bestaat (of heeft bestaan).

Deze stelling is invloedrijk binnen de filosofie over emoties, aangezien ze, soms impliciet, verondersteld wordt door vele cognitieve emotietheorieën. Dergelijke theorieën stellen dat emoties

---

<sup>7</sup> Shakespeare, *Hamlet*, Act 2, Scene 2.

<sup>8</sup> C. Radford, “Anna and Thought Theory T”, in: *The Philosophical Review*, 110 (2001) 4, p. 620.

<sup>9</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, 49 (1975), p. 67-93. (hierna: C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 68.

een belichaming zijn van bepaalde overtuigingen over het object waarop ze zijn gericht. Martha Nussbaum beschrijft emoties als waardeoordelen. Angst bestaat dan bijvoorbeeld uit het oordeel “that bad events are impending; that they are not trivially, but seriously bad” en woede in de overtuiging “that some damage has occurred to me or something or someone close to me; that the damage is not trivial but significant”<sup>11</sup>. Van belang hierbij is dat het gevelde waardeoordeel *eudaimonistisch* is, dat wil zeggen: het oordeel waaruit een emotie bestaat, heeft steeds betrekking op het eigen leven en het eigen welzijn. Nussbaum erkent dat het intentioneel object van een emotie niet echt hoeft te bestaan, de emotionele perceptie van het intentioneel object van de emotie kan immers fout zijn. Zo is er niets paradoxaals aan de angst die kleine kinderen kunnen voelen voor monsters onder hun bed: deze emotie komt logischerwijze voort uit de (weliswaar foute) overtuiging dat deze monsters aanwezig zijn. Noodzakelijk voor emoties is dan wel dat de persoon *gelooft* dat het object van zijn emotie een serieuze en significante waarde heeft in zijn leven. Nussbaum beschrijft het oordeel waaruit emoties bestaan, in navolging van de stoïcijnen, ook wel als “an assent to an appearance”.<sup>12</sup> Ze voegt toe dat “[w]henever [people] accept a way the world seems as the way it is, they can be said to have a judgment in my sense.”<sup>13</sup> Er lijkt dan wel iets vreemds aan de hand wanneer een kind bang is voor monsters onder zijn bed, zonder te geloven dat monsters bestaan of hem kunnen schaden. Als we een cognitieve emotietheorie als die van Nussbaum aannemen, lijkt het cruciaal voor emoties dat, zoals Radford zegt, we op zijn minst *geloven* dat het intentioneel object van onze emotie bestaat.

Soms hebben we echter emoties die gericht zijn op een object waarvan we weten dat het niet echt bestaat en hier stoot Radford op een paradox. Het lijkt voor de hand liggend dat we weten dat de situaties en personages die ons worden voorgeschoteld in fictiewerken niet echt bestaan. We zijn ons altijd bewust van het feit dat we een *boek* lezen, een *film* kijken of een *toneelstuk* aanschouwen en dat de personen wiens lotgevallen we vernemen slechts *personages* zijn. Radford stelt hier een tweede premisse voor: wanneer we fictionele verhalen vernemen over Anna Karenina of Mercutio, denken we in geen geval dat zij reële personen zijn en echt (hebben) bestaan.

Radford wijst er echter op dat de tranen die we voor deze fictieve personages laten, wel echt zijn: “We shed real tears for Mercutio. They are not crocodile tears, they are dragged from us and they are not the sort of tears that are produced by cigarette smoke in the theatre”<sup>14</sup>. Hier komen we bij de derde premisse van de fictieparadox: fictionele verhalen kunnen ons echt emotioneel bewegen. Bovendien is het precies het fictieve, datgene waarvan we weten dat het niet echt bestaat, dat ons beweegt. Radford benadrukt dat we bij het lezen van Anna Karenina’s verhaal huilen om *haar*: “We

---

<sup>11</sup> M. Nussbaum, *Upheavals of Thought*, Cambridge University Press, 2003, p. 28-29.

<sup>12</sup> Ibid., p. 37.

<sup>13</sup> Ibid., p. 39.

<sup>14</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 70.



pity her, feel for her and our tears are shed for her”<sup>15</sup>. Dit is volgens Radford enorm problematisch: “How can we feel genuinely and involuntarily sad, and weep, as we do, knowing as we do that no one has suffered or died?”<sup>16</sup> Hoe kunnen we angst, woede, medelijden of welke emotie dan ook voelen voor objecten waarvan we goed weten dat zij niet bestaan?

Met deze vraag ontketende Radford een filosofisch debat over de paradox van fictie, die in werken die volgden op Radfords artikel steeds wordt weergegeven in drie stellingen<sup>17</sup>:

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

Deze stellingen lijken op zichzelf erg aannemelijk, zoals Radford al aantoonde, maar kunnen niet tegelijk waar zijn, omdat er dan een contradictie ontstaat. Reeds Radford ging op zoek naar een uitweg en presenteert in zijn artikel maar liefst zes mogelijke oplossingen voor de fictieparadox, die hij ook even snel weer verwerpt.<sup>18</sup> Het is interessant Radfords oplossingen te bekijken, vooral omdat de oplossingen die vandaag als het meest invloedrijk worden gezien en die in deze thesis zullen worden besproken, vaak sterk in de buurt komen van oplossingen die Radford reeds aanhaalde.

## 2.2 Radfords “oplossingen” en de irrationaliteitsthese

Een eerste oplossing die Radford voorstelt, houdt in dat we tijdens het lezen van fictiewerken “vergeten” dat het om fictie gaat en alles wat we lezen als waarheid aanvaarden. Radford wijst deze mogelijkheid meteen af: ze veronderstelt immers een erg naïeve en kinderlijke leeshouding en kan bovendien niet verklaren waarom we niet ingrijpen wanneer we vreselijke dingen lezen of zien gebeuren op het toneel. Waarom bellen we de politie niet als we echt geloven dat Mercutio wordt neergestoken? Radford verwerpt deze oplossing en verdedigt daarmee de geldigheid van de tweede premisse van de fictieparadox: we geloven nooit dat fictieve situaties of personages echt bestaan.

De tweede oplossing die Radford behandelt, is erg gelijkaardig aan de eerste en houdt in dat we niet zozeer vergeten dat de personages slechts fictief zijn, maar ons ongeloof tijdelijk opschorten. Ook deze oplossing tracht de paradox op te lossen door te stellen dat de tweede premisse niet klopt, aangezien ze stelt dat we ons niet constant bewust zijn van de irrealiteit van de ficties waarover we

---

<sup>15</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 75.

<sup>16</sup> Ibid., p. 77.

<sup>17</sup> De volgorde en precieze formulering van deze stellingen verschilt doorheen de vele publicaties die over de fictieparadox geschreven zijn. In deze thesis zal er steeds naar de premissen verwezen worden in deze volgorde.

<sup>18</sup> Ibid., p. 71-78.

lezen. Volgens Radford wordt de paradox hier echter niet opgelost. Hij benadrukt de waarheid van de tweede premisse om deze oplossing af te wijzen: we geloven op geen enkel moment, “even at the most exciting and moving moments”<sup>19</sup>, dat wat we lezen in fictiewerken, meer is dan slechts fictie. Het is mij onduidelijk waarom Radford de eerste en tweede oplossingen als verschillende oplossingen behandelt. Misschien beschouwt hij het opschorten van ongeloof tijdens het lezen van fictiewerken als iets anders dan alles in het fictieverhaal voor waar aannemen. Het is dan echter onduidelijk hoe de tweede oplossing een oplossing voor de fictieparadox zou kunnen vormen. Immers, als we ons ongeloof opschorten, maar niet geloven in de echtheid van de fictieve personages en situaties, dan is er geen ontstaansbasis of verklaring voor de emoties die we voelen. De enige manier waarop deze tweede oplossing kan werken, is wanneer ze niet alleen stelt dat we ons ongeloof opschorten, maar ook dat we beginnen geloven in wat we lezen. Op die manier wordt deze oplossing echter herleid tot de eerste oplossing. Hoe dan ook is er over “suspension of disbelief” meer te zeggen dan wat Radford aanhaalt. We bespreken deze notie uitgebreider in het deel over de illusietheorie.

De derde oplossing die Radford voorstelt, is wellicht de meest eenvoudige en stelt dat het feit dat mensen emotioneel bewogen kunnen worden door fictieve personages en situaties, gewoonweg “a brute fact about human beings” is.<sup>20</sup> Het *is* gewoon zo en dat moeten we accepteren. Radford brengt hier tegenin dat de paradox hiermee niet wordt opgelost. Het probleem is immers net dat mensen blijkbaar geen ‘existence beliefs’ of bestaansovertuigingen nodig hebben om emoties te voelen voor fictieve personages en situaties, terwijl zij in een reële context niet in staat zijn emoties te voelen zonder te geloven dat het intentioneel object ervan werkelijk bestaat. Dit laatste trachtte Radford aan te tonen met zijn voorbeeld van de man die over zijn onbestaande zus vertelt. Waarom zou het in het ene geval een “brutal fact” zijn dat bestaansovertuigingen niet nodig zijn en in het andere geval dat bestaansovertuigingen net noodzakelijk zijn voor emoties?

Zo komt Radford tot een vierde, mogelijke oplossing: misschien zijn bestaansovertuigingen *nooit* noodzakelijk voor emoties, ook niet in reële context. Radford stelt daarbij de mogelijkheid voor dat de voorbeelden die hij tot dan toe gaf van emoties in reële context, zoals de reactie op het verhaal over de onbestaande zus, misschien erg selectief gekozen zijn en dus foutief het idee geven dat bestaansovertuigingen altijd noodzakelijk zijn. Hij ontwikkelt daarom nieuwe voorbeelden van emoties in reële context. Zo geeft hij het voorbeeld van een man die ontroerd wordt wanneer hij zich levendig voorstelt dat zijn zus, die binnenkort naar de Verenigde Staten vliegt, zal omkomen in een vliegtuigcrash. De man stelt zich daarbij voor welk effect dit zou hebben op zijn moeder. Radford stelt dat het intentionele object van de emoties van deze man gevormd wordt door de gedachten die de

---

<sup>19</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 72.

<sup>20</sup> Ibid.

man heeft over de irreële vliegtuigcrash. Deze emoties zijn volgens Radford toch niet paradoxaal, omdat de man zelf gelooft dat wat hij zich inbeeldt waarschijnlijk is en echt zou kunnen plaatsvinden. Hij zegt daarbij dat “a man can be moved not only by what has happened to someone, by actual suffering and death, but by their prospect”<sup>21</sup> en stelt dat “[t]here is no logical difficulty here, and the reason for this is that the suffering and anguish that he contemplates, however unlikely, is pain that some real person may really experience.”<sup>22</sup>

Het is interessant even uitgebreider op deze citaten in te gaan. Radford lijkt hier immers impliciet een belangrijke aanpassing of uitbreiding van de eerste premisse aan te geven, die vaak over het hoofd wordt gezien in latere formuleringen van de fictieparadox. Deze premisse wordt vaak beschreven als de stelling dat het voor emoties noodzakelijk is te geloven dat het intentioneel object van die emotie reëel is. Op deze manier geformuleerd houdt deze premisse misschien een te strenge voorwaarde in voor emoties. Zoals Radford met zijn nieuwe voorbeeld aangeeft, is de overtuiging dat het object van de emotie *waarschijnlijk* is, immers voldoende om een (logisch onproblematische) emotie te hebben. Ik denk dat de eerste premisse dan ook moet stellen dat het voor emoties noodzakelijk is te geloven dat het intentioneel object van onze emotie bestaat, heeft bestaan, of *kan bestaan*. We voelen in reële context immers vaak angst, spanning of opwinding voor gebeurtenissen die *zouden kunnen* plaatsvinden. Of neem de emotie hoop, die enkel kan bestaan als we niet geloven dat het intentioneel object van onze emotie al gerealiseerd is, maar wel geloven dat dit ooit kan verwerkelijkt worden. In het vervolg van deze thesis zullen de termen ‘existence belief’ en ‘bestaansovertuiging’ dan ook verwijzen naar de overtuiging dat een object bestaat, heeft bestaan of kan bestaan.

Hoe dan ook verwerpt Radford de vierde oplossing door te stellen dat het steeds noodzakelijk is te geloven dat iets echt kan gebeuren, vooraleer we er een logisch onproblematische emotie voor kunnen voelen. De paradox blijft dus bestaan: het is nog steeds onbegrijpelijk waarom we emotioneel bewogen worden door een fictieel verhaal als we weten dat het niet over echte personen gaat en bovendien niet geloven dat de gebeurtenissen en personen waarover we lezen ooit zouden kunnen bestaan. Het is niet louter onwaarschijnlijk dat de gebeurtenissen die Tolstoy verhaalt in *Anna Karenina*, precies zoals beschreven zouden kunnen plaatsvinden, maar gewoonweg onmogelijk.

Radford wijdt opvallend meer woorden aan het weerleggen van deze vierde oplossing dan aan de andere mogelijke oplossingen. Hij lijkt bijna moeilijkheden te hebben om de ontoereikendheid van deze oplossing afdoend aan te tonen. Daardoor lijkt Radford ongewild aan te tonen dat de premisse die stelt dat bestaansovertuigingen noodzakelijk zijn voor emoties en die door deze oplossing wordt

---

<sup>21</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 73.

<sup>22</sup> Ibid., p. 74.

bestreden, misschien wel zwakker is dan eerst gedacht. Bovendien veronderstelt Radford dat de emoties van de man die zich de vliegtuigcrash van zijn zus inbeeldt, logisch onproblematisch zijn omdat deze man gelooft in de waarschijnlijkheid van een dergelijke crash. Is deze extra gedachte van waarschijnlijkheid echter noodzakelijk voor de emotie van de man? Het lijkt me mogelijk emoties te voelen bij het inbeelden van bepaalde gebeurtenissen, zonder te geloven dat het waarschijnlijk is dat deze gebeurtenissen zullen plaatsvinden. Het lijkt me daarbij ook niet noodzakelijk dat dergelijke emoties dan logisch problematisch zijn, zoals Radford zou stellen. Deze denkpijpen worden verder verkend in deel 3.4, waarin de thought theorie wordt besproken.

Met zijn vijfde oplossing stelt Radford de mogelijkheid voor dat we, wanneer we treuren om het lot van Anna Karenina, eigenlijk treuren om het lot dat een echt persoon ondergaat, kan ondergaan of heeft ondergaan. Onze emoties zijn dan niet problematisch, omdat we geloven dat het intentioneel object ervan echt bestaat. Radford zegt dat deze oplossing zeker iets waars zegt over wat er in onze ervaring van fictiewerken kan plaatsvinden. Hij weerlegt deze oplossing echter door de derde premisse van de fictieparadox te benadrukken: we voelen emoties voor *fictieve personages of situaties*. De ficties zelf vormen daarbij het intentioneel object van onze emoties: “we do not really weep for the pain that a real person might suffer, and which real persons have suffered, when we weep for Anna Karenina [...] We weep for *her*.”<sup>23</sup> De oplossing die Radford hier aanhaalt, wordt verder besproken als de correspondentietheorie in deel 3.1.

Radfords zesde en laatste oplossing voor de fictieparadox stelt dat er misschien twee manieren zijn waarop we emotioneel bewogen kunnen worden: “There is being moved (Sense 1) in real life and 'being moved' (Sense 2) by what happens to fictional characters.”<sup>24</sup> De eerste premisse uit de fictieparadox, die stelt dat bestaansovertuigingen noodzakelijk zijn voor emoties, heeft dan betrekking op emoties in de eerste betekenis, reële emoties, maar niet op emoties bij fictie. De derde premisse zegt dat we bij fictie soms emoties voelen en heeft het dan over emoties in de tweede betekenis. Op die manier staan de drie premissen niet langer in contradictie met elkaar. Het pomen van twee verschillende soorten emoties, heft de paradox op. Volgens Radford is deze oplossing echter contra-intuïtief, aangezien onze emotionele reacties in reële context te gelijkaardig zijn aan de emoties die we bij fictie voelen: “When, as we say, Mercutio’s death moves us, it appears to do so in very much the same way as the unnecessary death of a young man moves us and for the same reason.”<sup>25</sup> Het enige relevante verschil tussen beide emoties, is volgens Radford de intensiteit en duur van de emotie. Terwijl emoties in reële context erg heftig kunnen zijn en bovendien nog lang kunnen blijven nazinderen, zijn emotionele reacties op fictiewerken meestal minder fel en houden bovendien meestal

---

<sup>23</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 75. (cursivering door Radford)

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid., p. 76.

op wanneer we de roman weer opbergen. Dergelijke verschillen zijn volgens Radford niet voldoende om te spreken over twee verschillende soorten emotie. Bovendien, zelfs als we stellen dat onze emoties bij fictie van een andere soort zijn dan onze emoties in reële context, is het probleem nog niet opgelost volgens Radford. Zo stelt hij dat emotie in “sense 2” op zichzelf een incoherente notie kan zijn, zodat we altijd irrationeel zijn wanneer we dergelijke emoties ervaren. Om de incoherentie van deze emoties aan te geven, wijst Radford op verschillen tussen rationele emoties in reële context en emoties in de tweede betekenis. Zo stelt hij dat emoties bij fictie vaak door een andere paradox gekenmerkt worden: de paradox van de tragedie, die inhoudt dat er genot kan komen kijken bij het ervaren van negatieve emoties als verdriet en afgrijzen.

Radfords argument tegen de zesde oplossing heeft een ietwat vreemde vorm. Terwijl hij eerst betoogt dat emoties in “eerste” en “tweede” betekenis erg gelijkaardig zijn, om aan te geven dat een dergelijk onderscheid niet houdbaar is, lijkt hij daarna net te willen benadrukken dat emoties in de tweede betekenis erg verschillen van emoties in een reële context, om aan te tonen dat emoties bij fictie gekenmerkt worden door inherente tegenspraak. Hoe dan ook raakt Radford hier opnieuw een belangrijk thema aan: hoe gelijkaardig zijn emoties bij fictie en emoties in reële context? Misschien kunnen we in dit verband wel van twee soorten emoties spreken? Een gelijkaardige denkpijpe wordt gevolgd door Kendall Walton in diens make-believe theorie, die stelt dat de emoties die we voelen voor fictie geen echte, maar “quasi”-emoties zijn. Deze make-believe theorie wordt in deel 3.3 besproken.

Radford wijst dus elke oplossing die hij voor mogelijk ziet af en weigert ook maar één van de drie stellingen die de fictieparadox vormen, op te geven. Radford accepteert de drie premissen en daarmee ook de paradox zelf. Hij besluit daarom zijn artikel met de uitspraak dat er iets inherent contradictorisch is aan onze emotionele reacties op fictionele verhalen: “I am left with the conclusion that our being moved in certain ways by works of art, though very 'natural' to us and in that way only too intelligible, involves us in inconsistency and so incoherence.”<sup>26</sup> Radfords irrationaliteitsthese vindt echter erg weinig navolging, zodat zelfs gezegd wordt dat zijn ideeën behoren tot “a school of thought with one student”.<sup>27</sup> Radford toont vaak niet de volledige potentialiteit van de oplossingen die hij voorstelt. Veel van deze oplossingen zijn dan ook verder uitgewerkt in publicaties na Radfords artikel, zodat ze sterker staan als oplossing voor de fictieparadox dan in Radfords uitwerking. Grappig genoeg haalde Radford dus zelf de alternatieve oplossingen voor de fictieparadox, waartegen hij nu al decennialang zijn eigen irrationaliteitsthese verdedigt, voor het eerst aan.

---

<sup>26</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 78.

<sup>27</sup> R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Penn State Press, 1999, p. 20.

Het is niet erg verbazend dat Radfords conclusie impopulair is. Radford stelt immers dat onze emotionele reacties op fictionele verhalen irrationeel zijn. Dit zou betekenen dat we wel erg vaak irrationeel zijn, terwijl onze emotionele reacties op fictionele verhalen perfect legitiem lijken. Vanuit onze eigen leeservaring, lijken concepten als inconsistentie of incoherentie niet van toepassing op ons verdriet om Mercutio of ons medelijden met Anna Karenina. Dergelijke concepten lijken eerder voorbehouden voor mensen die bijvoorbeeld erg gelukkig zouden worden bij het lezen van de fatale lotgevallen van deze personages. Bovendien lijkt Radfords conclusie ons te verplichten de waarde van fictieliteratuur te heroverwegen. Waarom zouden we de roman immers nog aanprijzen in de opvoeding van de mens als hij ons blijkbaar omdovert tot compleet irrationele wezens? Radfords irrationaliteitsthese lijkt niet te stroken met de wijze waarop we (willen) denken over fictionele literatuur en onze emotionele reacties hierop. Bijgevolg tracht men in het debat dat losbrak naar aanleiding van Radfords artikel, steeds de door Radford aangegeven paradox te weerleggen door minstens één van de drie premissen waaruit hij bestaat te ontkennen.

### 3 Oplossingen voor de paradox

De drie theorieën die in bijna elk werk over de fictieparadox worden beschreven en geëvalueerd, waarbij meestal slechts één de toets doorstaat, zijn, in volgorde van ontstaan, de illusietheorie, de make-believe theorie en de thought theorie. Elk van deze theorieën weerlegt één van de drie stellingen die samen de paradox vormen. De illusietheorie stelt dat we *wel* bestaansovertuigingen hebben tijdens het lezen van fictie, de make-believe theorie stelt dat we *geen* echte emoties ervaren bij het lezen van fictie en de thought theorie stelt dat bestaansovertuigingen *niet* noodzakelijk zijn voor het voelen van emoties. De bespreking van elke theorie houdt daarmee steeds ook een evaluatie in van de premisse die door deze theorie wordt weerlegd.

Deze drie theorieën zijn zeker niet de enige die de afgelopen decennia zijn voorgesteld als oplossingen voor de paradox. Twee andere theorieën zijn het vermelden waard: de correspondentietheorie en de identificatietheorie. De reden waarom deze twee oplossingen niet veel invloed hebben op het debat over de paradox en dus niet uitgebreider worden behandeld in deze thesis, is omdat zij geen overkoepelende verklaring bieden voor alle emoties die we ervaren bij fictie. Zowel correspondentie als identificatie hebben volgens mij echter wel een belangrijke invloed op de emotionele ervaring van fictiewerken. Elke theorie die een oplossing pretendeert te geven voor de paradox van fictie, moet volgens mij rekening houden met deze twee aspecten. Daarom wil ik deze twee theorieën eerst kort schetsen.

#### 3.1 De correspondentietheorie en de identificatietheorie

De correspondentietheorie, ook wel *counterpart* of *transfer theory* genoemd, stelt dat het eigenlijke intentioneel object van emoties die worden opgeroepen tijdens het lezen van fictie, steeds een reële toestand is. "On this view," stelt Gregory Currie, "we experience genuine emotions when we encounter fiction, but their relation to the story is causal rather than intentional; the story provokes thoughts about real people and situations, and these are the intentional objects of our emotions."<sup>28</sup> Deze theorie weerlegt dus de derde premisse van de paradox, die stelt dat we emoties voelen voor fictieve personages. Volgens deze theorie voelen we immers geen medelijden voor Anna Karenina wanneer we lezen over haar fictionele lotgevallen, maar wel voor een reële jonge vrouw die we kennen, die gelijkaardige dingen meemaakt of zou kunnen meemaken en aan wie we worden herinnerd doorheen Anna Karenina's verhaal.<sup>29</sup> Dergelijk medelijden is dan onproblematisch: we hebben immers wel bestaansovertuigingen over het intentioneel object ervan en kunnen dit object bovendien waarde toekennen in ons eigen leven.

---

<sup>28</sup> G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 188.

<sup>29</sup> Deze visie wordt verdedigd in B. Paskins, "On Being Moved by Anna Karenina and Anna Karenina", *Philosophy* 52 (1977) 201, p. 344-347.

Het probleem met de correspondentietheorie is dat ze veel van de emoties die we voelen bij fictionele verhalen onverklaard laat. Vooral in verhalen die erg ver van onze leefwereld liggen, of zelfs gaan over fantasiewezens, lijkt het erg moeilijk om reële tegenhangers te vinden voor de fictieve objecten, die het intentioneel object van onze emoties zouden vormen. Wat is bijvoorbeeld de “counterpart” waarvoor we eigenlijk verdriet voelen, wanneer we treuren om de dood van de huiself Dobby tijdens het lezen van *Harry Potter*-boeken? Waarvoor voelen we “eigenlijk” angst wanneer we bang zijn voor Dracula? We zouden het concept “tegenhanger” erg breed kunnen interpreteren en stellen dat we in deze gevallen treuren om het algemene concept van “de dood van een goede vriend” en bang zijn voor “manipulatieve, exotische en *louche* personen”<sup>30</sup>. Een dergelijke opvatting lijkt mij echter ongeloofwaardig, aangezien ze ons bijvoorbeeld dwingt onze angst voor Dracula te verklaren zonder rekening te houden met het feit dat Dracula een *vampier* is. Bovendien lijkt de correspondentietheorie de specificiteit van de emoties die we voelen bij fictie te miskennen. Radford benadrukte al dat we, wanneer we treuren om Anna Karenina, treuren om *haar*, niet om het lijden dat een reële persoon ondergaat, ondergaan heeft of zou kunnen ondergaan.<sup>31</sup> Radford reageert dan ook bijna spottend op de correspondentietheorie en poogt via een soort *reductio ad absurdum* de dwaasheid van deze opvatting aan te tonen: “When you are moved to tears by Anna, you are not moved by her, not *really*; but by the similarly awful fate of Mrs. Muriel Parsons, of Belize Park (of whom of course you may not have heard) who in 1937 etc...”<sup>32</sup>. De correspondentietheorie lijkt inderdaad weinig recht te doen aan onze leeservaring wanneer ze stelt dat al onze reacties bij fictie eigenlijk een reëel intentioneel object hebben. Ook wanneer we treuren om Dobby, treuren we immers *om hem*, om de huiself die we leerden kennen tijdens het lezen van de *Harry Potter*-verhalen. De emoties die we voelen bij het lezen van fictie zijn meestal reacties op de particuliere, fictieve personages en situaties en zijn daarmee vaak niet te verklaren door de correspondentietheorie.

Dit alles betekent echter niet dat de correspondentietheorie geen verklarende kracht heeft. Zo kan het zijn dat de emoties die worden opgewekt door fictie, gericht zijn op reële personen, situaties of algemene thema’s. Jerrold Levinson heeft een punt wanneer hij stelt dat “our emotions toward social phenomena or situation types or categories of persons may quite intelligibly be engaged by the course and particulars of the fiction.”<sup>33</sup> We worden bovendien vaak sterker en gemakkelijker geraakt door verhalen die we kunnen verbinden aan reële situaties. Een fictieel verhaal over een persoon

---

<sup>30</sup> Deze counterpart voor Dracula wordt voorgesteld in R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 35.

<sup>31</sup> C. Radford, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 75. Het ligt natuurlijk anders wanneer de lezer van *Anna Karenina* een reëel persoon kent die in een erg gelijkaardige situatie verkeert als Anna: het intentioneel object van zijn emoties zou wel gevormd kunnen worden door deze reële tegenhanger van de fictieve Anna Karenina, maar dit is een uitzondering.

<sup>32</sup> C. Radford, “The Essential Anna”, *Philosophy* 54 (1979) 209, p. 391.

<sup>33</sup> J. Levinson, “The Place of Real Emotion in Response to Fictions”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48, (1990) 1, p. 79.



die ongeneeslijk ziek is, wekt ongetwijfeld gemakkelijker intensere emoties op wanneer we een persoon kennen die in een gelijkaardige situatie verkeert. Hoewel de correspondentietheorie dus geen overkoepelende verklaring biedt voor al onze emotionele reacties op fictie, kan deze theorie ons wel helpen te begrijpen waar sommige van die emoties vandaan komen en waarom zij zo krachtig zijn.

De identificatietheorie is niet echt een uitgewerkte theorie. Noël Carroll spreekt eerder over een identificatiehypothese en verwijst hiermee naar het gebruik van het begrip identificatie in de folk psychology over onze emotionele reacties op fictie<sup>34</sup>. Wanneer je hen de paradox van fictie voorschotelt, protesteren veel mensen dat er toch geen probleem hoeft te zijn: ze identificeren zich met fictieve personages en leven simpelweg met hen mee. Binnen de identificatietheorie doet men vaak een beroep op empathie, in de smalle betekenis die ook Jesse Prinz hanteert wanneer hij zegt dat empathie van toepassing is in situaties waarin een persoon een bepaalde emotie voelt na de aanwezigheid van deze emotie in een ander persoon te erkennen. "Empathy", zo zegt Prinz, "is a vicarious emotional response."<sup>35</sup> Dit soort empathie is volgens de identificatietheorie van groot belang in onze ervaring van fictiewerken. Door te reflecteren op de situatie van fictieve personages, identificeren we ons met hen en voelen we op empathische wijze de emoties die de personages hebben of waarvan we denken dat zij deze hebben.

De identificatietheorie wordt ondersteund door het feit dat onze emotionele reactie op fictieve personages vaak des te intenser is als we ons in hen herkennen. Zoals Prinz immers zegt, is empathie "subject to bias. We feel more fellow-feeling for those who are perceived similar to ourselves"<sup>36</sup>. Bepaalde vormelementen in fictiewerken kunnen onze identificatie verhogen en zorgen daarmee meestal voor meer empathie en dus sterkere emotionele inleving. Zo nodigen verhalen die geschreven zijn in de ik-persoon meer uit tot identificatie met de verteller, waardoor ze ook meer empathische emoties opwekken dan verhalen die in de meer afstandelijke derde persoon geschreven zijn.<sup>37</sup> Identificatie lijkt dus zeker een belangrijke notie wanneer we de emoties willen verklaren die opgeroepen worden door fictiewerken.

Toch lijkt ook de identificatietheorie geen sluitend antwoord te bieden op de paradox van fictie. Zo is het onduidelijk of het voelen van empathie voor onbestaande personages niet even irrationeel is als het voelen van de emoties waarover de paradox het heeft. Waarom zouden we ons identificeren met personages, ons empathisch opstellen en hun emoties kopiëren wanneer we weten

---

<sup>34</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 89.

<sup>35</sup> J. Prinz, "The moral emotions", in: P. Goldie (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 531.

<sup>36</sup> Ibid., p. 534.

<sup>37</sup> M. Mulcahy, and B. Gouldthorp, "Positioning the reader: the effect of narrative point-of-view and familiarity of experience on situation model construction.", *Language and Cognition* (2014): p. 1-28.

dat de personages, en bijgevolg ook hun emoties, slechts fictief zijn? Zelfs als de identificatietheorie deze moeilijkheid zou overbruggen, blijft er nog een groot probleem over voor deze theorie: ze kan nooit een verklaring bieden voor al onze emotionele reacties op fictieve situaties. De identificatietheorie verklaart enkel de emoties die we voelen als spiegeling van de emoties die personages (gedacht worden te) voelen, zoals wanneer we schaamte voelen als we lezen over een enorm gênant moment in het leven van een personage. De identificatietheorie lijkt echter geen rekening te houden met het feit dat we tijdens het lezen van fictie een standpunt innemen dat extern is aan het personage waarmee we ons mogelijk identificeren. We kunnen als lezer erg vaak van buitenaf reflecteren op de situatie waarin een personage verkeert, en dus ook op elementen “that for various reasons are not focused by the protagonist either because she does not know about them or because they are not plausible objects of her concern”.<sup>38</sup> Er is daardoor erg vaak een asymmetrie tussen onze emoties en de emoties van personages waarover we lezen. Wanneer Romeo, verscheurd door verdriet om de gestorven Juliet, gif inneemt om aan haar zijde te sterven, voelt de lezer of toeschouwer niet zozeer het verdriet dat Romeo voelt. De lezer weet immers dat Juliet niet echt dood is en voelt daarom net eerder medelijden en frustratie bij de hele situatie. Dergelijke emoties kunnen niet verklaard worden via een identificatieproces. En dat is problematisch, want onze emoties zijn meestal geen spiegelingen van emoties van personages, maar *reacties* op de situatie van personages en op de interne mentale toestanden die personages in deze omstandigheden voelen. Ook de identificatietheorie lijkt dus ontoereikend als oplossing voor de fictieparadox.

Hoewel de correspondentietheorie en de identificatietheorie geen verklaring bieden voor al onze emotionele reacties op fictiewerken, duiden ze beiden elementen aan die een belangrijke rol spelen. Terwijl de correspondentietheorie verklaart waarom fictionele verhalen soms intensere emoties opwekken wanneer zij situaties of personages bevatten die ons herinneren aan reële personen of omstandigheden, wijst de identificatietheorie op het feit dat verhalen of personages waarmee we ons gemakkelijker identificeren ook meer empathische emoties uitlokken. De theorieën die in de komende paragrafen worden behandeld en die wel een overkoepelend antwoord bieden op alle emoties die we kunnen voelen naar aanleiding van fictieve objecten, kunnen dus maar beter compatibel zijn met de correspondentietheorie en de identificatietheorie.

---

<sup>38</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, London: Routledge, 2003, p. 95. (hierna: N. Carroll, *The Philosophy of Horror*.)

## 3.2 De illusietheorie: een aanval op de tweede premisse

De illusietheorie tracht de paradox van fictie op te lossen door de tweede premisse, die stelt dat we tijdens het lezen van fictie weten dat de personages en situaties waarover we lezen slechts fictief zijn en dus geen existence beliefs hebben, te verwerpen. Zoals Peter Lamarque aangeeft,<sup>39</sup> wordt deze theorie ook aangeduid als de “suspension of disbelief”-theorie, naar Samuel Taylor Coleridges uitspraak in *Biographia Literaria* dat we tijdens het lezen van fictie een “willing suspension of disbelief” doorvoeren, of anders gezegd, ons ongeloof opschorten.<sup>40</sup> Hoewel de illusietheorie in bijna elk werk over de fictieparadox wordt behandeld, blijft het onduidelijk wat er precies bedoeld wordt met de notie “suspension of disbelief”. Lamarque onderscheidt verschillende mogelijke betekenissen van deze notie. Vanwege deze vaagheid en omdat volgens hem de tweede premisse niet echt betwist wordt, de twee andere premissen zijn immers de “key suspects in the paradox”, beschrijft Lamarque de illusietheorie slechts erg bondig en verwerpt hij ze vrijwel meteen als mogelijke oplossing. Toch kan men in de literatuur over de fictieparadox vele verwijzingen en zelfs verdedigingen van de illusietheorie terugvinden. Omwille van de verschillende interpretaties van Coleridges “suspension of disbelief”, kunnen we verschillende versies van de illusietheorie onderscheiden. Om de geldigheid van de tweede premisse, die in alle versies van de illusietheorie wordt betwist, optimaal te toetsen, lijkt het me nuttig de illusietheorie in al haar vormen te bespreken.

### 3.2.1 Echt geloven in fictie

Volgens Coleridge is er bij het lezen van fictie nood aan een “willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”<sup>41</sup> De meest voorkomende interpretatie van de illusietheorie, die aansluit bij Coleridges gebruik van de woorden “poetic faith”, houdt in dat de lezer door het opschorten van zijn ongeloof, echt gaat geloven in wat hij leest. Deze interpretatie haalt in zekere zin de dubbele negatie uit Coleridges uitspraak, zodat men spreekt over een “activation of belief” in plaats van een “suspension of disbelief”. Illusietheoristen stellen dus dat we, wanneer we *Anna Karenina* lezen, écht geloven dat er een vrouw heeft bestaan die Anna Karenina heette en die de beschreven gebeurtenissen meemaakte. De paradox van fictie wordt dan weggewerkt; aangezien we bestaansovertuigingen hebben over het intentioneel object van onze emoties, zijn deze emoties onproblematisch. Bovendien zijn deze emoties ook rationeel: de overtuigingen waarop deze emoties wijzen, zoals de overtuiging dat Anna Karenina echt bestaat, gaan immers niet gepaard met de

---

<sup>39</sup> P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Wiley, 2008, p. 213. (hierna: P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*.)

<sup>40</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, chapter XIV.

<sup>41</sup> Ibid.

tegenstrijdige overtuiging dat Anna slechts fictief is en dus niet bestaat. Volgens de illusietheorie wijzen onze emoties er net op dat we tijdens het lezen niet gehinderd zijn door ongelof.

De illusietheorie lijkt de fictieparadox “op te lossen” tegen een hoge prijs: ze maakt onze emoties bij fictie misschien wel rationeel, maar dit gaat ten koste van de rationaliteit van de lezer zelf. De lezer die gelooft in de fictieve gebeurtenissen waarover hij leest, lijkt immers erg irrationeel, naïef en kinderlijk. Lamarque ziet het dan ook niet nodig om deze oplossing uitgebreid te bespreken en verwerpt ze met de uitspraak dat deze oplossing “seems to describe the child or simpleton”.<sup>42</sup> Noël Carroll bespreekt de illusietheorie wel uitvoerig in zijn *The Philosophy of Horror*. Op basis van zijn bespreking, lijkt er ook binnen de illusietheorie, als de theorie dat we echt geloven in fictie, een verder onderscheid mogelijk. Enerzijds zou de illusietheorie immers kunnen stellen dat het geloof in fictie een vrijwillig geloof is dat de lezer actief opwekt. Anderzijds zou de illusietheorie kunnen inhouden dat de lezer zo opgaat in het fictiewerk, dat hij vergeet dat het fictie is en dus gelooft wat hij leest. Beide theorieën zullen hier worden besproken.

### 3.2.1.1 Vrijwillig geloven in fictie

In *Biographia Literaria* heeft Coleridge het over een *willing suspension* of disbeliev. Dit lijkt te veronderstellen dat de fictielezer zelf vrijwillig kan beginnen geloven wat hij leest. Carroll leidt hieruit af dat, als we een horrorverhaal over een monster lezen, “we voluntarily opt to give up our conviction that the Creature does not exist, allowing an emotional response that presumes it, the Creature, does exist.”<sup>43</sup> Volgens Carroll is dit erg problematisch, aangezien hier een vrijwillige act van de lezer wordt verondersteld, die nooit of zelden door de lezer zelf wordt herinnerd.<sup>44</sup> Carroll geeft later echter zelf toe dat er misschien wel steeds een vrijwillige act komt kijken bij het lezen van fictie. Immers, het besluit een roman te lezen is een besluit om ons vrijwillig te laten meeslepen door een verhaal waarvan we weten dat het niet waar is. Carroll besluit dat “one could stipulate that the willing suspension of disbeliev just is the process of knowingly reading a fiction.”<sup>45</sup> Hij ziet echter niet in hoe dit zou kunnen bijdragen aan een oplossing voor de fictieparadox: als we immers bewust weten dat we een fictieel verhaal lezen, lijken onze emoties op de fictieve gebeurtenissen ongepast.

Carroll lijkt hier niet helemaal recht te doen aan de illusietheorie. Hoewel we volgens deze theorie inderdaad weten dat wat we gaan lezen fictie is, stelt deze theorie eveneens dat we een gewillige houding aannemen ten opzichte van het verhaal, zodat we *tijdens* het lezen vrijwillig ons ongelof opgeven om te kunnen geloven in de fictieve gebeurtenissen en hierdoor bewogen te kunnen worden. Precies omdat we weten dat horrorboeken slechts fictieve gebeurtenissen verhalen, zetten

---

<sup>42</sup> Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 213.

<sup>43</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 65.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid, p. 226.

we bewust ons geloof dat het slechts om een fictieel verhaal gaat opzij: we schorten ons ongelooft in monsters op en gaan tijdelijk geloven in wat we over deze monsters lezen. Dat we bewust willen geloven in fictieverhalen hoeft niet zo'n vreemde gedachte te zijn. Waarom zou het lezen van fictie immers leuk zijn als we constant beseffen dat alles wat we lezen, onecht en onmogelijk is? Een groter probleem waar deze theorie mee kampt, ligt in het feit dat zij direct doxastisch voluntarisme veronderstelt. Direct doxastisch voluntarisme houdt in dat we een bepaalde propositie in volle bewustzijn beginnen te geloven, als direct gevolg van onze wil om deze propositie te geloven en los van enige overweging over de waarheid van deze propositie. In zijn artikel "Deciding to Believe" toont Bernard Williams aan dat dergelijk direct doxastisch voluntarisme conceptueel onmogelijk is.<sup>46</sup>

Williams stelt dat een geloof vrijwillig verkrijgen, betekent dat we dit geloof verkrijgen los van de waarheid ervan. Als we immers *weten* dat een bepaalde propositie waar is, is het geloof dat we hebben in deze propositie niet vrijwillig, maar afgedwongen door de feitelijke stand van zaken. Een geloof vrijwillig verkrijgen, betekent bovendien dat we *in volle bewustzijn* een bepaalde propositie beginnen te geloven. Hier stoot Williams op een probleem. Het is immers nog maar zeer de vraag of we een mentale toestand, waarvan we weten dat we hem zelf verkregen, los van de feitelijke werkelijkheid, een geloof van onszelf kunnen noemen. "Beliefs", zo stelt Williams immers, "aim at truth"<sup>47</sup>: een geloof tracht de werkelijkheid correct voor te stellen. "Ik geloof dat p" betekent dan dat ik p als waar beschouw. Het zou dan ook erg contradictorisch zijn als iemand zou zeggen "ik geloof p, ook al weet ik dat p niet waar is omdat p fictie is".<sup>48</sup> Maar zelfs als we ons ongelooft in p, of het beseft dat p slechts fictie is, zouden kunnen "opschorten",<sup>49</sup> lijkt een vrijwillig geloof in p niet mogelijk. Zoals Bernard Williams aangeeft, is het immers eveneens contradictorisch om te zeggen "ik geloof dat p en ik kwam tot dit geloof op basis van mijn wil, zonder te weten of p waar of onwaar is". Als we over geen bewijzen of aanwijzingen beschikken die aantonen dat p waar is, kunnen we onmogelijk echt beginnen *geloven* dat p het geval is. Williams toont aan dat het onmogelijk is om vrijwillig een *echt* geloof in

---

<sup>46</sup> B. Williams, "Deciding to Believe", in: *Problems of the Self*, Cambridge University Press, 1973, p. 148. (hierna: B. Williams, "Deciding to Believe").

<sup>47</sup> B. Williams, "Deciding to Believe", p. 137.

<sup>48</sup> Het waren precies uitspraken als deze die G.E. Moore behandelde in zijn lezing over logische inconsistentie in 1942 (die wordt beschreven in R. Edgley, *Reason in Theory and Practice*, London: Hutchinson, 1969, p. 71). Moore stelde dat uitspraken van de vorm "ik geloof dat p, maar p is onwaar" paradoxaal zijn. Het gaat dan niet om een logische paradox, aangezien het perfect mogelijk is dat p onwaar is, maar ik p toch geloof omdat ik niet goed op de hoogte ben. De paradox heeft eerder te maken met ons concept van geloof: als ik p geloof moet ik ook geloven in de waarheid van p. Hier komt een duidelijke gelijkenis naar boven tussen Moore's paradox en de fictieparadox. Het paradoxale karakter van de fictieparadox wordt duidelijk als we hem formuleren in de vorm van de uitspraken die Moore bekritiseerde: ik geloof dat Anna bestaat (want ik voel emoties voor Anna), maar tegelijkertijd weet ik wel dat Anna een fictief personage is.

<sup>49</sup> Noël Carroll lijkt ook het opschorten van ongelooft te beschouwen als een vorm van doxastisch voluntarisme, meer bepaald als het vrijwillig opgeven van een negatief geloof. Ook dit proces lijkt dan onmogelijk: hoe zouden we één van onze overtuigingen kunnen opgeven op basis van onze wil, zonder hiervoor enig bewijs te hebben? (N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 65-66.)

fictie te verkrijgen. De theorie dat de fictielezer op vrijwillige basis geloof in ficties activeert, lijkt in een poging om de paradox van fictie op te lossen dus te stoten op de conceptuele onmogelijkheid van vrijwillige 'existence beliefs' of bestaansovertuigingen over fictieve objecten. Zoals Carroll aangeeft, is een overtuiging of 'belief' een mentale toestand die ons overkomt en geen toestand die we zelf kunnen opwekken.<sup>50</sup>

Als we, in navolging van Bernard Williams, toegeven dat existence beliefs niet op vrijwillige basis verkregen kunnen worden en existence beliefs bovendien beschouwen als noodzakelijk voor emoties, dan zouden we ook moeten toegeven dat emoties bij fictie nooit op vrijwillige basis verkregen kunnen worden. Het zou dan onmogelijk zijn dat de emoties die we voelen voor fictieve entiteiten voortkomen uit onze wil om ten volle van het fictiewerk te genieten. Er is echter reden om deze conclusie te betwijfelen: we lijken immers meer controle te hebben over de emoties die we hebben bij fictie, dan we hebben over onze overtuigingen. Ook Richard Joyce beargumenteert dat de emoties die we voelen bij fictie minstens deels onder onze controle staan: "the ghost story makes me fearful because I am *encouraging it*."<sup>51</sup> Er lijkt inderdaad een zekere actieve rol weggelegd voor de fictielezer in het ontstaansproces van emoties bij fictie. Deze rol houdt echter niet in dat de fictielezer actief geloof moet opwekken in wat hij leest, maar lijkt eerder te verwijzen naar het feit dat de lezer een houding moet aannemen die tegemoetkomt aan wat het fictiewerk vraagt. Als we een horrorverhaal lezen zonder enige intentie om bang gemaakt te worden, zonder ons te laten meevoeren door het narratief en zonder ons visueel te proberen voorstellen hoe de monsters of andere gruwelen eruit zien (of ons net erg belachelijk-uitziende monster voorstellen), lijkt het perfect mogelijk dat emoties uitblijven. Op dit punt lijkt de illusietheorie iets belangrijk op het spoor te zijn. De, misschien minimale, controle die we lijken te hebben over de emoties die we voelen bij fictie, staat echter in contrast met ons onvermogen onze beliefs te controleren. We kunnen dus in vraag stellen of er wel zo'n sterk verband bestaat tussen overtuigingen en emoties als de illusietheorie voorstelt. Dit argument tegen de illusietheorie pleit bovendien voor Kendall Waltons make-believe theorie en de thought theorie. Beide theorieën zijn immers compatibel met de intuïtie dat we toch enige controle hebben over de emoties die we voelen bij fictie, hoewel we geen gelijkaardige controle hebben over ons geloof in fictieve gebeurtenissen. Walton stelt dat er een soort overtuigingen bestaat die we wel op vrijwillige basis kunnen verkrijgen en duidt deze aan als "make-beliefs", terwijl de thought theorie de noodzakelijke band tussen bestaansovertuigingen en emoties gewoonweg ontkent.

---

<sup>50</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 66.

<sup>51</sup> R. Joyce, "Rational Fear of Monsters", *British Journal of Aesthetics* 40 (2000) 2, p. 217. (cursivering door Joyce)

### 3.2.1.2 *Opgaan in fictie*

Misschien mag er niet zoveel nadruk gelegd worden op de *willing* suspension of disbelief of op de vrijwilligheid van het geloven in fictie. We kunnen de illusietheorie ook beschouwen als de theorie die zegt dat de fictielezer bevangen wordt door een verhaal en daardoor buiten zijn wil om existence beliefs vormt over de fictieve gebeurtenissen. Het probleem van doxastisch voluntarisme duikt dan niet op en de fictieparadox wordt opgelost doordat de fictielezer wel bestaansovertuigingen heeft over het intentioneel object van zijn emoties.

In “Fearing Fictions” formuleert Kendall Walton een argument tegen deze versie van de illusietheorie, dat in vele publicaties over de fictieparadox wordt aangehaald als afdoende reden om de illusietheorie af te wijzen. Hij stelt de situatie voor waarin een man, Charles, een horrorfilm bekijkt waarin een monster, “a terrible green slime”<sup>52</sup>, op het publiek lijkt af te komen. Charles slaakt een kreet, grijpt zijn stoel vast en geeft achteraf toe dat hij doodsbang was. Zouden we Charles’ angst kunnen verklaren door te stellen dat hij tijdelijk echt geloofde dat het groene slijm bestaat? Walton beweert van niet: “There are, to be sure, strong reasons for allowing that Charles realizes that the slime is only fictional and poses no danger. If he didn’t we should expect him to flee the theatre, call the police, warn his family.”<sup>53</sup> De fictieconsument lijkt helemaal geen gedrag te vertonen dat past bij de overtuigingen die de illusietheorie aan hem toeschrijft.<sup>54</sup> Het lijkt dus niet het geval dat hij echt gelooft wat hij leest. Walton geeft aan dat de tweede premisse de aanval vanuit de illusietheorie doorstaat: de fictielezer twijfelt nooit of de gebeurtenissen waarover hij leest echt bestaan, maar is er juist erg zeker van dat deze fictief zijn.<sup>55</sup>

Meestal eindigt de bespreking van de illusietheorie na het aanhalen van de asymmetrie tussen het gedrag van de fictielezer en de overtuigingen waarover hij zagezegd zou beschikken. Er zijn echter filosofen die de illusietheorie blijven verdedigen. In “Really Believing in Fiction”, betoogt David Suits dat de afwijzing van de illusietheorie als oplossing van de fictieparadox, steunt op een verkeerd verstaan van deze theorie:

There are usually two parts to the description of an illusion theory. (1) If one has emotional responses to fiction, then it might be on account of one’s having been so

---

<sup>52</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, *The Journal of Philosophy* 75 (1978) 1, p. 5. (hierna: K. Walton, “Fearing Fictions”.) Waltons voorbeeld van het groene slijmmonster is waarschijnlijk geïnspireerd door de horrorfilm *The Green Slime* van Kinji Fukasaku uit 1968 (een film die de hedendaagse fictieconsument waarschijnlijk eerder amusement dan angst ontlokt). Sinds Waltons artikel wordt er regelmatig teruggegrepen naar dit voorbeeld, zodat zowel Charles als het groene slijmmonster vaste waarden werden in het debat omtrent de fictieparadox.

<sup>53</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 7.

<sup>54</sup> Dit betekent natuurlijk niet dat er geen gedrag wordt vertoond dat past bij de *emotie* die de fictielezer kan voelen: angst bij het lezen van horrorverhalen zorgt er misschien voor dat men het boek even dichtslaat omdat men niet verder durft lezen.

<sup>55</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 7.

“caught up” in the story that one believes that the characters and events of the story are real, and consequently (2) one has for the time being lost touch with reality. The criticism of such a theory is that in fact when we witness fiction we do not seem to lose touch with reality. But since (2) follows from (1), then (1) must be false.<sup>56</sup>

Dat de fictielezer echt gelooft in wat hij leest (1), wordt verworpen op basis van zijn gedrag. Immers, het feit dat hij niet wegloupt, de politie niet belt of zijn naasten niet in veiligheid brengt, maakt duidelijk dat hij nog perfect weet wat reëel is en wat niet, en dus zijn grip op de realiteit niet verloren heeft (2). Wat Suits verwerpt, is de conclusie dat 2 volgt uit 1: “If one believes in the story during the time one is caught up in it, why must we also say that one loses touch with reality?”<sup>57</sup> Wanneer we geloven in fictie, hoeven we volgens Suits helemaal geen contact met de werkelijkheid te verliezen, omdat het geloven in fictie helemaal niet verschilt van geloven in eender welke reële stand van zaken. Suits betoogt dat “we react emotionally to stories because we do believe what stories tell us – not fictionally believe, not make-believe, but believe in the ordinary way we believe anything at all.”<sup>58</sup> Het is precies omdat Walton en anderen het geloof dat we hechten aan ficties in een andere context plaatsen dan ons geloof in reële situaties, dat zij het gebrek aan gepast gedrag zien als een argument tegen dit geloof. Suits tracht met voorbeelden aan te geven dat ons geloof in fictieve objecten niet alleen erg gelijkaardig is aan ons geloof in reële situaties, maar dat deze gelijkenis bovendien verklaart waarom we niet weglopen voor fictieve monsters.

Suits stelt de situatie voor waarin Charles écht een groen slijmmonster tegenkomt. Hij gelooft dan dat hij in gevaar is. Charles weet echter ook dat er niemand in de buurt is, hij bevindt zich ergens in de wildernis, en gelooft eveneens dat hij er geen politieagenten zijn die hij kan contacteren. “Surely, then”, stelt Suits, “neither Walton nor the others would insist that because Charles does not try to notify non-existent police, it follows that Charles’ fear is not real.”<sup>59</sup> Of nog een voorbeeld: “If I believed the green slime was chasing me, and if I believed there was a high brick wall behind me, then I certainly wouldn’t attempt to flee in the direction of the wall.”<sup>60</sup> Suits wil duidelijk maken dat de manier waarop we reageren op bepaalde overtuigingen die we hebben, sterk afhangt van onze andere overtuigingen. Als we dus te maken hebben met een fictief monster, kunnen we bang worden omdat we geloven in het bestaan van het monster, maar lopen we niet weg omdat we niet geloven dat het monster ons iets kan aandoen. “So I may have counteracting tendencies – to flee and yet to remain in my seat – just as I can have counteracting tendencies when a lion leaps towards me even though he is in a cage: I will

---

<sup>56</sup> D. Suits, “Really Believing in Fiction”, p. 379.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid., p. 369.

<sup>59</sup> Ibid., p. 373.

<sup>60</sup> Ibid., p. 374.



both flee and remain – flee, because the lion is leaping at me; remain, because the lion is behind bars.”<sup>61</sup> Suits verklaart onze emoties bij fictie dus vanuit het feit dat we echt bestaansovertuigingen hebben over wat we lezen of waarnemen en verklaart ons gebrek aan reactie op deze angst vanuit andere overtuigingen die we hebben, en die aangeven dat dergelijke reacties nutteloos zijn.

Suits’ oplossing lijkt een mooi voorbeeld van een logische oplossing voor de fictieparadox die de fenomenologische ervaring van de fictielezer negeert. Is de enige reden waarom we niet weglopen voor fictieve monsters, het feit dat we *ook* geloven dat we niet echt in gevaar zijn? Waarom zijn we dan wel bang? Suits lijkt een vreemde scheiding aan te brengen tussen de eigenlijke emotie angst enerzijds en de reacties die we als angstgedrag beschouwen anderzijds, wanneer hij stelt dat beiden op verschillende overtuigingen gebaseerd kunnen zijn. Hij geeft bovendien nooit aan wat hij precies verstaat onder emoties en het lijkt erg moeilijk een definiëring van emoties te reconstrueren op basis van zijn oplossing van de fictieparadox.

Bovendien lijkt Suits het verschil te minimaliseren dat bestaat tussen onze reacties op ficties en onze reacties op reëel gevaar. Hij stelt dat we onze overtuigingen over fictieve objecten net zo moeten beschouwen als onze overtuigingen over reële zaken: ze staan steeds in relatie tot andere overtuigingen. We vertonen in confrontatie met fictieve monsters dus niet de angstreacties die Kendall Walton van ons verwacht, omdat we overtuigingen hebben die deze neiging overstemmen: we geloven niet dat de monsters ons iets kunnen aandoen. Daarmee lijkt Suits echter geen rekening te houden met de reacties die we wél vertonen in confrontatie met fictieve monsters: bij het bekijken van een film, zouden we bijvoorbeeld onze ogen kunnen bedekken en bij het lezen van een boek, zouden we kunnen proberen aan andere dingen te denken of het boek even dichtklappen. Het lijkt erop dat we wel een soort “vluchtreflex” hebben wanneer we geconfronteerd worden met fictieve monsters, maar deze wordt anders geuit dan wanneer we geconfronteerd worden met reëel gevaar. Dergelijke reacties lijken er net op te wijzen dat ons denken over fictieve monsters helemaal niet gelijk is aan de manier waarop we in het reële leven denken over gevaarlijke wezens: een gelijkstellen van onze beliefs over ficties en onze overtuigingen over reële toestanden, lijkt te falen.

Noël Carroll vraagt zich in *The Philosophy of Horror* bovendien af wat het nut is van het poneren van “echt geloof” in fictie in onze leeservaring. Hij geeft toe dat de illusietheorie misschien onze emotionele reacties op fictionele films zou kunnen uitleggen: het monster dat voor ons op het scherm verschijnt, lokt dan angst uit omdat het echt in onze buurt lijkt te zijn. Maar door welke illusie worden we bevangen bij het lezen van een fictieel verhaal? Als we bijvoorbeeld William Peter Blatty’s horrorroman *The Exorcist* zouden lezen, vraagt Carroll zich af:

---

<sup>61</sup> D. Suits, “Really Believing in Fiction”, p. 374.

What precisely is the illusion that overtakes us when we read that the child Regan is possessed in Georgetown? Do we think, as we read, that a little girl is swearing in backwards English at some D.C. priest? But that wouldn't be so scary if we're reading *The Exorcist* in Kansas City, would it?<sup>62</sup>

Misschien doet Carroll hier opnieuw niet helemaal recht aan de illusietheorie. David Suits stelt dat de illusie er net in bestaat dat we als lezers “believe that the persons in the story are there, *that we are in the places described in the story*, and that the events of the story are occurring exactly as described.”<sup>63</sup> Het lijkt dus mogelijk dat de illusietheorie hier een oplossing biedt. De illusie kan er namelijk in bestaan dat we niet alleen geloven dat de gebeurtenissen echt plaatsvinden, maar ook dat we op een bepaalde manier gelijktijdig zijn met deze gebeurtenissen. Vele romans geven ons het idee dat we directe getuigen zijn van de beschreven situaties, of dat deze situaties op een bepaalde manier relevant zijn voor ons. Misschien is dit precies hetgene waarnaar de frase “opgaan in een verhaal” verwijst. De illusietheorie lijkt hierdoor echter alleen maar complexer en ongeloofwaardiger te worden. We kunnen dan wel opgaan in een verhaal, maar het lijkt overdreven om te zeggen dat we ook *geloven* dat we daadwerkelijk ter plekke zijn wanneer de fictieve gebeurtenissen zich ontfouwen.

Een laatste genadeslag wordt aan de illusietheorie toegebracht vanuit een paradox die sterk verbonden is met de fictieparadox: de paradox van de tragedie. Deze houdt in dat we vaak genieten van fictieve, tragische gebeurtenissen, hoewel deze gebeurtenissen negatieve emoties oproepen, zoals angst, verdriet en medelijden. De illusietheorie wil een logische verklaring bieden voor deze negatieve emoties, maar lijkt daarmee de paradox van de tragedie enkel verder te bemoeilijken: waarom zouden we plezier halen uit het lezen van tragedies en horrorverhalen, als deze ervoor zorgen dat we echt geloven in het bestaan van personages die vreselijke dingen doormaken of het bestaan van weerwolven, vampiers of andere monsters die op gewelddadige wijze mensen afslachten? Zoals ook Carroll aangeeft, lijkt het waarderen van fictie vaak volstrekt onverklaarbaar als de fictielezer daadwerkelijk in de waan verkeert dat wat hij leest een weergave is van de realiteit.<sup>64</sup> Het genieten van fictieverhalen lijkt, als we de illusietheorie volgen, soms sadisme of zelfs psychopathische persoonlijkheidsstoornissen te veronderstellen.

Elke poging om de emoties die we voelen bij fictie te verklaren vanuit een echt geloof in fictie, lijkt met heel wat problemen te kampen. Deze versie van de illusietheorie lijkt niet te werken. De tweede

---

<sup>62</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 63.

<sup>63</sup> D. Suits, “Really Believing in Fiction”, p. 371.

<sup>64</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 64.

premissen van de fictieparadox lijkt dus niet zomaar te weerleggen: wanneer we fictie lezen, hebben we geen bestaansovertuigingen over de fictieve gebeurtenissen en personages.

### 3.2.2 Een opschorting van ongelooft

De uitspraak “suspension of disbelief” hoeft niet noodzakelijk te verwijzen naar het opwekken van geloof tijdens het lezen van fictie. Integendeel, als we deze frase letterlijk opvatten, houdt ze louter in dat de fictielezer zijn *ongeloof opschort*, zodat dergelijk ongelooft niet in de weg kan staan van zijn natuurlijke emotionele reacties.<sup>65</sup> Deze versie van de illusietheorie wil de contradictie wegwerken die volgens de fictieparadox bestaat tussen onze emoties voor ficties, die wijzen op bestaansovertuigingen, en onze overtuiging dat wat we in fictieverhalen lezen niet waar is. Zij doet dit echter op erg vreemde wijze, namelijk door te zeggen dat het “niet zo is dat we niet geloven in wat we lezen”. Het is niet helemaal duidelijk hoe een dergelijke beschrijving van suspension of disbelief moet worden begrepen. Ten eerste lijkt het niet mogelijk om ongelooft op te schorten over het bestaan van een monster, zonder te beginnen *geloven* in het bestaan van het monster. Als ongelooft opschorten noodzakelijk in geloof resulteert, is deze oplossing niet verschillend van de hierboven beschreven oplossing die echt geloof in ficties inhoudt. Ze kan dan ook op gelijke wijze verworpen worden.

Ten tweede, zelfs als we accepteren dat een opschorting van ongelooft niet noodzakelijk gepaard gaat met geloof, lost deze suspension of disbelief, zoals ook Lamarque aangeeft, de fictieparadox nog steeds niet op.<sup>66</sup> De fictieparadox poneert namelijk de noodzaak van bestaansovertuigingen over het intentioneel object van onze emoties. Als het opschorten van ons geloof “dat het monster niet bestaat” niet noodzakelijk inhoudt dat we wel geloven dat het monster bestaat, zijn de emoties die we in confrontatie met dit monster voelen, nog steeds niet verklaard. Bovendien wijst Carroll erop dat een opschorten van ons ongelooft in bepaalde gebeurtenissen enkel tot stand kan komen vanuit onze overtuiging dat deze gebeurtenissen fictief zijn:

“supposing that we can will to suspend disbelief in some special way that is appropriate to fiction, we will still have to know and to believe we are confronting a fiction—a concatenation of persons and events that do not exist—in order for us to correctly mobilize any processes of psychological suspension. [...] For how will we know to suspend our disbelief unless we realize that the work before us is a fiction?”<sup>67</sup>

Ons ongelooft in het bestaan van monsters lijkt dus net aan de basis te liggen van onze opschorting van dat ongelooft. Daarmee wordt het erg betwifelbaar of een dergelijke opschorting van ongelooft erin

---

<sup>65</sup> Dit is de derde versie van de “suspension of disbelief”-theorie die Lamarque opsomt in *The Philosophy of Literature*, p. 213.

<sup>66</sup> P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 213.

<sup>67</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 67.

kan slagen de contradictie op te heffen die de fictieparadox aan het licht brengt. Ook deze vorm van de “suspension of disbelief”-theorie lijkt dus geen oplossing te bieden voor onze paradoxale emoties bij fictie.

### 3.2.3 Coleridges *eigenlijke suspension of disbelief*

Het is enigszins vreemd dat zoveel auteurs zich gesteund voelen door Coleridge bij het oplossen van de fictieparadox. Met zijn uitspraak over “suspension of disbelief” wilde Coleridge immers helemaal geen oplossing aanbieden voor onze contradictorische emoties bij fictie. Sterker nog, Coleridge zag waarschijnlijk niets paradoxaals in onze emoties bij fictie. Door zijn uitspraak toe te wenden in een oplossing voor een paradox die voor Coleridge niet bestond, lijken de woorden van de dichter sterk vervormd. Dit wordt duidelijk wanneer we Coleridges toelichtingen bij zijn noties van “poetic faith” en “illusion” verder bestuderen. Zo zegt Coleridge erg duidelijk dat de notie illusie niet verwijst naar bedrog of misleiding. Bovendien stelt hij dat illusie “simply permits the images presented to work by their own force, without either denial or affirmation of their real existence by the judgement”.<sup>68</sup> De illusie bestaat er bij Coleridge dus *niet* in dat de lezer gaat geloven in het bestaan van fictieve objecten.

De opschorting van ongeloof die Coleridge voorstelt, moet daarom op een andere manier worden begrepen dan zoals we ze tot nu toe bespraken. Een laatste versie van de “suspension of disbelief”-theorie zou kunnen inhouden dat elke overweging van realiteit of echtheid achterwege wordt gelaten in het leesproces; overwegingen van geloof en ongeloof worden uitgeschakeld tijdens het ervaren van fictie.<sup>69</sup> Dit klinkt erg plausibel. Immers, zoals William Kenrick aangeeft: “a spectator properly affected by a dramatic representation makes no reflections about the fiction or the reality of it, so long as the action proceeds without grossly offending or palpably imposing on the senses.”<sup>70</sup> De “suspension of disbelief”-theorie lijkt meer kracht te bezitten dan ooit wanneer we ze begrijpen zoals Coleridge ze bedoelde: lezers die bevangen zijn door een fictieverhaal, zullen hun reacties op dit verhaal niet laten beïnvloeden door het bestaan of de waarheid van wat ze lezen. Zowel het probleem van contradictorische overtuigingen als de paradox van de tragedie lijken daarmee uit de weg geruimd. Het is volgens Coleridge dus niet het geval dat we gaan geloven in ficties of ons ongeloof opschorten, maar we laten ons gewoonweg niet beïnvloeden door ons geloof of ongeloof wanneer we worden meegesleept door een verhaal. De illusietheorie van Coleridge richtte haar pijlen dus niet zozeer op de tweede premisse van de fictieparadox, die stelt dat we geen bestaansovertuigingen hebben tijdens het lezen, maar veeleer op de eerste premisse, die stelt dat bestaansovertuigingen noodzakelijk zijn om

---

<sup>68</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XXII. (mijn cursivering)

<sup>69</sup> Dit is ook de enige versie van de illusietheorie die Lamarque een kans lijkt te geven in *The Philosophy of Literature*, p. 213.

<sup>70</sup> W. Kenrick, “Johnson attacked” in: B. Vickers, *Shakespeare: The Critical Heritage*, Vol. 5, Psychology Press, 1995, p. 190.

onze emoties bij fictie te verklaren. Robert J. Yanal bespreekt Coleridges theorie dan ook terecht als een vroege variant van de thought theorie, die in deel 3.4 wordt behandeld.<sup>71</sup>

Tot slot wil ik nog even aandacht vestigen op het volledige citaat waarin Coleridge de notie “suspension of disbelief” introduceert. Coleridge heeft het over het ontstaansproces van *Lyrical Ballads*, een werk dat hij samen met William Wordsworth schreef, en zegt:

“it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”<sup>72</sup>

In dit citaat haalt Coleridge enkele elementen aan die volgens mij een belangrijke rol spelen bij het ontstaan van emoties bij fictie, maar die desalniettemin zelden worden aangehaald in de besprekingen van de fictieparadox. Zo is het met dit citaat van Coleridge dat de noties van verbeelding en waarachtigheid van het fictieverhaal voor het eerst ter sprake komen, terwijl dit toch erg belangrijke elementen lijken wanneer we emotionele reacties op fictie bespreken. Coleridge maakt hier bovendien duidelijk dat hij, wanneer hij romantische of bovennatuurlijke verhalen schrijft, op zo’n manier moet schrijven dat hij de lezer geëngageerd krijgt in de lotgevallen van de fantastische figuren. Om (emotionele) reacties van de lezer uit te lokken, maakt het met andere woorden niet uit dat Coleridges verhalen een inhoud hebben die duidelijk fictioneel is en geen geloof verdient, zolang de dichter deze inhoud presenteert op een manier die ervoor zorgt dat de lezer geïnteresseerd raakt en zijn verbeelding wordt geprikkeld. Volgens mij is deze uitspraak van Coleridge, en de aandacht die ze werpt op het belang van de vorm van een fictieverhaal, erg interessant en kan zij veel meer bijdragen aan het debat over de fictieparadox dan men zou vermoeden op basis van de gereduceerde en vervormde parafrases van Coleridge door illusietheoristen.

### 3.2.4 De illusietheorie als bijdrage aan het debat

De illusietheorie, die vaak wordt voorgesteld als antwoord op de paradox van fictie, lijkt met te veel problemen te kampen om als geldige oplossing te worden aanvaard. De stelling dat de fictielezer echt gelooft in wat hij leest, lijkt niet alleen in te druisen tegen de fenomenologische ervaring van het lezen, maar is, zelfs als ze waar zou zijn, geen oplossing voor de paradox van fictie. De illusietheorie slaagt er

---

<sup>71</sup> R. J. Yanal, “Thought Theory from Coleridge to Lamarque”, in: *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 87-99. Yanals behandeling van Coleridges theorie is uitzonderlijk aangezien Coleridge doorgaans als verdediger van de illusietheorie wordt voorgesteld. Tamar Gendler vernoemt zelfs *enkel* Coleridges naam in haar korte bespreking van de illusietheorie in het artikel “Imagination” in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu>.

<sup>72</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XIV. (mijn cursivering)

immers niet in te verklaren waarom we anders reageren op fictieve gebeurtenissen dan op overeenkomstige, reële situaties en waarom we kunnen genieten van het lezen van fictie. Toch zijn er in de bespreking van de illusietheorie een aantal elementen naar voren gekomen die nuttig lijken voor een grondige bespreking van deze paradox.

Zo lijkt de “suspension of disbelief” zoals Coleridge deze oorspronkelijk bedoelde, wel een nuttige notie bij het bestuderen van de fictieparadox. Coleridge stelde immers voor dat overwegingen van geloof en ongeloof, waarop de illusietheorie zich sterk focust, geen rol spelen in de (emotionele) reacties van de aandachtige fictielezer die wordt meegesleept door het verhaal. Een dergelijke lezer is bevangen door het verhaal, wat er niet voor zorgt dat deze lezer echt gelooft dat wat hij leest waar is, maar ertoe leidt dat hij zich gelijktijdig kan voelen met het verhaal, alsof hij betrokken is bij de gebeurtenissen. Wanneer we nadenken over de invloed van geloof en ongeloof in de leeservaring, lijken we eerder de leeservaring te bespreken van iemand die onvoldoende wordt bevangen door het verhaal en dus hoe dan ook minder emotionele verbondenheid met het verhaal ervaart. Bovendien lijkt Coleridge al te wijzen op het belang van de vorm van een fictiewerk om (emotioneel) engagement bij de lezer te kunnen bewerkstelligen, een idee dat ik in deel 4 zal behandelen. Tot slot haalden we in het deel over het vrijwillig geloven in fictie aan dat, hoewel het vrijwillig opwekken van echt geloof in ficties onmogelijk is, de fictieconsument wel enige controle lijkt te hebben over de emoties die hij ervaart bij fictie: hij moet op een bepaalde manier bereid zijn meegevoerd of bevangen te worden door het fictiewerk, een houding waarnaar misschien ook Coleridge verwees toen hij het over *willing suspension of disbelief* had. Dit laatste idee wordt ook verder uitgewerkt in zowel de thought theorie, die we later bespreken als, misschien nog duidelijker, in Kendall Waltons pretend of make-believe theorie, die we nu zullen bekijken.

### 3.3 De make-believe theorie: een weerlegging van de derde premisse

De derde premisse van de fictieparadox stelt dat we vaak emoties voelen voor fictieve personen of gebeurtenissen. In deel 3.1 werd de correspondentietheorie besproken, die deze premisse weerlegt door te stellen dat de emoties die we voelen tijdens het lezen van fictie niet gericht zijn op fictieve personen of gebeurtenissen, maar op reële tegenhangers waaraan we worden herinnerd door deze fictieve entiteiten. We zagen echter dat de correspondentietheorie er niet in slaagt een overkoepelende verklaring te bieden voor al onze emoties bij fictie. De ‘make-believe’ of ‘pretend’ theorie weerlegt de derde premisse op een manier die op het eerste gezicht nog eigenaardiger is: ze stelt dat we nooit echte emoties voelen voor fictieve personen of gebeurtenissen.

Het is Kendall Walton die de make-believe theorie introduceert in zijn artikel “Fearing Fictions” uit 1978. Hij legt zijn theorie uit aan de hand van het, hiervoor reeds aangehaalde, voorbeeld waarin Charles een horrorfilm bekijkt over een groen slijmmonster. Charles is erg bang, slaakt kreten, grijpt zijn stoel vast en geeft achteraf toe dat hij doodsbang was. Walton is ervan overtuigd dat Charles op geen enkel moment denkt of gelooft dat het monster echt bestaat. Hij verdedigt de tweede premisse dan ook tegen de argumenten van de aanhangers van de illusietheorie. Daarnaast accepteert hij ook de eerste premisse en stelt hij dat het een principe van gezond verstand is “that fear must be accompanied by, or must involve, a belief that one is in danger.”<sup>73</sup> Er rest Walton niets dan de derde premisse te weerleggen. Dat is ook precies wat hij doet: volgens Walton is het onmogelijk echte emoties te voelen voor fictieve personages of gebeurtenissen; ook Charles uit het voorbeeld is niet echt bang. De reacties die hij vertoont komen volgens Walton voort uit quasi-angst. Deze quasi-angst is geen echte emotie omdat zij niet op echte overtuigingen steunt. Charles gelooft namelijk niet echt dat het monster bestaat en dat hij in gevaar is. De basis van quasi-emoties wordt gevormd door “make-beliefs” of “pretend beliefs”: Charles doet alsof hij gelooft dat het monster echt bestaat, hij veinst dat hij in gevaar is. Hoewel deze theorie op het eerste gezicht vergezocht en contra-intuïtief lijkt, zijn de argumenten die Walton aandraagt, sterk. Waltons theorie blijkt immers van toepassing op een erg breed gamma van fictiewerken: in *Mimesis as Make-Believe* behandelt hij niet enkel literatuur, maar bijvoorbeeld ook schilderkunst, tekeningen, sculpturen, drama en film.<sup>74</sup> Bovendien lost Waltons theorie niet enkel de fictieparadox op, door te ontkennen dat we echte emoties kunnen voelen voor fictieve entiteiten, maar ook problemen die sterk met de paradox samenhangen, zoals de paradox van

---

<sup>73</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 7. Walton specificeert in een voetnoot dat het hier gaat om angst voor onszelf. Je kan ook angst hebben voor een ander, maar ook deze angst moet gepaard gaan met de overtuiging dat die persoon echt in gevaar is.

<sup>74</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, 1990, 450 p.

de tragedie en de paradox van spanning. De volgende paragrafen presenteren Waltons verheldering van en argumenten voor zijn make-believe theorie, zoals hij deze weergeeft in “Fearing Fictions”.

### 3.3.1 Het lezen van fictie als “make-believe game”

Om zijn notie van make-believe games met betrekking tot fictie te verhelderen, vraagt Walton om Charles te vergelijken met “a child playing an ordinary game of make-believe with his father.”<sup>75</sup> Terwijl de vader doet alsof hij een monster is en achter het kind aanloopt, doet het kind alsof hij vlucht: hij gilt, ervaart spanning en angstgevoelens en probeert zich te verstoppen. De jongen vindt het spel tegelijkertijd verrukkelijk, lacht, en komt steeds terug naar zijn vader. Walton stelt dat het kind natuurlijk weet dat zijn vader niet echt een monster is en dat hij niet echt in gevaar is. “Make-believedly” zit er echter wel een monster achter hem aan; in zijn verbeelding maakt het kind deel uit van een fictieve wereld waarin het monster bestaat en hem kan schaden. Het kind verbeeldt zich dus echt angstig te zijn: hij is quasi-angstig.

Walton stelt nu dat Charles tijdens het bekijken van de horrorfilm ook een dergelijk ‘make-believe game’ speelt. Charles weet net zo goed als het spelende kind dat er geen echt monster bestaat dat hem kan schaden, maar in zijn verbeelding is Charles wel bedreigd. Het fictiewerk dat emoties oproept, wordt volgens Walton steeds gebruikt door de fictieconsument als rekwisiet in een alsof-spel. De fictieconsument is steeds als “an actor impersonating himself”<sup>76</sup>: hij doet alsof hij deel uitmaakt van de fictieve wereld waarmee hij geconfronteerd wordt en heeft dus voorgewende overtuigingen over deze wereld en zichzelf in deze wereld. Walton benadrukt dat de lezer of waarnemer van fictionele verhalen niet slechts een externe observator is van de fictieve wereld. Met make-believe games verkleinen we de afstand tussen onszelf en de fictieve gebeurtenissen, “not by promoting fictions to our level but by descending to theirs.”<sup>77</sup> Bevangen zijn door een fictioneel verhaal betekent volgens Walton precies dat we alsof-geloven of verbeelden dat het verhaal echt is. Hij brengt hiermee een correctie aan op de illusietheorie: “Rather than somehow fooling ourselves into thinking fictions are real, we become fictional.”<sup>78</sup>

Onze schijnbaar emotionele reacties of quasi-emoties kunnen volgens Walton enkel verklaard worden als we accepteren dat we tijdens het lezen van fictie, zelf aanwezig zijn in de fictieve wereld.<sup>79</sup> Met de notie “quasi-emoties” duidt Walton de psychologische en fysiologische staat aan waarin

---

<sup>75</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 13.

<sup>76</sup> Ibid. Walton verwijst hier ook naar de woorden van Jorge Luis Borges om uit te leggen wat er gebeurt tijdens het ervaren van fictie: “[The actor] on a stage plays at being another before a gathering of people who play at taking him for that other person.” (J. L. Borges, “Everything and Nothing”, in: *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, D. A. Yates and J. E. Irby (eds.), New York: New Directions, 1962, p. 248.)

<sup>77</sup> Ibid., p. 23.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid., p. 25.



iemand verkeert wanneer hij emoties ervaart.<sup>80</sup> Quasi-angst bestaat volgens Walton bijvoorbeeld uit het opspannen van spieren, een versnelde hartslag, een opstoot van adrenaline en de gevoelens of sensaties van deze lichaamsveranderingen. Het verschil tussen een echte emotie en een quasi-emotie ligt in het feit dat alleen echte emoties gepaard gaan met bestaansovertuigingen over het intentioneel object ervan, waardoor quasi-angst ook andere gedragingen tot gevolg heeft dan angst. Quasi-angst lijkt fenomenologisch gezien dus erg op echte angst. Echter, aangezien Walton zegt dat angst noodzakelijk gepaard gaat met de overtuiging dat men in gevaar is, kan iemand die een angstgevoel ervaart ten opzichte van fictie, en dus enkel alsof-overtuigingen heeft over het object dat deze gevoelens opwekt, hoogstens quasi-angstig zijn. "In short," besluit Walton, "my suggestion is this: the fact that Charles is quasi-afraid as a result of realizing that make-believablely the slime threatens him generates the truth that make-believablely he is afraid of the slime."<sup>81</sup>

Het idee dat het lezen van fictie een make-believe spel inhoudt, is op het eerste gezicht erg vreemd. Het lijkt niet het geval dat we, als we fictie lezen, het besluit nemen om het spel, dat wordt aangegeven door het fictiewerk, "mee te spelen" of om "te doen alsof" dat wat we lezen echt is. Sommige uitspraken van Walton zijn dan ook erg bevreemdend, zeker wanneer hij stelt dat fictieconsumenten soms doelbewust deelnemen aan een fictioneel alsof-spel.<sup>82</sup> Toch lijkt zijn theorie veel potentieel te bevatten. Zo stelt Walton dat quasi-emoties bij fictie ontstaan vanuit onze verbeelding: we stellen ons voor dat een monster achter ons aanzit. Dit hoeft voor Walton geen deliberatief of reflectief proces te zijn.<sup>83</sup> Soms houdt het make-believe spel gewoon in dat we ingaan op de fictie. We zijn ons niet altijd bewust van de regels van ons make-believe spel, die worden ingegeven door het fictiewerk zelf, de belangrijkste "prop" of rekwisiet in ons spel. Op deze manier geformuleerd, lijkt Waltons theorie al minder contra-intuïtief: wanneer we fictie lezen, creëren we een imaginaire wereld waarin wijzelf en de ficties waarover we lezen worden betrokken en het is deze wereld waarop we reageren. Daarbij blijft het echter onduidelijk waarom de emoties die we als gevolg van onze verbeelding of ons make-believe spel voelen, quasi-emoties zouden zijn? We komen hierop terug bij het bespreken van Waltons theorie.

In het laatste deel van zijn tekst, toont Walton aan dat zijn make-believe theorie in staat is twee andere problemen op te lossen die te maken hebben met de leeservaring van fictie. Hoewel Walton deze problemen niet als zodanig benoemt, blijkt zijn theorie de paradox van de tragedie en de paradox van spanning op te lossen. De paradox van de tragedie houdt in dat we positieve emoties kunnen ervaren bij fictieve gebeurtenissen die negatieve emoties opwekken: we genieten van het

---

<sup>80</sup> K. Walton, "Fearing Fictions", p. 6.

<sup>81</sup> Ibid., p. 14.

<sup>82</sup> Ibid., p. 19.

<sup>83</sup> Ibid., p. 16.

bijwonen van een tragedie en houden ervan angst en gruwel te voelen bij horrorverhalen. Walton geeft het voorbeeld van een theaterbezoeker die niet houdt van happy endings, en dus hoopt op een tragisch einde, waarin de protagonist een wreed lot ondergaat.<sup>84</sup> Wanneer hij het theaterstuk echter bekijkt, sympathiseert deze bezoeker met de protagonist en hoopt hij dat ze aan haar lot kan ontsnappen, zodat hij ook verdriet voelt wanneer dit niet lukt. Deze theaterbezoeker heeft schijnbaar erg conflicterende emoties en dus, volgens Walton, conflicterende overtuigingen. De illusietheorie was niet in staat hierop een antwoord te bieden: als het verdriet van deze man immers verklaard wordt vanuit het feit dat hij echt gelooft dat iemand een wreed lot ondergaat, wordt zijn genot over dit einde van het stuk erg paradoxaal. Walton gelooft dat zijn theorie wel een oplossing biedt:

“My theory provides a neat explanation. It is merely make-believe that the spectator sympathizes with the heroine and wants her to escape. And he (really) wants it to be make-believe that she suffers a cruel end. He does not have conflicting desires. Nor, for that matter, is it make-believe that he does.”<sup>85</sup>

De gevoelens van sympathie zijn volgens Walton dus quasi-emoties, die behoren tot het fictionele make-believe spel, terwijl het genot bij het fictieve tragische einde een echte emotie is. Op die manier staan de emoties niet in contradictie tot elkaar. Ik denk dat Walton hier een interessante oplossing aanbiedt door twee niveaus te onderscheiden waarop gevoelens kunnen ontstaan tijdens het lezen of bekijken van fictieverhalen. Zijn theorie ontzegt ons echter opnieuw de mogelijkheid om de gevoelens van sympathie als echte emoties te beschouwen. Ook hierop komen we later terug.

Tot slot zegt Walton met zijn theorie een verklaring te bieden voor de vraag “how [works of fiction] can survive multiple readings or viewings without losing their effectiveness.”<sup>86</sup> Walton heeft het dan vooral over het probleem dat we spanning kunnen voelen bij het herlezen van fictiewerken, een probleem dat ook wel wordt aangeduid als de “paradox of suspense”: hoe kan het dat we spanning voelen als we al weten wat er zal gebeuren? Walton zegt dat dit probleem niet opduikt in zijn theorie: “The child hearing *Jack and the Beanstalk* knows that make-believely Jack will escape, but make-believely she does not know that he will – until reading of the passage describing his escape.”<sup>87</sup> Met andere woorden: het meisje weet wat er in de fictie zal gebeuren, maar doet alsof ze dit niet weet. Ze veinst onzekerheid over de uitkomst van het verhaal, zodat het “make-believely” of in haar verbeelding waar is dat ze het verhaal voor het eerst hoort en zodat ze spanning, volgens Walton quasi-spanning, voelt. Hoewel Walton hier inderdaad een oplossing aanbiedt voor de paradox van spanning,

---

<sup>84</sup> K. Walton, “Fearing Fictions, p. 25.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid., p. 26.

is het nog maar zeer de vraag of we een dergelijke oplossing kunnen of willen aannemen. Er bestaan immers andere verklaringen voor de paradox van spanning die er niet vanuit gaan dat we onzekerheid veinzen en die niet van ons vragen om onze spanning als “alsof-spanning” te beschouwen. Ook dit probleem wordt later uitgebreider behandeld.

### 3.3.2 Problemen met de make-believe theorie

Hoewel Waltons make-believe theorie erg invloedrijk is en in zo goed als elk werk over de fictieparadox wordt aangehaald als mogelijke logische oplossing voor deze paradox,<sup>88</sup> kent ze ook veel problemen. Deze hangen vaak samen met de onduidelijkheid en contra-intuïtiviteit van de concepten die Walton introduceert, zoals wanneer hij het lezen van fictie gelijkstelt met “make-believe games” en emoties bij fictie “quasi-emoties” noemt. De volgende paragrafen presenteren argumenten die tegen Walton kunnen worden ingebracht. Sommige argumenten steunen op een verkeerd begrip van Waltons theorie. Anderen duiden echter fundamentele problemen aan en maken duidelijk dat de make-believe theorie mogelijk wel een logische oplossing biedt voor de fictieparadox, maar eveneens voorbij gaat aan de eigenlijke (emotionele) ervaring van de fictielezer.

#### 3.3.2.1 Verschillen tussen make-believe games en de fenomenologie van de leeservaring

Tegenstanders van Waltons theorie richten vaak hun pijlen op Waltons stelling dat het lezen van fictie een ‘make-believe game’ inhoudt. Vooral Noël Carroll tracht in zijn werk *The Philosophy of Horror* de onbekwaamheid van de make-believe theorie aan te tonen door de verschillen aan te wijzen tussen de ervaring van de fictielezer en de kinderlijke alsof-spelletjes die Walton aanhaalt. Er lijkt immers een belangrijk verschil te bestaan tussen de angst van een kind dat doet alsof zijn vader een monster is en de angst van Charles die een horrorfilm bekijkt. Ten eerste wijzen Waltons critici op het fenomenologische gevoel dat gepaard gaat met het lezen van fictie, waaruit blijkt dat de fictielezer niet slechts doet alsof hij emotioneel bewogen wordt door de onbestaande personages en gebeurtenissen. Anderzijds benadrukken ze de onvrijwilligheid van de gevoelens van de fictieconsument, om aan te geven dat deze niet voortkomen uit een spel dat de fictielezer zelf speelt. Beide argumenten lijken echter te steunen op een verkeerd begrip van Waltons theorie en behoeven een uitvoerigere bespreking.

Het eerste argument tegen Waltons theorie houdt in dat het erg implausibel klinkt dat elke fictielezer slechts doet alsof hij geëmotioneerd is, zoals het kind dat doet alsof hij bang is voor zijn

---

<sup>88</sup> Lamarque stelt dat “Walton’s theory has revolutionized the way that philosophers think about fiction (and representation) and its profound insights should be welcomed by anyone working in this difficult area” (*Truth, Fiction and Literature*, p. 47); Carroll prijst de manier waarop Walton, “very ingeniously and skilfully”, zijn oplossing presenteert (*The Philosophy of Horror*, p. 70); Jerrold Levinson stelt dat “the make-believe proposal thus probably provides the best resolution to the paradox of fiction” (“Emotions in Response to Art. A Survey of the Terrain”, in: M. Hjort, *Emotions and the Arts*, Oxford University Press, 1997, p. 27);

vader. Fictieconsumenten kunnen namelijk erg intense gevoelens hebben bij fictie, en lijken daarbij niet slechts te doen alsof ze deze gevoelens hebben. Op basis van zijn eigen ervaringen met fictieverhalen, gaat Carroll sterk in tegen Waltons stelling dat emoties bij fictie steeds slechts quasi-emoties zijn die voortkomen uit onze verbeelding. Hij herinnert zich immers dat hij *echt* met afschuw vervuld was bij het bekijken van bepaalde horrorfilms en voegt toe: "I don't think I was pretending." Carroll stelt dat "Walton's theory appears to throw out the phenomenology of the [emotional] state for the sake of logic."<sup>89</sup> Volgens Carroll ontkent Walton onterecht dat we echte gevoelens kunnen hebben bij fictie. Ook andere auteurs halen vaak dit argument aan tegen Waltons make-believe theorie. Hiermee lijkt men echter geen recht te doen aan Waltons notie van quasi-emoties. Zoals Alex Neill aangeeft, is Waltons hele theorie net gebouwd op de veronderstelling dat de fictielezer gevoelens kan ervaren bij ficties.<sup>90</sup> Wat Walton zegt, en wat vaak voor verwarring zorgt, is dat deze gevoelens geen *emoties* zijn: de fictielezer doet alsof zijn gevoelens emoties zijn, terwijl het slechts quasi-emoties zijn. Neill licht dit element uit Waltons theorie, dat in veel werken verkeerd wordt geïnterpreteerd, verder toe:

By labeling this kind of state [of feeling towards fiction] "*quasi-fear*," Walton is not suggesting that it consists of feigned or pretended, rather than actual, feelings and sensations. (Indeed, it is hard to see what a "feigned sensation" might amount to.) Rather, Walton labels Charles's physiological/psychological state "*quasi-fear*" to mark the fact that what his feelings and sensations are feelings and sensations *of* is precisely what is at issue. [...] On his view, we can actually be *moved* by works of fiction, but it is make-believe that what we are moved to is *fear*.<sup>91</sup>

Walton stelt dat Charles doet alsof hij (echte) *angst* ervaart omdat het monster achter hem aanzit, maar slechts *quasi-angst* ervaart omdat hij doet alsof het monster achter hem aanzit.<sup>92</sup> Walton beweert dus niet dat een fictieconsument als Charles enkel doet alsof hij *gevoelens* heeft. Integendeel,

---

<sup>89</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 74.

<sup>90</sup> A. Neill, "Fear, Fiction and Make-Believe", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1991) 1, p. 49. (hierna: A. Neill, "Fear, Fiction and Make-Believe".)

<sup>91</sup> A. Neill, "Fear, Fiction and Make-Believe", p. 48-50. Walton bevestigt deze interpretatie van zijn theorie in een later artikel: "It goes without saying that we are genuinely moved by novels and films and plays [...]. Some have misconstrued my make-believe theory as denying this. [...] That would indeed be a mistake. [...] My make-believe theory was designed to help explain our emotional responses to fiction, not to call their very existence into question. My negative claim is only that our genuine emotional responses to works of fiction do not involve, literally, fearing, grieving for, admiring fictional characters." (K. Walton, "Spelunking, Simulation and Slime. On Being Moved by Fiction", in: M. Hjort, *Emotions and the Arts*, Oxford University Press, 1997, p. 38.)

<sup>92</sup> K. Walton, "Fearing Fictions", p. 14. Het is net hierin dat Walton een analogie ziet met het spelende kind: het kind doet alsof zijn vader een monster is en weet natuurlijk dat dit niet echt zo is, maar ervaart toch gevoelens van spanning en angst. Walton zegt niet dat deze gevoelens slechts voorgewend zijn, maar stelt wel dat ze hoogstens uit alsof-angst kunnen voortkomen: het kind heeft immers niet echt de overtuiging dat zijn vader een monster is, maar beeldt zich dit slechts in.

Waltons notie van quasi-emoties verwijst net naar de gevoelens die de fictielezer echt heeft. In *Mimesis as Make-Believe* definieert Walton quasi-emoties bijvoorbeeld als “constellations of sensations or other phenomenological experiences characteristic of real emotions, ones that the appreciator who “pities Anna” or “admires Superman,” for instance, shares with people who really pity or admire real people.”<sup>93</sup> Aangezien de fenomenologische ervaring van quasi-emoties volgens Walton dezelfde is als die van de ervaring van echte emoties, is Waltons theorie compatibel met Carrolls claim dat de fictielezer niet het gevoel heeft dat hij slechts doet alsof hij geraakt is door fictie. De stelling dat Walton geen rekening houdt met de fenomenologie van de leeservaring, lijkt te berusten op een misverstaan van Waltons theorie: “quasi-emoties” verwijzen niet naar voorgewende gevoelens, maar naar de fenomenologische ervaring van echte emoties zonder de aanwezigheid van bestaansovertuigingen. Hierbij kan de vraag gesteld worden of het wel mogelijk is om een fenomenologisch gevoel van angst te hebben, zonder de aanwezigheid van bestaansovertuigingen en dus zonder echte angst te hebben. Walton lijkt er in elk geval vanuit te gaan dat de fenomenologische ervaring die echte angst kenmerkt, kwalitatieve gelijkenissen kent met de fenomenologische ervaring van angst voor fictieve objecten. Het zijn net deze gelijkenissen die ervoor zorgen dat we denken dat onze gevoelens voor Dracula voortkomen uit echte angst: quasi-angst voelt aan als angst.<sup>94</sup>

Het “alsof” element in Waltons theorie ligt dus niet, zoals Carroll lijkt te vermoeden, in het feit dat de fictielezer slechts zou doen alsof hij geraakt wordt door fictieve gebeurtenissen. Walton stelt echter wel dat de fictielezer doet alsof de gevoelens of quasi-emoties die hij heeft, en die voortkomen uit zijn make-believe spel, echte emoties zijn. Charles voelt quasi-angst voor het monster en doet alsof deze quasi-angst echte angst is. “What he actually experiences,” schrijft Walton, “his quasi-fear feelings, are not feelings of fear. But it is true of *them* that *make-believablely* they are feelings of fear.”<sup>95</sup> Charles beeldt zich in dat er een gevaarlijk monster losloopt, voelt als gevolg quasi-angst en doet alsof deze quasi-angst een echte emotie is, echte angst die gericht is op een monster dat echt bestaat en niet slechts imaginair is. Hier is Carrolls kritiek wel van toepassing. Het lijkt immers erg contra-intuïtief te stellen dat de fictielezer steeds slechts doet alsof de gevoelens die hij ervaart bij fictie, echte emoties zijn die op de personages en gebeurtenissen in het verhaal gericht zijn. De reden waarom we volgens Carroll als fictielezers echte angst, droefheid, of welke emotie dan ook voelen voor fictieve entiteiten “rather than pretending to be in such a state is that we don’t seem to be aware that we are playing a game of make-believe.”<sup>96</sup> In tegenstelling tot het kind dat met zijn vader speelt en expliciet weet dat het slechts doet alsof hij angst voelt voor een “monster”, is de fictielezer zich niet bewust van een

---

<sup>93</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 251.

<sup>94</sup> Het lijkt echter wel aannemelijk dat er een verschil in intensiteit bestaat tussen echte angst en quasi-angst.

<sup>95</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 22. (cursivering door Walton)

<sup>96</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 74.

dergelijk make-believe game. Walton lost dit op door te stellen dat een make-believe game geen reflectief of deliberatief proces hoeft te zijn: de fictielezer kan een alsof-spel spelen zonder zich hiervan expliciet bewust te zijn. Het is echter nog maar de vraag of het nuttig is te spreken over “pretend-emotions”, als degene die deze emoties voelt zich niet bewust is van het feit dat hij doet alsof hij deze emoties heeft en bovendien fenomenologisch geen verschil ervaart met echte emoties. Een moeilijkheid waarmee Waltons theorie dus kampt, is de vraag in hoeverre het onderscheid tussen echte emoties en quasi-emoties nuttig of zelfs legitiem is. Dit probleem wordt in de volgende paragraaf verder besproken.

Het tweede argument tegen Waltons make-believe theorie houdt in dat de emoties die we voelen bij fictie, niet gekenmerkt worden door dezelfde vrijwillige controle als kinderen die alsof-spelletjes spelen, bezitten. Dit lijkt wel verondersteld te worden door Walton, wanneer die zegt dat onze quasi-emoties bij fictie ontstaan uit een alsof-spel dat we zelf spelen en waarin we ons inbeelden zelf personages te zijn. Het spelend kind kan op elk moment stoppen te doen alsof zijn vader een monster is, bijvoorbeeld als hij het spel beu is, zodat hij ook stopt quasi-angst te voelen. Volgens Carroll heeft de fictieconsument absoluut niet dezelfde controle over de, al dan niet quasi, emoties die hij voelt bij fictionele verhalen. Als quasi-emoties echt zouden voortkomen uit het alsof-spel dat we als fictielezer spelen, stelt Carroll, “I could elect to remain unmoved by *The Exorcist*.” Meteen voegt Carroll toe: “But I don’t think that that was really an option for those, like myself, who were overwhelmingly struck by it.”<sup>97</sup> Carroll lijkt gelijk te hebben wanneer hij aangeeft dat Waltons theorie een te actieve rol toekent aan de fictielezer in het ontstaan van emoties in het leesproces. In de bespreking van de illusietheorie besloten we echter reeds dat de fictielezer wel een zekere controle heeft over zijn emoties: de fictieconsument die zich helemaal niet laat meevoeren en die weigert zich de fictieve gebeurtenissen in te beelden of zelfs sterk probeert niet mee te gaan in het verhaal, lijkt toch minder emoties te ervaren bij zijn leesproces. Gek genoeg is dit precies wat ook Carroll later in zijn boek beweert, wanneer hij de thought theorie verdedigt:

[O]ne might attempt to deflect one’s consternation during an especially unnerving horror film. One can avert one’s eyes from the screen, or perhaps direct one’s attention from the quadrant occupied by the object of our excitement. Or, one can attempt to preoccupy oneself with something else, defocusing one’s view of the screen and worrying about how

---

<sup>97</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 74. Carroll zegt hier ook dat “if it were a pretend emotion, one would think that it could be engaged at will” en dat de fictielezer volgens Waltons theorie “could refuse to make believe [he] was horrified.” Dit lijkt te wijzen op de misvatting die in de vorige alinea werd uitgeklaard: Carroll lijkt te denken dat Waltons “pretend emotions” aangeven dat de fictielezer slechts doet alsof hij afschuw voelt voor fictie. Walton bedoelt echter dat de fictielezer echt afschuw voelt, maar slechts doet alsof deze afschuw een emotie is die betrekking heeft op bepaalde objecten, terwijl hij eigenlijk weet dat deze niet echt bestaan.

one intends to make the payments on the recently purchased Mercedes. In this case, one's attention need not be entirely diverted from the screen; one keeps track of what is going on peripherally in order to learn when it is safe to return there with attention fully focused. Similar spectator strategies are also available when the viewer finds the proceedings unbearably suspenseful or unpalatably maudlin.<sup>98</sup>

Carroll lijkt dus toe te geven dat we onze emoties bij fictie kunnen temperen of wegnemen als we ervoor kiezen het fictiewerk niet de nodige aandacht te schenken of, zoals Walton zou zeggen, als we ervoor kiezen het fictiewerk niet te hanteren als rekwisiet in een make-believe spel. Carrolls tegenargument is dus niet zo overtuigend, aangezien het wel mogelijk lijkt om (quasi-)emoties actief te dwarsbomen bij het lezen of bekijken van fictieverhalen en de fictielezer dus mogelijk wel een alsof-spel speelt waaruit deze emoties ontstaan.

De controle die het spelende kind uit Waltons voorbeeld heeft over zijn quasi-emoties, gaat echter verder dan de mogelijkheid om de eigen quasi-emoties vrijwillig te laten verdwijnen. Het kind lijkt ook in staat om op elk moment een nieuw make-believe spel te beginnen, om op die manier vrijwillig quasi-emoties op te wekken. Dit lijkt een groter probleem voor Walton. Als onze quasi-emotionele reacties bij fictie immers afhangen van het feit dat de fictielezer een alsof-spel speelt, lijkt het mogelijk om vrijwillig een alsof-spel te spelen en quasi-emoties te verkrijgen bij het vernemen van fictionele verhalen. Carroll stelt terecht dat dit niet altijd mogelijk is en gebruikt de film *The Green Slime* uit 1968, die Walton steeds als voorbeeld gebruikt, als illustratie om dit te staven.<sup>99</sup> Hoewel *The Green Slime* een horrorfilm is, zal hij er omwille van zijn ongeloofwaardige en kunstmatige uitwerking waarschijnlijk zelden in slagen om bij de hedendaagse kijker quasi-angst op te wekken, zelfs als deze een make-believe spel speelt waarin de film als rekwisiet fungeert. Er lijkt dus een discrepantie te bestaan tussen de controle die we hebben over onze verbeelding en make-beliefs enerzijds en onze quasi-emoties bij fictie anderzijds: "the fact that whether I am art-horrified or not seems to be beyond my control, makes the notion that it is a matter of my games of make-believe dubious."<sup>100</sup> Volgens Carroll ondermijnt dit argument Waltons stelling dat quasi-emoties voortkomen uit alsof-overtuigingen die we vormen over fictieve objecten.

Toch kan ook deze conclusie in vraag gesteld worden. Carroll stelt dat *The Green Slime* er niet in slaagt quasi-emoties op te wekken, zelfs als de fictielezer een make-believe spel speelt en besluit dat dit de ontoereikendheid van Waltons theorie aantoont. We kunnen ons echter afvragen of het überhaupt mogelijk is een make-believe spel te spelen bij *The Green Slime*: deze film vormt immers

---

<sup>98</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 80.

<sup>99</sup> Ibid., p. 74.

<sup>100</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 74. Carroll gebruikt de term "art-horrified" om de angst en afschuw aan te wijzen die de men kan voelen bij fictie. Walton zou hier eerder spreken over pretend- of quasi-afschuw.

gewoonweg geen geschikt rekwisiet voor hedendaagse kijkers om in een make-believe spel te hanteren. Ook Carroll lijkt dit aan te geven, wanneer hij de film “inept” noemt en stelt dat “the monsters just aren’t particularly horrifying, though they were intended to be.”<sup>101</sup> Hoewel zowel Carroll als Walton hierover niets zeggen, lijken we opnieuw te stoten op het belang van de manier waarop een fictiewerk zijn inhoud overbrengt op de fictieconsument. Coleridge wist reeds dat een fictiewerk slechts emoties kan opwekken als het geschreven is “so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment”.<sup>102</sup> Dit lijkt nu ook van belang voor Waltons theorie: als een fictiewerk onze verbeelding niet aanspreekt of ongeloofwaardig lijkt in inhoud of weergave, lijkt het niet geschikt als rekwisiet in een make-believe spel en kan het bijgevolg geen quasi-emoties opwekken. Carrolls kritiek dat sommige make-believe games geen quasi-emoties opwekken, is dan niet langer geldig: *The Green Slime* wekt geen emoties op omdat het onze verbeelding niet aanspreekt en dus niet aanzet tot alsof-spelen. Waltons theorie lijkt sterk te staan wanneer het belang van de vorm van het fictiewerk voor de mogelijkheid tot make-believe games erin wordt opgenomen.

Samenvattend lijkt het erop dat Waltons vergelijking van het lezen of bekijken van fictie met het spelen van make-believe games sterker staat dan zijn tegenstanders vermoeden. Argumenten tegen Waltons theorie lijken erg vaak voort te komen uit een verkeerd begrip van zijn noties “quasi-emoties” en “make-believe games”. Toch lijken de kinderen uit Waltons voorbeelden die make-believe spelletjes spelen inderdaad meer controle te hebben over hun emoties dan lezers van fictie. Walton lijkt een te actieve rol toe te kennen aan de fictielezer die alsof-spelletjes speelt aan de hand van fictiewerken en als gevolg daarvan quasi-emoties ervaart. Hij houdt daarbij te weinig rekening met het fictiewerk zelf, van waaruit het make-believe spel steeds moet vertrekken: als het werk geen geschikte vorm heeft, lijkt het namelijk nooit in staat om te fungeren als rekwisiet in een alsof-spel.

### 3.3.2.2 Quasi-emoties en echte emoties

In de vorige paragraaf werden een aantal misvattingen uitgeklaard die Waltons notie van “make-believe games” omringen. Het is echter nog steeds niet helemaal duidelijk wat Walton bedoelt met “quasi-emoties” en waarom hij stelt dat we bij fictie hoogstens dit soort emoties kunnen voelen, vooral omdat hij tevens stelt dat deze quasi-emoties fenomenologisch niet te onderscheiden zijn van echte emoties. We zullen dit probleem nu bekijken.

Waltons theorie lijkt de fictieparadox op te lossen door een onduidelijke en contra-intuïtieve scheiding aan te brengen tussen emoties en “quasi-emoties”. Het grote verschil tussen quasi-emoties en echte emoties is volgens Walton dat de eerste niet gepaard gaan met de overtuiging dat het

---

<sup>101</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 74.

<sup>102</sup> S. T. Coleridge, *Bibliographia Literaria*, XIV.



intentioneel object van de quasi-emotie bestaat. Echte emoties kunnen daarentegen enkel tot stand komen als we geloven dat het object ervan reëel is. Als zodanig lijkt Waltons oplossing voor de fictieparadox ad hoc. Het verschil met echte emoties dat hem ertoe aanzet de nieuwe categorie van quasi-emoties in het leven te roepen, is immers het probleem dat de fictieparadox zelf aanhaalt: namelijk dat we geen emoties kunnen voelen voor fictieve entiteiten, aangezien we hierover geen bestaansovertuigingen hebben. Waltons oplossing komt dan neer op de stelling dat we inderdaad geen emoties hebben voor ficties. De gevoelens die we wel hebben in confrontatie met fictieve objecten, zijn “quasi-emoties”, dat wil zeggen: fysiologische en psychologische mentale toestanden die fenomenologisch niet te onderscheiden zijn van echte emoties, maar er wel van verschillen doordat zij niet gepaard gaan met bestaansovertuigingen over het intentioneel object ervan. Walton lost de fictieparadox op, maar het is onduidelijk wat we precies moeten aanvangen met de nieuwe categorie emoties die hij in het leven roept.

Bestaat er daadwerkelijk zoiets als “quasi-emoties” en in hoeverre is het legitiem een onderscheid te maken tussen quasi-emoties en echte emoties? Walton erkent immers zelf dat emoties en quasi-emoties fenomenologisch niet van elkaar verschillen. Stel dan dat ik geloof dat ik een emotie voel bij een wereld die ik mij in mijn verbeelding voorstel, dat ik ook elk gevoel heb dat bij deze emotie hoort en dat deze emotie bovendien perfect past bij wat ik mij verbeeld (ik ben bijvoorbeeld bang voor een eng en gevaarlijk monster). Zou ik in een dergelijk geval niet kunnen zeggen dat ik echt emoties voel bij die imaginaire wereld? Het is niet helemaal duidelijk waarom het verbeelden van vreselijke gebeurtenissen hoogstens zou kunnen leiden tot *in verbeelding* droef zijn. Walton stelt louter dat het “een principe van gezond verstand” is dat er geen sprake kan zijn van echte emoties zonder bestaansovertuigingen.<sup>103</sup> We kunnen ons echter afvragen of het dan niet even vreemd is om quasi-emoties te voelen voor fictieve objecten. Als quasi-angst immers dezelfde fenomenologische ervaring inhoudt als echte angst, lijkt het nog steeds vreemd dat we een angstgevoel hebben voor een monster waarvan we weten dat het niet bestaat. Radfords vraag kan dan aangepast worden om de nieuwe moeilijkheid in Waltons theorie aan te geven: How can we be *quasi-moved* by the fate of Anna Karenina? Hoe kan een confrontatie met ficties, met objecten waarvan we weten dat ze niet bestaan, gevoelens opwekken die niet te onderscheiden zijn van echte gevoelens van droefheid?<sup>104</sup>

Hoe dan ook stelt Walton dat quasi-emoties fenomenologisch niet verschillen van echte emoties en enkel van deze laatsten te onderscheiden zijn door het feit dat ze op voorgewend geloof

---

<sup>103</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 7.

<sup>104</sup> Walton raakt dit probleem even aan in een voetnoot van zijn artikel “Fearing Fictions”, maar gaat er ook erg snel aan voorbij, wanneer hij stelt: “One can’t help but wondering why Charles’s realization that make-believedly he is in danger produces quasi-fear in him, why it brings about a state similar to real fear, even though he knows he is not really in danger. This is important, but we need not speculate about it here. For now we need only note that Charles’s belief does result in quasi-fear, however this fact is to be explained” (p. 14).

gebaseerd zijn. Hij lijkt quasi-emoties louter in het leven te roepen als handige en specifieke oplossing voor de fictieparadox. Buiten de fictieparadox, die het belang van bestaansovertuigingen voor emoties benadrukt en tevens aangeeft dat we soms emoties hebben zonder bestaansovertuigingen, lijkt er geen reden te zijn om het bestaan van quasi-emoties te verdedigen. Walton noemt in zijn tekst echter twee andere verschillen tussen quasi-emoties en reële emoties die het bestaan van alsof-emoties zouden kunnen legitimeren. Ten eerste stelt Walton dat quasi-emoties met andere gedragingen gepaard gaan dan echte emoties. Echte emoties motiveren volgens Walton steeds tot actie. Quasi-emoties zijn daarentegen niet motiverend. Bijgevolg kunnen mentale toestanden die niet aanzetten tot actie, zoals Charles' quasi-angst voor het slijmmonster, nooit echte emoties zijn:

“To deny this, to insist on considering Charles's non-motivating state to be one of fear of the slime, would be radically to reconceive the notion of fear. Fear emasculated by subtracting its distinctive motivational force is not fear at all.”<sup>105</sup>

Als Charles echt bang zou zijn voor het fictieve slijmmonster, zou hij weglopen, de politie bellen of zijn familie in veiligheid brengen.<sup>106</sup> Als Charles slechts quasi-bang is, hoeft hij dergelijke gedragingen niet te vertonen. We zagen eerder al dat David Suits een sterk tegenargument inbrengt tegen dit element uit Waltons theorie. Het uitblijven van bepaald gedrag wanneer we bang zijn voor ficties, wijst niet op het feit dat we te maken hebben met quasi-angst in plaats van echte angst, maar moet geplaatst worden binnen de bredere context van onze gedragingen.<sup>107</sup> We lopen niet weg voor een angstaanjagend fictief monster, omdat we weten dat een dergelijke handeling nutteloos zou zijn. Op gelijkaardige wijze zullen we niet noodzakelijk weglopen voor een echte leeuw, ook al vinden we hem enorm eng, als we weten dat hij veilig in zijn kooi vastzit. Het lijkt dan te ver te gaan om te zeggen dat we slechts quasi-angstig zijn, simpelweg omdat we niet vluchten. Robert Yanal gaat op eenzelfde wijze in tegen Waltons stelling dat onze emoties bij fictie hoogstens quasi-emoties kunnen zijn omdat ze niet motiveren tot actie. Hij stelt dat onze emotionele reacties bij fictie wel een motiverende kracht kunnen bezitten, maar dat we nooit echt handelen op basis van deze motivatie, omdat we beseffen dat het onmogelijk is om te interageren met dat wat niet bestaat.<sup>108</sup> De gedragingen die gepaard gaan met onze emoties bij fictie kunnen dus wel verschillen van gedragingen die we vertonen bij emoties voor

---

<sup>105</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 201-202. Even later op p. 202 stelt Walton dat emoties best worden beschouwd als “belief-desire complexes”. Hier wordt duidelijk dat Walton nog vasthoudt aan een cognitieve omschrijving van emoties die intussen bij vele cognitieve emotietheoretici in diskrediet is geraakt. In *Upheavals of Thought*, argumenteert Nussbaum bijvoorbeeld expliciet tegen de opvatting dat emoties steeds een verlangen inhouden om de wereld of de eigen situatie aan te passen: “Emotions may or may not engender desires for action.” Zelfs als een emotie louter een oordeel of overtuiging inhoudt, zonder bijhorende motivatie tot actie, gaat het om een echte emotie. (M. Nussbaum, *Upheavals of Thought*, p. 48.)

<sup>106</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 7.

<sup>107</sup> D. Suits, “Really Believing in Fiction”, p 373.

<sup>108</sup> R. J. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 61.

reële objecten, maar dit wijst er louter op dat we ons bewust zijn van het fictieve karakter van de objecten die we tegenkomen in films of romans. Verschillen in gedrag lijken bijgevolg geen adequate basis om echte emoties van quasi-emoties te onderscheiden; het zou evenzeer steeds kunnen gaan om echte emoties, maar dan in verschillende, namelijk fictieve en reële, contexten.

Ten tweede stelt Walton dat quasi-emoties, in tegenstelling tot echte emoties, op onproblematische wijze gepaard kunnen gaan met tegengestelde emoties. Zo kan quasi-angst bij horrorverhalen gepaard gaan met plezier en quasi-verdriet bij een tragedie met genot. Het is echter nog maar de vraag of dit bij echte emoties nooit het geval kan zijn. Zo lijken vele adrenaline-junkies plezier te halen uit het opzoeken van situaties die angst uitlokken. Walton lijkt zelf toe te geven dat er niets vreemd is aan het ervaren van tegengestelde, echte emoties: “We scarcely blink at the idea of a person’s being fascinated by what repulses him, of enjoying pain as an expiation for guilt, of self-deception, of masochism.”<sup>109</sup> We zullen bovendien in de volgende paragraaf een oplossing bekijken voor de paradox van de tragedie, en dus voor het feit dat we positieve emoties kunnen voelen bij het ervaren van negatieve emoties, die geen beroep doet op alsof-emoties.

Van alle verschillen die Walton aangeeft tussen quasi-emoties en echte emoties, lijkt enkel de stelling dat echte emoties gebaseerd zijn op bestaansovertuigingen en quasi-emoties op voorgewende of onechte bestaansovertuigingen overeen te blijven. Waltons bewering dat er zoiets bestaat als quasi-emoties lijkt daarmee een spitsvondige, maar ad hoc oplossing voor de fictieparadox die een nodeloze complicatie inhoudt van de emotionele ervaring van de fictielezer.

### 3.3.2.3 De paradox van de tragedie

In “Of Tragedy”, stelt Hume de paradox van de tragedie voor: “It seems an unaccountable pleasure, which the spectators of a well-written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety, and other passions, that are in themselves disagreeable and uneasy.”<sup>110</sup> Volgens Walton biedt zijn make-believe theorie een oplossing voor het problematische feit dat we graag tragedies bijwonen terwijl deze negatieve emoties uitlokken. Hij stelt dat de toeschouwer van een tragedie alsof-sympathie kan voelen voor de heldin in het stuk, zodat hij ook alsof-verdriet voelt wanneer het fout met haar afloopt. Tegelijkertijd voelt deze kijker misschien echt genot omdat hij niet houdt van happy endings. Walton stelt dat deze toeschouwer “does not have conflicting desires. Nor, for that matter, is it make-believe that he does”.<sup>111</sup> De negatieve gevoelens die de fictieconsument voelt bij tragische fictie of horrorfictie staat volgens Walton dus niet in contradictie met de positieve emoties die hij bij deze ficties kan ervaren,

---

<sup>109</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 256.

<sup>110</sup> D. Hume, “Of Tragedy”, in: *David Hume. Selected Essays*, S. Copley and A. Edgar (eds.), Oxford University Press, 1998, p. 126. (hierna: D. Hume, “Of Tragedy”.)

<sup>111</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 25.

omdat ze slechts quasi-emoties zijn: ze behoren tot de fictieve wereld, terwijl zijn positieve emoties behoren tot de echte wereld.

Waltons bespreking van de paradox van de tragedie in "Fearing Fictions" is erg kort en oppervlakkig. Zo is het niet helemaal duidelijk op welke manier de make-believe theorie volgens hem precies een oplossing biedt voor deze paradox. Walton lijkt louter aan te geven dat er geen contradictie bestaat tussen de negatieve en positieve emoties die we kunnen voelen bij horrorfictie of tragedies, aangezien het verdriet en genot dat we voelen bij dit soort fictie ontstaan op verschillende niveaus, een reëel en een fictioneel niveau. Dit lijkt precies wat Walton aangeeft wanneer hij zegt dat er zowel reëel als "make-believedly" geen conflict is tussen de positieve en negatieve emoties van de lezer of toeschouwer van tragische fictie.<sup>112</sup> Toch is de paradox van de tragedie nog steeds niet helemaal opgeklaard. Walton legt dan wel uit waarom er geen *contradictie* bestaat in de situatie waarin we tegelijk (quasi-)verdriet en genot voelen, maar geeft daarmee geen antwoord op Humes eigenlijke vraag: waarom *kunnen* we genieten van (het verdriet dat wordt opgewekt door) het bijwonen van een tragedie?

Vaak wordt gezegd dat Waltons notie van "quasi-emoties" de sleutel vormt om de paradox van de tragedie op te lossen. Men stelt dan dat Waltons oplossing bestaat uit de stelling dat we nooit echte negatieve emoties voelen voor tragische ficties, maar slechts quasi-angst en quasi-verdriet, zodat er helemaal niets vreemd is aan het feit dat deze negatieve *quasi*-emoties positieve emoties uitlokken.<sup>113</sup> In *Mimesis as Make-Believe*, stelt Walton dat "[i]t is true that the pleasure (if that is the right word) we take in tragedies depends, not infrequently, on it being *only* fictional that we feel sorrow or terror."<sup>114</sup> De reden waarom we kunnen genieten van angst, verdriet, of welke negatieve emotie dan ook die we voelen bij fictie, zou dus kunnen liggen in het feit dat deze emoties slechts quasi-emoties zijn: in tegenstelling tot hun reële tegenhangers, hoeven quasi-angst en quasi-verdriet niet als negatief ervaren te worden. Dit is echter een vreemde oplossing; waarom zouden we plots genieten van het voelen van verdriet, wanneer dit verdriet gericht is op fictieve personages of gebeurtenissen? Zoals we al eerder bespraken, zijn quasi-emoties volgens Walton fenomenologisch gelijk aan echte emoties. Bovendien is de fictielezer er zelf vaak van overtuigd dat zijn verdriet echt is, en niet slechts een alsof-emotie. Waarom zou een dergelijke ervaring dan plezierig zijn? Walton wijst er zelf op dat fictieconsumenten het ervaren van verdriet of angst soms helemaal niet fijn vinden.<sup>115</sup> Hoewel vaak

---

<sup>112</sup> K. Walton, "Fearing Fictions", p. 25.

<sup>113</sup> T. Gendler bespreekt Waltons oplossing voor de paradox van de tragedie op deze manier in het artikel "Imagination" in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu> (geraadpleegd op 26.11.2014). Ook Michael Clark beschrijft Waltons oplossing op deze manier in zijn hoofdstuk over de paradox van de tragedie in *Paradoxes from A to Z*, Routledge, 2012, p. 244.

<sup>114</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 256. (cursivering door Walton)

<sup>115</sup> *Ibid.*

wordt gesteld dat Waltons oplossing voor de paradox van de tragedie bestaat uit de stelling dat negatieve quasi-emoties plezierig kunnen zijn, wijst Walton deze stelling zelf af. Hij stelt immers dat “[s]ome representations arouse *actual* sorrow or terror – sorrow for actual people they remind us of, terror of horrors we think we might actually face – or an objectless mood of anxiety, and it would appear that we sometimes seek and enjoy these experiences.”<sup>116</sup> Aangezien dus ook *echte* negatieve emoties gepaard kunnen gaan met positieve emoties, geeft Walton zelf toe dat de notie van “make-believe” ons niet kan helpen om de paradox van de tragedie op te lossen.

De oplossing die Walton wel verdedigt, wordt wel eens een meta-respons theorie genoemd.<sup>117</sup> Ons genot bij een tragedie is dan een meta-reactie: het is geen reactie op de fictieve objecten die negatieve emoties opwekken, maar op de negatieve emotionele reacties zelf die we bij de fictie voelen. De reden waarom een dergelijke meta-reactie niet vreemd is, legt Walton uit door te stellen dat *echte* angst en *echt* verdriet niet onaangenaam hoeven te zijn:

“Hume’s characterization of sorrow as a passion that is ‘in itself disagreeable’ is very much open to question. What is clearly disagreeable are the things we are sorrowful about – the loss of an opportunity, the death of a friend – not the feeling or experience of sorrow itself. [...] Much of Hume’s paradox thus evaporates without help from the fact that it is only fictional that the appreciator feels sorrow.”<sup>118</sup>

Het eigenlijke verdriet kan dus bron zijn van genot, hoewel het object ervan onaangenaam is. Walton lijkt hierbij te denken aan Aristoteles’ catharsisconcept: “fictional suffering can be thrilling, instructive, cathartic.”<sup>119</sup> Het bijwonen van een tragedie kan een louterende, en daarom aangename, ervaring zijn. Ook Eddy Zemach haalt Aristoteles aan in zijn beschrijving van onze positieve ervaring van negatieve emoties bij fictie: “we just sit back, let ourselves be engulfed, as Aristotle noted, by fear and pity, and since we can do nothing about it, enjoy the complexities of the enfolding action.”<sup>120</sup> Sally Markowitz spreekt in dit verband over “aesthetic meta-responses” en stelt dat we onze emoties bij fictie vanuit een esthetisch standpunt, en dus met psychologische distantie, kunnen bekijken, waardoor we van negatieve emoties als angst en verdriet zouden kunnen genieten.<sup>121</sup> Hume benadrukt de esthetische context van onze reacties op fictieve gebeurtenissen nog sterker in zijn oplossing voor de paradox van

---

<sup>116</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 256. Walton lijkt hier de correspondentietheorie minstens deels te accepteren, door aan te geven dat we echte emoties kunnen voelen wanneer bepaalde representaties ons aan echte mensen herinneren.

<sup>117</sup> R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 149.

<sup>118</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 258.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>120</sup> E. Zemach, “Emotion and Fictional Beings”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (1996) 1, p. 44.

<sup>121</sup> S. Markowitz, “Guilty Pleasures: Aesthetic Meta-Response and Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992) 4, p. 307-316.

de tragedie, iets wat bij Walton lijkt te ontbreken, en stelt dat we kunnen genieten van tragische fictie omdat deze ons op een mooie manier worden gepresenteerd:

This extraordinary effect proceeds from that very eloquence, with which the melancholy scene is represented. The genius required to paint objects in a lively manner, the art employed in collecting all the pathetic circumstances, the judgment displayed in disposing them: the exercise, I say, of these noble talents, together with the force of expression, and beauty of oratorical numbers, diffuse the highest satisfaction on the audience, and excite the most delightful movements.<sup>122</sup>

Hume lost de paradox van de tragedie op door te stellen dat onze positieve emoties bij tragedies gericht zijn op de vorm van het fictiewerk. Zijn oplossing werd in latere werken zelden als zodanig aangenomen. Het debat over de paradox van de tragedie dat volgde op Humes werk, heeft dan ook een enorme omvang, waarbij minstens evenveel oplossingen worden aangeboden als voor de paradox van fictie. Wat hier echter van belang is, is dat welke oplossing we ook verkiezen voor de paradox van de tragedie, quasi-emoties en alsof-spelen er geen nuttig onderdeel van lijken te vormen.

Waar Walton in "Fearing Fictions" nog trots stelde dat zijn make-believe theorie een "neat explanation" biedt voor de paradox van de tragedie, lijkt hij in *Mimesis as Make-Believe* een oplossing voor deze paradox voor te staan waarin zowel de notie van "quasi-emoties" als die van "make-believe games" geen grote rol speelt. De oplossing voor de paradox van de tragedie lijkt dus geen specifieke verdienste van, en dus geen argument voor, de make-believe theorie.

#### 3.3.2.4 Spanning en het herlezen van verhalen

De paradox van spanning, of de vraag hoe we spanning kunnen voelen bij het herlezen van verhalen als we al weten wat er zal gebeuren, is een probleem dat vaak wordt behandeld in relatie tot de fictieparadox. Ook deze paradox wordt gevormd door drie stellingen:

- 1) Spanning ontstaat uit onzekerheid.
- 2) Wanneer we de uitkomst van een verhaal al kennen, hebben we geen onzekerheid.
- 3) Bij het herlezen of herbekijken van fictieverhalen, voelen we soms spanning.

In zijn overzicht van de reacties op deze paradox, plaatst William Brewer Waltons oplossing voor de paradox van de spanning onder de hoofding "Willing Suspension of Memory (Voluntary Amnesia)".<sup>123</sup> Waltons oplossing voor deze paradox houdt immers in dat de fictielezer een make-believe spel speelt

---

<sup>122</sup> D. Hume, "Of Tragedy", p. 128-129.

<sup>123</sup> W.F. Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", in: P. Vorderer, e.a., *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Routledge, 2013, p. 120. (hierna: W. Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading".)

en steeds doet alsof hij onzeker is over de afloop van het verhaal, zodat hij steeds opnieuw spanning kan voelen wanneer hij een boek herleest of een film herbekijkt. Hoewel Walton hiermee inderdaad een oplossing biedt, houdt zijn theorie ook in dat we, wanneer we een boek herlezen, een make-believe spel kunnen spelen zodat onze herlezing net zo effectief is als onze eerste lezing.<sup>124</sup> Brewer merkt licht spottend op dat “[p]ublishers may not like this theory much because it also implies that one could be quite content with owning just one very suspenseful book”.<sup>125</sup> Brewer raakt hiermee een zwak punt aan van Waltons theorie. Het lijkt immers onmogelijk om een herlezing van een boek op exact dezelfde wijze te ervaren als de eerste lezing ervan. Maar als de emoties, en dus ook de spanning, die ik voel bij fictie steeds afhangen van een make-believe game dat ik zelf speel, waarom is het dan onmogelijk dat ik hetzelfde voel bij een herlezing van een boek als toen ik het voor de eerste keer las?<sup>126</sup>

Walton lijkt onvoldoende rekening te houden met de fenomenologie van de (her)leeservaring wanneer hij stelt dat kennis over de afloop geen afbreuk doet aan de gevoelde spanning of andere emoties. We kunnen hierbij denken aan de angstvallige wijze waarop lezers en kijkers van fictionele series zogenaamde “spoilers” mijden: in geen geval willen ze het verloop van de fictieve gebeurtenissen vernemen vooraleer ze de eigenlijke serie lezen of bekijken. Volgens Waltons theorie zouden deze fictieconsumenten zich nergens zorgen om moeten maken: ze kunnen gewoon doen alsof ze de gebeurtenissen voor het eerst vernemen en bijgevolg nog steeds de quasi-spanning voelen die ze zonder voorkennis zouden voelen. Zowel Waltons aanname dat fictielezers nooit echte emoties kunnen voelen als zijn veronderstelling dat ze door onzekerheid te veinzen dezelfde (quasi-)emoties kunnen verkrijgen bij herlezingen als bij een lezing zonder voorkennis, lijken onwaarschijnlijk. De make-believe theorie lijkt de paradox van de spanning niet zo adequaat op te lossen als Walton wil voorstellen. Er zijn dan ook plausibelere oplossingen voor deze paradox voorhanden.

Walton wil eerst en vooral een verklaring bieden voor de spanning die we voelen bij het herlezen of herbekijken van fictiewerken. De vraag die we ons echter moeten stellen is of we wel spanning *kunnen* voelen wanneer we al weten wat er zal gebeuren. Brewer somt een lijst redenen op waarom mensen boeken zouden herlezen. Waltons make-believe theorie is daarbij één van de weinigen waarin wordt verdedigd dat er nog (quasi-)spanning kan gevoeld worden bij herlezingen. De andere theorieën die Brewer opsomt, ontkennen de mogelijkheid van spanning zonder echte onzekerheid en stellen dat een herleesproces interessant kan zijn omdat we aandacht besteden aan

---

<sup>124</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 80.

<sup>125</sup> W. Brewer, “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”, p. 120.

<sup>126</sup> Hierbij ga ik er van uit dat de fictieconsument die een werk herleest, zich nog herinnert wat er precies gebeurt in het boek. Als de fictielezer belangrijke plotwendingen is vergeten tijdens zijn herlezing, is het evident dat hij opnieuw spanning kan voelen, aangezien er opnieuw onzekerheid is. Er is dan geen sprake van paradoxale spanning.

details die bij een eerste lezing niet opvielen, omdat we ons focussen op de manier waarop de uitkomst tot stand komt, in plaats van wat de uitkomst zal zijn, omdat we meestal enkele elementen herontdekken die we vergeten zijn uit onze eerste lezing, of omdat we opnieuw meeleven met de personages, deze keer terwijl we weten wat ze zullen doormaken.<sup>127</sup> Ook Robert Yanal argumenteert tegen de mogelijkheid dat we spanning kunnen voelen wanneer we al weten wat er zal gebeuren. Volgens hem steunt Waltons oplossing van de paradox van spanning op een misidentificatie van bepaalde gevoelens in het herleesproces met gevoelens van spanning: als we accepteren dat spanning enkel kan ontstaan uit onzekerheid, moeten we volgens Yanal aannemen dat er geen sprake kan zijn van spanning wanneer er geen onzekerheid is.<sup>128</sup> Het kind dat het verhaal van *Jaak en de Bonenstaak* voor zoveelste keer verneemt, zal geen spanning voelen, zoals Walton beweert, maar misschien wel een zekere opwinding die samenhangt met anticipatie van wat er zal gebeuren. Deze anticiperende opwinding lijkt een adequatere beschrijving van onze spanningservaring tijdens het herlezen van verhalen dan de beschrijving van quasi-spanning die Waltons make-believe theorie aanbiedt.<sup>129</sup> Yanal stelt dat we dit soort anticiperende opwinding geen spanning mogen noemen.<sup>130</sup> Zelfs als we dit wel doen en stellen dat er een soort spanning bestaat die niet voorkomt uit onzekerheid, maar uit anticipatie, is het duidelijk dat ons spanningsgevoel bij herlezingen iets heel anders is dan de spanning die we voelen tijdens een eerste lezing. Walton lijkt de herleeservaring dus verkeerd te beschrijven wanneer hij stelt dat ze met dezelfde (quasi-)spanning gepaard kan gaan als een eerste lezing.

Walton dacht dat het feit dat zijn make-believe theorie de paradox van de spanning oploste, een argument was voor deze theorie. Een verder onderzoek van de paradox van de spanning wijst echter uit dat spanning nooit op dezelfde wijze voorkomt bij herlezingen<sup>131</sup>: terwijl we bij de eerste lezing spanning voelen vanuit onzekerheid over de fictieve gebeurtenissen, zullen we bij herlezingen eerder spanningsgevoelens hebben die voortkomen uit anticipatie en die samenhangen met de voorkennis die we hebben uit eerdere lezingen. Deze behandeling van de paradox van de spanning lijkt de implausibiliteit aan te geven van het idee dat het lezen van fictie een make-believe spel inhoudt.

---

<sup>127</sup> W. Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", p. 120-123.

<sup>128</sup> R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 139-140.

<sup>129</sup> Een voorbeeld dat dit verder kan staven, is de film *Psycho*, die ook Yanal aanhaalt om zijn theorie te verhelderen (*Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 140). Deze film bevat een beroemde scène met een douchemoord. Wanneer men deze film bekijkt met voorkennis over deze scène, kan men toch nog gevoelens hebben en gedragingen vertonen die lijken te wijzen op spanning: een versnelde hartslag, een vastgrijpen van de stoel, een beknellend gevoel, enz. Toch lijken deze gevoelens te verschillen van de spanning die we zonder kennis over de moord zouden voelen. Veel eerder dan te doen alsof we niet weten wat er zal gebeuren, zodat onze gevoelens aangeduid kunnen worden als "quasi-spanning", anticiperen we op de moord: we zetten ons schrap omdat we weten wat er zal gebeuren. Wat we voelen lijkt dus niet zozeer quasi-spanning, maar eerder opwinding uit anticipatie.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Opnieuw wordt er hier van uitgegaan dat deze herlezingen gebeuren met voorkennis. De fictielezer die zijn eerste lezing vergat, kan op dezelfde wijze spanning voelen als bij zijn eerste lezing.



Immers, spanning vanuit anticipatie kan enkel voorkomen als we als lezer met voorkennis buiten de fictieve wereld staan en een globaal zicht hebben op het hele verhaal, en niet als we doen alsof we een personage zijn binnen de fictieve wereld, dat slechts over de informatie beschikt die tot dan toe is gegeven in een boek dat we als rekwisiet hanteren.

### 3.3.3 De bijdrage van de make-believe theorie

Hoewel de make-believe theorie een overtuigender antwoord geeft op de fictieparadox dan haar tegenstanders doen vermoeden, lijkt deze theorie geen afdoende oplossing voor de paradox. Met zijn notie van make-believe games veronderstelt Walton een te grote controle van de fictieconsument over zijn emoties en houdt hij te weinig rekening met de invloed van de vorm van het werk op de verbeelding van de lezer of kijker. Ook het onderscheid dat Walton maakt tussen quasi-emoties en emoties lijkt niet gemotiveerd vanuit de ervaring van de fictieconsument, maar eerder een constructie die Walton in het leven roept om de fictieparadox weg te werken. Dit onderscheid is bovendien niet, in tegenstelling tot wat Walton eerst verdedigt, nuttig om de paradox van de tragedie op te lossen. Ook de paradox van de spanning, die Walton denkt op te lossen, lijkt eerder een obstakel voor de make-believe theorie: als we altijd in staat zouden zijn hetzelfde make-believe spel te spelen met dezelfde roman, is het immers onverklaarbaar waarom een herlezing nooit precies hetzelfde effect heeft als een eerste lezing. De make-believe theorie kampt dus met veel problemen en lijkt niet te verkiezen als oplossing voor de fictieparadox. Toch duidt Walton ook elementen aan die van groot belang zijn in het lees- of kijkproces van fictie en die niet mogen ontbreken in een uitvoerige analyse en oplossing van de fictieparadox.

Zo wijst Walton terecht op het belang van de verbeelding van de fictieconsument, die hij aanduidt als “make-believe”. Waar de illusietheorie beweerde dat de lezer echt gelooft in het bestaan van de fictieve situaties en personages die hem in een roman worden voorgeschoteld, biedt Walton de plausibelere stelling dat de lezer zich in zijn verbeelding voorstelt hoe de personages zich gedragen en hoe de fictieve gebeurtenissen zich ontwikkelen. De fictionele roman of film vormt volgens Walton steeds een rekwisiet aan de hand waarvan de fictieconsument een make-believe spel speelt. Daarmee houdt Walton rekening met de actieve rol die de fictielezer of -kijker speelt in het ontstaansproces van zijn emoties bij fictie. Walton spreekt in dit verband ook wel over “mental simulation”.<sup>132</sup> Hij stelt dat de lezer, op basis van zijn eigen persoonlijkheid, een imaginaire voorstelling vormt van de fictieve gebeurtenissen aan de hand van het fictieverhaal: “Different people react differently to horror movies; the differences in reaction reflect differences in their personalities and character.”<sup>133</sup> Waltons meest waardevolle bijdrage aan het debat over de fictieparadox, ligt volgens mij precies in zijn nadruk op de

---

<sup>132</sup> K. Walton, “Spelunking, Simulation and Slime”, p. 38.

<sup>133</sup> Ibid., p. 43.

notie verbeelding en, aangezien deze verbeelding volgens Walton sterk samenhangt met de persoonlijkheid van de fictieconsument, op het interpretatieproces van de lezer of kijker. In vele opzichten lijkt de make-believe theorie een mooie beschrijving van de leeservaring van fictie en bovendien een oplossing voor de paradoxale emoties die hierbij komen kijken. Walton stelt echter dat we nooit *echt* emoties kunnen voelen voor fictieve entiteiten en op dit punt wordt zijn theorie contra-intuïtief en minder plausibel. In “Spelunking, Simulation and Slime”, stelt Walton dat commentatoren altijd teveel nadruk hebben gelegd op zijn negatieve claim dat fictieconsumenten nooit echte emoties ervaren: “The positive side of my account of appreciator’s responses to fiction – their imaginative participation in games of make-believe – is much more important.”<sup>134</sup> Deze positieve claim uit de make-believe theorie lijkt mij, in tegenstelling tot Waltons stelling dat onze emoties bij fictie nooit echte emoties zijn, relevant in de verdere bespreking van de fictieparadox. De waardevolle notie van verbeelding uit Waltons make-believe theorie kunnen we ook terugvinden in de thought theorie, die in het volgende deel besproken wordt.

---

<sup>134</sup> K. Walton, “Spelunking, Simulation and Slime”, p. 46.

### 3.4 De thought theorie: een negatie van de eerste premisse

Waar de illusietheorie stelde dat de fictieconsument echte bestaansovertuigingen heeft en dus ook echte emoties voelt, stelde Walton dat de fictieconsument zich mentaal voorstelt wat in verhalen beschreven wordt en als gevolg daarvan quasi-emoties voelt. Met de thought theorie wordt een derde oplossing voorgesteld. We stellen ons in onze verbeelding de fictieve gebeurtenissen voor en voelen als gevolg echte emoties. De thought theorie weerlegt daarmee de eerste premisse van de fictieparadox: we hoeven niet te geloven in het bestaan van het intentioneel object van onze emoties. Het is voldoende om een object mentaal voor te stellen en erover na te denken om er emoties voor te kunnen voelen.

De thought theorie werd ontwikkeld door Peter Lamarque in "How Can We Fear and Pity Fictions?"<sup>135</sup>. Ze dankt haar naam echter aan Noël Carroll, die in zijn werk *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* Lamarques oplossing voor de fictieparadox verdedigt onder de titel "The Thought theory of Emotional Responses to Fiction".<sup>136</sup> Ook in werken van andere auteurs wordt de thought theorie verdedigd, al heeft ze daar soms een ietwat andere vorm dan de oplossing die Lamarque en Carroll voorstellen. Robert Yanal noemt Coleridge, Roger Scruton, David Novitz en Susan Feagin als verdedigers van verschillende varianten van de thought theorie en zet bovendien zelf een nieuwe vorm van deze theorie, "thought theory T", uiteen in zijn werk *Paradoxes of Emotion and Fiction*. De thought theorie die in de volgende paragrafen beschreven en besproken wordt, is de thought theorie in haar meest oorspronkelijke vorm, namelijk zoals ze door Peter Lamarque en Noël Carroll wordt voorgesteld.

#### 3.4.1 Emoties zonder bestaansovertuigingen

Reeds in de vroegste reactie op Colin Radfords stelling van de fictieparadox, stelt Michael Weston de eerste premisse van deze paradox in vraag:

"In order to establish his thesis, Doctor Radford needs to show that a belief in the factual or probable existence of their objects is a necessary condition for our being said correctly to respond in the required ways. But there is an immediate obstacle in doing this, for if it is claimed that we are moved in those ways by fictional characters, why shouldn't this be used to show that such a necessary condition doesn't exist?"<sup>137</sup>

In "How Can We Fear and Pity Fictions", zet Lamarque een dergelijke gedachtegang verder. Lamarque verdedigt in dit artikel dat er voor emoties bij fictie geen geloof in het bestaan van fictieve personages

---

<sup>135</sup> P. Lamarque, "How Can We Fear and Pity Fictions?", *British (The) Journal of Aesthetics* London 21 (1981) 4, p. 291-304 (hierna: P. Lamarque, "How Can We Fear and Pity Fictions?").

<sup>136</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 79-87.

<sup>137</sup> M. Weston, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", p. 81.

en situaties noodzakelijk is, maar wel gedachten of levendige voorstellingen over deze personages en situaties. “Vivid imagining”, stelt Lamarque, “can be a substitute for belief.”<sup>138</sup> Lamarque maakt hierbij een onderscheid tussen het reële object van emoties of het object dat deze emoties veroorzaakt en het intentioneel object van emoties of het object waarop de emoties gericht zijn. Hij verdedigt dat het reële object van de emoties die we voelen bij fictionele verhalen, gedachten zijn: “We are frightened by thoughts, though we are not frightened of thoughts.”<sup>139</sup> Onze angst tijdens het lezen van fictie wordt veroorzaakt door een bepaalde breintoestand, namelijk een gedachte, bijvoorbeeld de gedachte aan een eng monster. We zijn echter niet bang voor deze gedachte. Het intentioneel object van onze emoties bij fictie is steeds een “imagined object”, bijvoorbeeld het fictieve monster, dat de inhoud vormt van onze gedachte.<sup>140</sup> We hebben geen bestaansovertuigingen over dergelijke imaginaire objecten, maar dat maakt niet uit: zolang we oordelen dat onze gedachte of levendige voorstelling over het imaginaire object op een bepaalde manier eng is, is onze angst ervoor niet paradoxaal. In *The Opacity of Narrative* vat Lamarque zijn thought theorie samen als volgt:

The claim is that while people might not believe that the fictional events they perceive are real, nevertheless they bring to mind those events or entertain them in thought. In turn, such thoughts, [...] can bring about (i.e. cause) the disputed emotions like fear and pity.”<sup>141</sup>

In tegenstelling tot Lamarque, verdedigt Carroll geen causale relatie tussen gedachten en emoties. Carroll blijft dicht bij de klassieke cognitieve emotietheorie en stelt dat emoties bestaan uit een cognitief en een fysisch element. Waar de cognitieve definitie voorheen stelde dat een emotie een evaluatief oordeel is (dat eventueel gepaard gaat met een bepaalde lichamelijke sensatie)<sup>142</sup>, stelt Carroll dat een emotie bestaat uit (en, in tegenstelling tot Lamarque, dus niet *ontstaat* uit) een evaluatief oordeel *of een gedachte* die gepaard gaat met een fysisch gevoel.<sup>143</sup> Zowel Lamarque als Carroll stellen dat een gedachte een voldoende cognitief element is voor het ontstaan van een emotie. Carroll geeft echter meer informatie over wat een emotie is en sluit met zijn definitie aan bij de invloedrijke cognitieve emotietheorie, die hij aanpast volgens de nieuwe gegevens die de fictieparadox blootlegde. Zoals Richard Joyce aangeeft, is Carrolls theorie op dit punt erg sterk, aangezien andere

---

<sup>138</sup> P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 216.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 217.

<sup>141</sup> P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield, 2014, p. 141.

<sup>142</sup> Een dergelijke definitie van emoties vinden we bijvoorbeeld bij Nussbaum, die stelt dat emoties “judgements of value” zijn en gevoelens niet noodzakelijk acht om van emoties te spreken. (Nussbaum, Martha C., “Emotions as judgments of value”, in: *Upheavals of Thought*, Cambridge University Press, 2003, p. 36-63.)

<sup>143</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 24-26.

belangrijke auteurs in het debat over de fictieparadox, zoals Radford en Lamarque, vaak verbazend stil zijn over wat een emotie precies is.<sup>144</sup>

Hoe dan ook weerleggen zowel Lamarque als Carroll de eerste premisse uit de paradox: in het ontstaansproces van onze emoties hoeven bestaansovertuigingen over het intentioneel object van deze emoties helemaal geen rol te spelen. Carroll ondersteunt deze stelling met voorbeelden. Hij stelt bijvoorbeeld dat een persoon die dichtbij een afgrond staat en zich voorstelt hoe het zou zijn om naar beneden te storten, angst kan voelen. De gedachte om met grote snelheid op de grond af te stevenen, zonder ook maar iets te kunnen doen, is voldoende voor de emotie angst. De overtuiging dat deze gebeurtenis waarschijnlijk is, is daarbij niet noodzakelijk om van echte angst te spreken. Ook de emoties die we voelen tijdens het lezen of bekijken van fictie, waarbij we dus niet geloven in de realiteit van wat we vernemen, zijn volgens Carroll *echte* emoties. De cognitieve definitie van emoties wordt hiermee genuanceerd, aangezien gedachten een minder sterke voorwaarde zijn voor emoties dan geloof. Carroll legt het verschil tussen deze mentale toestanden uit als volgt:

“To have a belief is to entertain a proposition assertively; to have a thought is to entertain it non-assertively. Both beliefs and thoughts have propositional content. But with thoughts the content is merely entertained without commitment to its being the case; to have a belief is to be committed the truth of the proposition.”<sup>145</sup>

Carroll voegt toe dat het mogelijk is een gedachte te hebben over een object zonder erin te geloven. En aangezien gedachten voldoende zijn voor emoties, kunnen we emoties hebben zonder geloof. Hierbij moeten we herinneren dat Carroll het heeft over *existence* beliefs. Het lijkt immers onmogelijk dat emoties kunnen ontstaan zonder een overtuiging of een oordeel dat gepaard gaat met de gedachte over een fictief object. Zoals Lamarque stelt: “We can be frightened by the thought of something without believing that there is anything real corresponding to the content of the thought. At most we must simply believe that the thought is frightening.”<sup>146</sup> De overtuigingen of oordelen die wel aanwezig zijn wanneer we emoties voelen voor fictieve objecten, zijn evaluatieve oordelen zoals “de situatie van Anna Karenina is meelijwekkend”. Dit is een gedachte die we wel op een bepaalde manier bevestigend onderhouden. Van belang voor de thought theorie is dat de overtuiging dat Anna Karenina of de situatie waarin ze verkeert, echt bestaan, *niet* noodzakelijk is om emoties te voelen. Niet overtuigingen of “geloof” zonder meer, maar *bestaansovertuigingen* in het intentioneel object zijn niet noodzakelijk voor emoties.

---

<sup>144</sup> R. Joyce, “Rational Fear of Monsters”, *British Journal of Aesthetics* 40 (2000) 2, p. 214. (hierna: R. Joyce, “Rational Fear of Monsters”.)

<sup>145</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 80.

<sup>146</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 294.

Lamarque voegt een aantal opmerkingen toe bij deze hoofdstelling van de thought theorie.<sup>147</sup> Ten eerste stelt hij dat de mogelijkheid dat een bepaalde gedachte emoties veroorzaakt, vergroot naarmate deze gedachte gekenmerkt wordt door meer levendigheid of fantasierijke betrokkenheid. Hoe meer de lezer in zijn verbeelding alle mogelijke uitkomsten en gevolgen van een fictieve situatie exploreert, hoe sterker zijn emoties. Lamarque voegt toe dat de emoties van de fictieconsument vaak niet slechts op één gedachte, maar op gedachteclusters gericht zijn. Ten tweede stelt Lamarque dat het niet irrationeel hoeft te zijn om angst te voelen zonder te denken dat er echt gevaar dreigt, iets wat Radford wel beweert. Lamarque stelt dat het zelfs natuurlijk is om angst te voelen wanneer je je voorstelt verscheurd te worden door een leeuw, en je daarbij levendig de ondraaglijke pijn voorstelt die de scherpe tanden en klauwen van het dier veroorzaken. Lamarque voegt eraan toe dat datgene wat je je voorstelt en emoties veroorzaakt, niet eens waarschijnlijk hoeft te zijn: “I might find the thought of being stranded on a distant planet or being a monarch deposed in a military coup frightening without supposing that this will, or even could, happen to me.”<sup>148</sup> Lamarques nadruk op de levendigheid van de gedachten en de betrokkenheid van de persoon die deze gedachten onderhoudt, lijkt van groot belang. Lamarque neemt hiermee namelijk de positieve elementen van Waltons make-believe theorie op in zijn thought theorie: de levendige wijze waarop de fictielezer zich voorstelt wat hij leest en zijn betrokkenheid op deze gedachte-inhoud, vertonen gelijkenissen met de make-believe games waarover Walton spreekt. Opvallend is dat deze nadruk op levendigheid en betrokkenheid bij Carroll ontbreekt. In zijn voorbeeld van iemand die angst voelt bij de gedachte in een afgrond te vallen, stelt Carroll bijvoorbeeld dat deze persoon al angst kan voelen door “*fleetingly* entertain[ing] the thought of falling over the edge”.<sup>149</sup> Zowel Lamarque als Carroll wijzen er wel op dat de emoties die we voelen voor ficties *echte* emoties zijn. Ze argumenteren daarbij expliciet tegen Walton. Walton stelde immers dat de emoties die we bij fictie voelen, hoogstens quasi-emoties zijn en zag bewijs voor deze stelling in het feit dat de fictieconsument die bang is voor, bijvoorbeeld, een fictief slijmmonster, niet wegloopt en de politie niet belt. “Indeed not,” stelt Lamarque, “for he knows well enough that there is no real slime for the police to investigate. Nevertheless, there might be behavioural evidence that he is frightened by the thought of the slime. He might close his eyes, light a cigarette, and try to bring other things to mind.”<sup>150</sup> In tegenstelling tot Walton houdt Lamarque rekening met het gedrag dat de fictieconsument *wel* vertoont naar aanleiding van zijn emoties en biedt hij hiervoor bovendien een plausibele verklaring met zijn thought theorie.

---

<sup>147</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 295.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 80. (mijn cursivering)

<sup>150</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 296.

Tot slot geeft Lamarque een uitvoerigere bespreking van zijn idee dat onze emoties bij fictie gericht zijn op een bepaalde gedachte-inhoud. We zeggen nooit dat we “medelijden hebben met de inhoud van onze gedachte aan Anna Karenina”; we hebben gewoonweg medelijden met Anna Karenina. Lamarque stelt daarom de vraag “What thought-contents must we be responding to for us truly to be said to be fearing Othello or pitying Desdemona?”<sup>151</sup> Vooraleer we kunnen stellen dat we medelijden voelen voor Anna Karenina, moet er volgens Lamarque steeds een causale en inhoudelijke connectie zijn tussen onze gedachte die medelijden opwekt en de beschrijvingen in het werk *Anna Karenina*. Deze inhoudelijke en causale connectie houdt in dat onze gedachte ontstaat op basis van de beschrijvingen in en propositionele inhoud van Tolstoys verhaal. Deze connectie kan echter ook indirecter zijn. Onze gedachten bij *Anna Karenina* die emoties opwekken, kunnen namelijk ook ontstaan op basis van proposities die logisch afgeleid zijn van Tolstoys roman of van proposities die dit verhaal op gepaste wijze aanvullen, bijvoorbeeld een eigen interpretatie van een aspect van het verhaal, die niet expliciet in de roman wordt vermeld, maar er wel door ondersteund wordt.<sup>152</sup> Door dit aspect van interpretatie op te nemen in zijn theorie, houdt Lamarque rekening met de persoonlijke manier waarop fictielezers kunnen reageren op fictiewerken: aangezien de emoties van de fictieconsument afhankelijk zijn van de gedachten en mentale representaties die hij of zij tijdens het lees- of kijkproces vormt, kunnen deze emoties sterk verschillen van persoon tot persoon. Lamarques samenvatting van de thought theorie luidt dan als volgt: “when we respond to fictional characters we are responding to mental representations or thought-contents identifiable through descriptions derived in suitable ways from the propositional contents of fictional sentences.”<sup>153</sup>

Lamarque en Carroll zetten de thought theorie neer als een sterke oplossing voor de fictieparadox. Zoals Carroll besluit, vermijdt de thought theorie de moeilijkheden van de illusiethorie en de make-believe theorie: “Whereas the illusion theory of response to fiction saddles the audience with false beliefs, and the pretend theory burdens us with make-believe emotions, the thought theory keeps our beliefs respectable and our emotions genuine.”<sup>154</sup> De thought theorie stelt, net als de make-believe theorie, dat de fictieconsument geen irrationele overtuigingen heeft: hij gelooft niet in het bestaan van fictieve personen en situaties, maar stelt zich deze levendig voor en is er in zijn verbeelding bij betrokken. Bovendien stelt deze theorie, zoals de illusiethorie, dat de emoties die de fictieconsument voelt, echte emoties zijn: de levendige voorstellingen die ontstaan bij het ervaren van fictionele verhalen, wekken zonder contradictie of irrationaliteit, oprechte en echte emoties op die gericht zijn op (onze levendige voorstelling van) fictieve personen en gebeurtenissen. Als zodanig lijkt

---

<sup>151</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 300.

<sup>152</sup> Ibid., p. 300-301.

<sup>153</sup> Ibid., p. 302.

<sup>154</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 86.

de thought theorie niet alleen de moeilijkheden te mijden waarmee de illusietheorie en de make-believe theorie kampten, maar ook aan te sluiten bij de fenomenologische ervaring van de fictieconsument.

### **3.4.2 Bespreking van de thought theorie**

De thought theorie wordt zeker niet zonder meer algemeen aanvaard. Toch is er, in tegenstelling tot de illusietheorie en de make-believe theorie, minder kritische literatuur te vinden over Lamarques en Carrolls oplossing voor de fictieparadox. Net als bij de make-believe theorie, lijken kritieken op de thought theorie bovendien vaak gemotiveerd vanuit een foutief of onvolledig begrip van deze oplossing. In de volgende paragrafen worden de thought theorie en de reacties hierop uitvoeriger besproken.

#### *3.4.2.1 De eerste premisse van de paradox*

De thought theorie is uniek als oplossing voor de fictieparadox aangezien zij de eerste premisse, die stelt dat bestaansovertuigingen noodzakelijk zijn voor emoties, weerlegt. Het is dan ook vooral op dit punt dat deze theorie op veel kritiek stuit. Vele critici noemen de eerste premisse van de paradox evident, maar slechts weinigen verdedigen deze thesis op argumentatieve wijze. Ook Kendall Walton, wiens make-believe theorie sterk steunt op de aanname van de eerste premisse, gaat niet erg diep in op de waarheid van deze premisse en stelt dat “the fact that Charles is fully aware that the slime is fictional is, I think, good reason to deny that what he feels is fear” en noemt de noodzakelijke aanwezigheid van bestaansovertuigingen voor emoties een “principle of common sense”.<sup>155</sup> Colin Radford verdedigde de eerste premisse wel op argumentatieve wijze in het artikel waarin hij de fictieparadox voorstelt. Radford geeft in dit artikel een voorbeeld om aan te geven dat bestaansovertuigingen noodzakelijk zijn voor emoties: als een man je een schokkend verhaal vertelt over zijn zus, en je als gevolg hiervan medelijden voelt, en als die man achteraf vertelt dat zijn verhaal onwaar was, zal er van je medelijden niets overblijven. Radford besluit dat het nodig is te geloven in de waarheid of realiteit van een object vooraleer je er emoties voor kan voelen.

Radfords voorbeeld lijkt echter niet helemaal adequaat. Het is immers niet zeker of het medelijden dat je had voor de onbestaande zus verdwijnt louter omdat de zus niet blijkt te bestaan. Veeleer lijkt je medelijden te verdwijnen omdat je te weten komt dat je emotie was gebaseerd op een leugen, die nu ontmaskerd is. Het medelijden dat je voelde, steunde sterk op de bestaansovertuigingen die je had over de zus van de man. Als blijkt dat het bestaan van deze vrouw een leugen was, lijkt er geen reden meer te zijn voor medelijden. Bijgevolg bewijst Radfords voorbeeld niet zozeer dat emoties zonder bestaansovertuigingen onmogelijk of irrationeel zijn, maar louter dat emoties die gevormd

---

<sup>155</sup> K. Walton, “Fearing Fictions”, p. 6-7.



worden op basis van bestaansovertuigingen die intussen zijn ondermijnd, onmogelijk of irrationeel zijn. Radfords voorbeeld lijkt daarmee weinig te zeggen over de emotionele ervaring van fictie. Fictie is immers geen leugen: op geen enkel moment in het leesproces van fictie, vormt de fictielezer bestaansovertuigingen over personages. De auteur van fictie, zoals Lamarque aangeeft, “makes neither true nor false assertions” en kan dus ook geen leugenaar genoemd worden.<sup>156</sup>

Radford geeft zelf toe dat zijn voorbeeld misschien kan worden weerlegd en wijdt verder in zijn artikel nog twee pagina’s aan de bespreking van de eerste premisse. In deze paragrafen besluit hij dat, hoewel het misschien niet noodzakelijk is om in het bestaan van een object te geloven om er emoties voor te voelen, het wel noodzakelijk is te geloven dat dit object op zijn minst *mogelijk* zou kunnen bestaan. Op deze manier verdedigt Radford (een genuanceerde vorm van) de eerste premisse en denkt hij de irrationaliteit te tonen van emotionele reacties bij fictionele verhalen: waarom zijn we immers emotioneel bewogen door het lot van Anna Karenina, wetende dat er niet zo iemand als Anna bestaat, heeft bestaan of zelfs kan bestaan?

In haar artikel “Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?”<sup>157</sup> verdedigt Carola Barbero de ontkenning van de eerste premisse van de fictieparadox. Ze stelt dat de waarheid of het echt bestaan van een object ongetwijfeld een rol kan spelen in het ontstaansproces van onze emoties, maar niet noodzakelijk is voor emoties. Barbero wijst erop dat de focus in het debat over de paradox van fictie steeds is gelegd op emoties als medelijden, angst en verdriet, die schijnbaar noodzakelijk gepaard gaan met bestaansovertuigingen. Dat bestaansovertuigingen geen noodzakelijke voorwaarde zijn voor emoties, wordt volgens haar al snel duidelijk wanneer we een emotie als amusement of plezier bekijken<sup>158</sup>, die bijvoorbeeld komt kijken bij het lezen van humoristische fictionele verhalen: “We laugh, and that’s it. No one would ever think of asking us “why are you laughing?” or “are you laughing for real?”. [...] If instead of considering *Anna Karenina* we had focused on any one joke, it probably would have taken much less to find a solution to the paradox of fiction.”<sup>159</sup> Plezier lijkt perfect mogelijk op basis van een grappige gedachte over een fictief object en is in geen enkele mate verhinderd of belemmerd door de wetenschap dat het object ervan niet bestaat, heeft bestaan of kan bestaan. Sterker nog, soms lijkt amusement enkel gepast als we weten dat de situatie niet *kan* plaatsvinden. Voor de emotie plezier is het voldoende om te weten dat een bepaald object grappig is, of dit object nu bestaat of niet. Barbero besluit op basis van haar onderzoek van plezier dat de eerste

---

<sup>156</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 297.

<sup>157</sup> C. Barbero, “Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?”, in: *Liber Amicorum Pascal Engel*, Dutant, J., Fassio D. and Meylan A. (eds.), University of Geneva, 2014, p. 92-111. (hierna: C. Barbero, “Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?”)

<sup>158</sup> Het is enigszins moeilijk een precieze vertaling te vinden voor de emotie die in het Engels “mirth” wordt genoemd en wordt beschreven als “the emotion that laughter typically expresses”. (R. De Sousa, *The Rationality of Emotion*, MIT Press, 1990, p. 275.)

<sup>159</sup> C. Barbero, “Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?”, p. 92-93.

premissie van de fictieparadox onmogelijk in stand gehouden kan worden. “Thus”, concludeert ze, “the paradox vanishes.”<sup>160</sup>

Barbero gaat wellicht te snel wanneer ze op deze manier de eerste premissie van de paradox weerlegt en daarmee de fictieparadox doet verdwijnen. Zo zou men nog steeds kunnen vasthouden aan het idee dat, in tegenstelling tot amusement, emoties als medelijden, angst en verdriet wel noodzakelijk gepaard gaan met bestaansovertuigingen over het intentioneel object ervan. Dit heeft echter opnieuw een ingrijpende nuancering van de eerste premissie tot gevolg. Waar deze premissie eerst stelde dat we enkel emoties kunnen voelen voor een object als we geloven dat dit object echt bestaat, heeft bestaan of kan bestaan, moet ze nu stellen dat slechts het voelen van *bepaalde* emoties, zoals angst, verdriet en medelijden, gebonden is aan deze voorwaarde. Een dergelijke genuanceerde formulering van de eerste premissie komt echter zelden voor in werken over de fictieparadox. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* formuleert de stelling als “In order to have genuine emotional responses towards a character (or situation), one must not believe that the character (or situation) is purely fictional or merely imaginary.”<sup>161</sup> Richard Joyce laat zich ontvallen dat “Emotions, on this view, are fundamentally linked to belief states.”<sup>162</sup> Ook David Suits stelt de premissie voor als “One cannot be moved by what one believes does not exist.”<sup>163</sup> Het is opvallend dat Lamarque, de verdediger van de thought theorie die de eerste premissie verwerpt, deze stelling formuleert in een meer genuanceerde en moeilijker te weerleggen vorm: “A necessary condition for experiencing emotions such as pity and fear is that those experiencing them believe the objects of their emotions to exist”.<sup>164</sup>

Het ontstaansproces van de emotie amusement lijkt niet alleen aan te geven dat een dergelijke nuancering van de eerste premissie noodzakelijk is als men deze premissie wenst te verdedigen, maar ondersteunt ook de thought theorie. Als amusement immers kan ontstaan uit een grappige gedachte, zonder enige bestaansovertuiging, zouden we ons kunnen afvragen waarom een emotie als angst niet kan ontstaan uit een enge gedachte, zonder belang te hechten aan het echt bestaan van het enge object waaraan we denken. Van de drie premissen van de fictieparadox, lijkt de eerste diegene die al sinds Radfords artikel steeds meer genuanceerd dient te worden en diegene die het meest plausibel ontkend kan worden.

#### 3.4.2.2 *De contra-intuïtiviteit van de thought theorie*

Vele kritieken op de thought theorie stellen dat deze theorie een erg contra-intuïtieve beschrijving geeft van het leesproces van fictie. Vooral Kendall Walton, wiens make-believe theorie vaak expliciet

---

<sup>160</sup> C. Barbero, “Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?”, p. 93.

<sup>161</sup> T. Gendler, art. “Imagination” in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu>.

<sup>162</sup> R. Joyce, “Rational Fear of Monsters”, p. 209.

<sup>163</sup> D. Suits, “Really Believing in Fiction”, p.

<sup>164</sup> P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 212.

wordt gecontrasteerd met de thought theorie, wijst Lamarques oplossing voor de fictieparadox af. Hij ziet geen enkel voordeel in de theorie dat gedachten de oorzaak zouden kunnen zijn van onze emoties bij fictie:

“The reasons for denying that Charles fears the slime apply equally to the thought. [...] He does not consider the thought dangerous or treat it as such, nor does he experience even an inclination to escape from it. Moreover, his experience simply does not feel like fear of a thought; characterizing it as such flies in the face of its phenomenology. And it is the slime, not a thought, that Charles so inevitably and unabashedly describes himself as afraid of. The original intuition, for what it’s worth, is that the slime is the object of Charles’s fear. Lamarque’s proposal abandons that intuition and also fails to recognize our reasons for denying it.”<sup>165</sup>

Walton haalt in deze alinea een aantal problemen aan waarmee de thought theorie volgens critici kampt. Waltons kritiek lijkt echter te vertrekken vanuit de veronderstelling dat de thought theorie stelt dat de intentionele objecten van de emoties die fictieconsumenten voelen, gevormd wordt door gedachten van deze persoon. Dat zou erg vreemd zijn: we zijn immers niet bang voor onze eigen mentale toestanden. Het is inderdaad het fictieve monster, en niet onze gedachte aan het monster, waarvoor we bang zijn en dat we als gevaarlijk beschouwen. Zoals Walton nogal spottend opmerkt: “The words that may come to me as I imagine are not ‘Oh, that poor thought content!’, or ‘Yikes! A horrible fictitious slime!’”<sup>166</sup> Als we de thought theorie interpreteren als de stelling dat de fictieconsument bang is voor zijn eigen gedachten, lijkt deze theorie inderdaad absurd te zijn en compleet in te gaan tegen onze fenomenologische ervaring van fictie.<sup>167</sup> Toch wordt de thought theorie verbazend vaak precies op deze manier omschreven. Het is waarschijnlijk deze interpretatie die Levinson ertoe drijft de thought theorie te beschrijven als “implausible and an ‘explanation’ born of desperation”.<sup>168</sup>

Een dergelijke interpretatie van de thought theorie lijkt niet te stroken met wat Lamarque en Carroll eigenlijk beschrijven. Misschien steunt deze interpretatie op de ongelukkige formulering van Lamarques zin “the fear and pity we feel for fictions are in fact *directed at* thoughts in our minds”<sup>169</sup>,

---

<sup>165</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 203.

<sup>166</sup> K. Walton, “Spelunking, Simulation and Slime”, p. 48.

<sup>167</sup> Walton geeft enigszins spottend een voorbeeld van een situatie waarin een fictieconsument wel bang zou kunnen zijn voor zijn eigen gedachten. Dit kan bijvoorbeeld wanneer Charles een hartpatiënt is, die bang is dat zijn gedachte aan vreselijke monsters voor gezondheidsproblemen zou kunnen zorgen. (K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 203.)

<sup>168</sup> J. Levinson, “The Place of Real Emotion in Response to Fictions”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, (1990) 1, p. 79.

<sup>169</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 293. (mijn cursivering)

die sterk doet vermoeden dat onze gedachten het intentioneel object zouden vormen van onze emotie bij fictie. Later in zijn artikel formuleert Lamarque zijn idee preciezer, wanneer hij stelt dat “when we fear Othello, or the slime, or pity Desdemona our fears and tears are directed at *thought-contents*.”<sup>170</sup> Lamarque wijst net expliciet af dat gedachten het intentioneel object van onze emoties vormen en stelt dat “we are frightened *by* thoughts, though we are not frightened *of* thoughts”<sup>171</sup> en dat datgene waarvoor we bang zijn “an *imagined* object” is.<sup>172</sup> Waar we bang voor zijn en wat we als eng beschouwen, is ongetwijfeld, zoals Walton zegt, niet onze gedachte, maar het slijmmonster zelf, dat de inhoud van onze gedachte vormt. Wat Lamarque in de verf zet als oplossing voor de fictieparadox, is dat we niet hoeven te geloven dat dit slijmmonster echt bestaat om angst te kunnen voelen: onze angst wordt immers veroorzaakt door onze gedachte aan dit slijmmonster. Hoewel er geen reëel object correspondeert met deze gedachte-inhoud, is er niets paradoxaals aan angst voor het slijmmonster zolang de fictieconsument zich dit monster levendig inbeeldt en het mentaal representeert als gevaarlijk en eng. De thought theorie verklaart dan ook waarom de fictieconsument geen neiging heeft te ontsnappen op basis van de angst die hij voelt: hij *weet* dat het object waarop zijn angst gericht is, slechts imaginair is. Het feit dat dit object imaginair is, hoeft echter niet weg te nemen dat het als eng wordt beschouwd. Zoals Carroll aangeeft: “one can have [...] the thought of Dracula as an impure and dangerous being without believing that Dracula exists.”<sup>173</sup> De verklaring voor onze emoties bij fictie ligt in onze evaluatieve overtuigingen over Dracula, die niet noodzakelijk gepaard gaan met bestaansovertuigingen over Dracula.

Volgens Jerrold Levinson zou dit echter een erg problematische denkwijze kunnen zijn. Hij stelt het idee voor dat het onmogelijk is om eigenschappen toe te kennen aan een object dat we niet als bestaand beschouwen:

“When we view or conceive an object as having such and such properties, whether or not we strictly believe that it does, we must, on pain of incoherence, be taking said object to exist or be regarding it as existent. [...] A case of genuine emotion of a cognitively mediated sort, unlike a corresponding emotional response to a fictional character, involves at least viewing or conceiving an object as having such and such features, which thus in turn presupposes regarding it as existent or taking it to exist. But I do not, when reading Dostoyevsky’s *The Brothers Karamazov*, take Smerdyakov to exist, and so cannot

---

<sup>170</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 296.

<sup>171</sup> Ibid., p. 294.

<sup>172</sup> P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 217.

<sup>173</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 84.

strictly be viewing or conceiving him as having properties, such as being base or being a murderer.”<sup>174</sup>

Dit is echter een vreemd idee. Fictie lijkt immers onmogelijk te worden als we Levinsons gedachtegang volgen: hoe zou iemand ooit kunnen spreken over de “mooie Juliet” of de “verliefde Romeo” als we moeten geloven dat eigenschappen enkel kunnen worden toegekend aan objecten die we als bestaand beschouwen? Verdedigers van de thought theorie stellen dat het niet nodig is om bestaansovertuigingen over een object te hebben om er eigenschappen aan toe te kennen. Robert Yanal wijst erop dat deze stelling ondersteund wordt door de logica: “Even logical notation captures this. It is one thing to simply state that a thing  $x$  has quality  $F$ :  $Fx$ . It is another to state that  $x$  exists:  $(\exists x)Fx$  or doesn't exist :  $\neg(\exists x)Fx$ .”<sup>175</sup> Ook Barbero verdedigt de thought theorie via de logica. Zij wijst op de objecttheorie van Meinong, waarin een onderscheid gemaakt wordt tussen “ $X$  bestaat” en “Er is een  $X$ ”.<sup>176</sup> Er kan een  $X$  zijn die niet bestaat:  $X$  is dan een niet-bestaand object. Om eigenschappen toe te kennen aan een bepaald object, moet er een dergelijk object zijn, maar het is niet noodzakelijk dat dit object echt bestaat. Bijgevolg kan men eigenschappen toekennen aan fictieve objecten. Carroll beroept zich in dit verband op Descartes' derde Meditatie, en maakt een onderscheid tussen formele en objectieve realiteit. Wanneer we het hebben over objecten die formele realiteit bezitten, hebben we het over echt bestaande objecten. De objectieve realiteit van een zijnde, beschrijft Carroll als “the idea of the thing *sans* a commitment to its existence.”<sup>177</sup> Carroll stelt dat Dracula geen formele realiteit bezit, maar wel objectieve realiteit. Hij ziet dan ook geen enkele reden waarom we aan Dracula, die de inhoud kan vormen van onze gedachten en object is van onze verbeelding, geen eigenschappen kunnen toekennen als gevaarlijk, eng, behorende tot de vampiersoort, enz.<sup>178</sup> Sterker nog, Carroll beschrijft Dracula precies als de verzameling van dergelijke eigenschappen. Het lijkt bijgevolg niet vreemd om bang te zijn voor Dracula, de enge en gevaarlijke, doch onbestaande vampier.

Samenvattend kunnen we stellen dat veel kritieken op de thought theorie vertrekken vanuit een verkeerde interpretatie van deze theorie. De thought theorie stelt immers niet dat de

---

<sup>174</sup> J. Levinson, “Emotions in Response to Art. A Survey of the Terrain”, in: M. Hjort, *Emotions and the Arts*, Oxford University Press, 1997, p. 24-25.

<sup>175</sup> R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 106.

<sup>176</sup> C. Barbero, “Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?”, p. 98.

<sup>177</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 29. Carrolls onderscheid tussen formele en objectieve realiteit vertoont opvallende gelijkenissen met zijn onderscheid tussen geloven en denken: het eerste is verbonden met het echt bestaan van het object, terwijl dit in het tweede geen rol speelt.

<sup>178</sup> Men zou kunnen stellen dat het problematisch is om een eigenschap als “gevaarlijk” toe te kennen aan Dracula, aangezien men weet dat Dracula fictief is en dus nooit iemand in gevaar kan brengen. De notie verbeelding is hier echter van groot belang. Hoewel Dracula niet gevaarlijk is voor echte mensen en dus ook niet voor de fictieconsument zelf, is hij dat in de fictie wel: andere personages zijn in gevaar door de aanwezigheid van Dracula. Bijgevolg kunnen we een eigenschap als gevaarlijk toekennen aan Dracula zoals we hem in onze verbeelding voorstellen.

fictieconsument emoties voelt voor zijn eigen gedachten. Het intentioneel object van de emoties is precies het fictieve, imaginaire object. De oorzaak van deze emoties is echter de gedachte aan dit object. Dat het object niet bestaat speelt dus geen rol in het ontstaansproces van onze emoties: het zijn de gedachte-inhoud en alle eigenschappen die we in onze verbeelding toekennen aan het fictieve object die onze emoties doen ontstaan. Deze gedachte is bovendien niet vreemd of onmogelijk, zoals Jerrold Levinson voorstelt. Levinsons voorstel dat we enkel eigenschappen kunnen toekennen aan bestaande objecten lijkt bovendien onhoudbaar, aangezien het niet enkel onze emoties bij fictie, maar fictie an sich onmogelijk of irrationeel maakt.

### 3.4.2.3 *Yanal: het belang van afwezig ongelooft*

In zijn boek *Paradoxes of Emotion and Fiction*, wijst Robert Yanal, zelf een verdediger van de thought theorie, op een zwakte in de thought theorie zoals die door Lamarque wordt gepresenteerd: "There is a lacuna in Lamarque's theory, in so far as he fails to account for how thoughts of Desdemona's suffering bring on emotion given that we also believe Desdemona to be fictional."<sup>179</sup> Volgens Yanal hebben verdedigers van de thought theorie nooit het "probleem van ongelooft" opgelost. Zelfs als de fictieconsument angst kan vormen op basis van gedachten over een fictief monster, is het volgens Yanal onmogelijk om angst te voelen voor het slijmmonster en tegelijkertijd actief te geloven dat dit monster fictief is.<sup>180</sup>

Yanal ontwikkelt als oplossing voor dit probleem zijn "thought theory T". Lamarques stelling dat de emoties van de fictieconsument veroorzaakt worden door gedachten over fictieve personages en situaties, wordt hierin aangevuld met de stelling dat "the emoter's disbelief in any real reference of the thoughts is rendered relatively inactive".<sup>181</sup> Volgens Yanal is deze aanvulling van groot belang: enkel wanneer het ongelooft van de fictieconsument ten opzichte van de fictie die hij ervaart, voldoende inactief is, kan hij emoties voelen. Yanal lijkt hier wel een punt te hebben. Het is immers inderdaad het geval dat actief ongelooft bij een fictiekijker of -lezer de emotionele ervaring van een fictiewerk dwarsboomt. Dit wordt aangetoond door situaties waarin kijkers van horrorfilms hun angst temperen door steeds opnieuw te herhalen dat ze "maar een film" aan het bekijken zijn. Een actief besef in de fictionele aard van een werk, vermindert onze emotionele betrokkenheid bij dit werk.

Yanals oplossing voor dit probleem lijkt echter niet ideaal. Zo lijkt het erg moeilijk te bepalen wanneer ongelooft "voldoende inactief" is om de mogelijkheid van emoties bij fictie te verzekeren. "[The spectator's] belief in the unreality of fiction", stelt Yanal, "should be of a *low degree* of inactivity. How low? Low enough to allow an emotional response without entrapping the spectator into believing

---

<sup>179</sup> R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 99.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 102

that the fictional is real, or worse, in attempting to interact with fictions.”<sup>182</sup> Hoewel Yanal een thought theorie voorstaat, lijkt hij een belangrijke verdienste van de thought theorie te verwaarlozen, door opnieuw veel aandacht te hechten aan het belang van geloof en ongeloof. Een plausibeler beschrijving van het leesproces van fictie dan Yanals “low inactivity of disbelief”-theorie, is de “suspension of disbelief”-theorie van Coleridge, zoals we deze beschreven in onze bespreking van de illusietheorie. Met “opschorting van ongeloof” bedoelde Coleridge niet, zoals Yanal, dat het ongeloof van de fictielezer op een bepaalde manier “minder actief” wordt. Coleridge stelde net dat, wanneer een fictiewerk voldoende interesse en levendige voorstellingen opwekt, geloof en ongeloof niet langer van belang zijn. Dankzij de opschorting van ongeloof kunnen fictieve entiteiten emoties uitlokken bij de fictielezer, “by their own force, without either denial or affirmation of their real existence”.<sup>183</sup>

Een dergelijke opschorting van ongeloof past binnen de thought theorie van Lamarque, aangezien ook Lamarque nadruk legt op de levendigheid van de verbeelding van de fictieconsument en diens betrokkenheid bij de fictieve gebeurtenissen. Lamarques thought theorie lijkt daarmee niet gekenmerkt door de zwakte die Yanal er meent in te vinden. Zolang de fictieconsument zich levendig verbeeldt wat hij leest of bekijkt en in hoge mate betrokken is bij de fictieve gebeurtenissen, spelen geloof en ongeloof geen rol in zijn (emotionele) ervaring van het fictiewerk. Wanneer de fictieconsument zijn ongeloof zelf echter naar de voorgrond brengt, en dus zijn verbeelding en betrokkenheid bij het fictiewerk dwarsboomt door bijvoorbeeld te zeggen dat het “maar een film” is, is het evident dat dit een negatief effect heeft op zijn emotionele ervaring. Lamarques theorie sluit op dit punt dus aan bij Coleridges theorie en lijkt in staat om alle problemen op te lossen die door Yanals “thought theory T” worden opgelost.

### **3.4.3 De thought theorie als oplossing voor de fictieparadox**

De thought theorie biedt een sterk antwoord op de fictieparadox. Aangezien de waarheid van de tweede premisse en derde premisse in de thought theorie wordt geaccepteerd, kampt deze theorie niet met de problemen van de illusietheorie en de make-believe theorie: de fictielezer is niet naïef, vormt geen bestaansovertuigingen over wat hij leest en de emoties die hij voelt, worden beschouwd als echte emoties. Verdedigers van de thought theorie weerleggen de eerste premisse en stellen dat bestaansovertuigingen niet noodzakelijk zijn voor emoties, aangezien gedachten over fictieve gebeurtenissen en personages voldoende kunnen zijn als cognitief element van emoties. Geloof en ongeloof in het reëel bestaan van een object dat correspondeert met de gedachte-inhouden, spelen dan niet langer een rol in het ontstaansproces van emoties bij fictie: gedachten vormen de oorzaak van onze emoties. Op dit punt stuit de thought theorie op veel kritiek. Deze kritiek lijkt echter meestal

---

<sup>182</sup> R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, p. 105. (cursivering door Yanal)

<sup>183</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XXII.

voort te komen uit een verkeerd begrip van de thought theorie. Men denkt dan dat de thought theorie stelt dat de fictieconsument emoties voelt voor, en niet louter door, zijn gedachten. Dit is niet het geval: de thought theorie stelt dat de fictieconsument emoties voelt voor *imaginaire objecten* en dat deze emoties ontstaan door evaluatieve gedachten die hij over dergelijke fictieve objecten heeft. De thought theorie doorstaat daarmee de kritieken die erop worden geformuleerd.

Bovendien is de thought theorie compatibel met vele waardevolle elementen die in andere oplossingen voor de fictieparadox naar voren komen. De bespreking van de correspondentietheorie als oplossing voor de fictieparadox wees bijvoorbeeld uit dat fictieconsumenten vaak sterker en gemakkelijker geraakt worden door verhalen die ze kunnen verbinden aan reële situaties. Deze bevinding past binnen de thought theorie, die immers stelt dat de fictieconsument emoties voelt op basis van de gedachten die hij vormt in zijn persoonlijke interpretatie van een fictiewerk. Het is erg waarschijnlijk dat gedachten over fictieve objecten een grotere levendigheid kennen en de fictieconsument sterker bij deze gedachten betrokken is, wanneer hij deze gedachten ook verbindt met reële situaties. Een grote betrokkenheid en levendigheid leveren volgens de thought theorie intensere emoties op. Ook de claim dat emoties bij fictionele verhalen intenser zijn wanneer we ons identificeren met de personages, is compatibel met de thought theorie. Identificatie veronderstelt immers een levendige verbeelding en grote betrokkenheid, die de basis kunnen vormen van sterke emoties.

Ook de waardevolle elementen die in de bespreking van de illusietheorie en de make-believe theorie aan het licht kwamen, kunnen we terugvinden in de thought theorie. Coleridges notie van de opschorting van ongeloof houdt in dat de fictielezer geboeid wordt door een werk op een manier die ervoor zorgt dat geloof en ongeloof niet langer een rol spelen in het ontstaansproces van zijn emoties: het is zijn verbeelding die de basis vormt voor emoties bij fictie. Coleridges theorie is daarmee een vroege variant van de thought theorie. Kendall Waltons make-believe theorie legde terecht veel nadruk op de verbeelding van de fictielezer. Walton stelt dat de fictieconsument een persoonlijk make-believe game speelt, van waaruit zijn emotionele reacties op fictiewerken ontstaan. Ook dit past binnen de thought theorie en vinden we terug in Lamarques nadruk op de levendige verbeelding en betrokkenheid van de fictieconsument bij de fictieve situaties.

De thought theorie neemt de positieve aspecten van andere oplossingen voor de fictieparadox op, terwijl ze de moeilijkheden waarmee deze alternatieve theorieën kampen, vermijdt. Deze theorie doet bovendien geen contra-intuïtieve uitspraken over de lees- of kijkervaring van fictie en sluit aan bij de fenomenologische ervaring van de fictielezer. Deze theorie en de stelling dat we emoties kunnen voelen zonder bestaansovertuigingen over het intentioneel object van deze emoties, lossen de fictieparadox op een adequate wijze op.



Toch blijft er nog één element, dat al eerder aangetoond werd als van groot belang in het debat over de fictieparadox, onbesproken in de thought theorie: de vorm van het fictiewerk of de wijze waarop dit werk zijn inhoud overbrengt op de lezer of kijker. Coleridge argumenteerde overtuigend dat een fictiewerk slechts emoties kan opwekken wanneer geloof en ongelooft buiten spel worden gezet door de manier waarop dit werk zijn inhoud overbrengt. Het fictiewerk moet gekenmerkt worden door een “semblance of truth” en moet interesse opwekken, om de verbeelding van de fictieconsument te prikkelen.<sup>184</sup> Ook Waltons theorie werkt enkel wanneer het fictiewerk een gunstige vorm heeft, die make-believe games mogelijk maakt. Als de fictielezer bij elk werk een eigen make-believe game zou kunnen starten, zou het immers mogelijk zijn om vrijwillig emoties op te wekken. We weten echter dat dit niet mogelijk is: Waltons eigen voorbeeld, de horrorfilm *The Green Slime*, is omwille van zijn duidelijk artificiële monsters niet in staat om elke kijker angst aan te jagen, ondanks de enge inhoud die in deze horrorfilm wordt gepresenteerd. Het lijkt erop dat in het hedendaagse debat over de fictieparadox te weinig aandacht gaat naar de vorm van fictiewerken. Zelfs de thought theorie die door Lamarque wordt geïntroduceerd in “How Can We Fear and Pity Fictions?”, en die sterk aansluit bij Coleridges behandeling van de fictieparadox, neemt de manier waarop fictieve situaties worden meegedeeld aan de fictieconsument, niet expliciet op in haar verklaring van onze emoties bij fictie. Daarom wil ik in een laatste deel dit element van vorm, dat Coleridge aanduidt als van essentieel belang in het opwekken van emoties bij fictie, bespreken met betrekking tot de fictieparadox.

---

<sup>184</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XIV.

## 4 Een bredere kijk op de fictieparadox

Wanneer we emoties voelen in reële contexten, gaan deze emoties steeds gepaard met bestaansovertuigingen over het intentioneel object ervan. De overtuiging dat dit object echt bestaat, verklaart het ontstaan en de intensiteit van deze emoties. De emoties die door de fictieparadox worden geproblematiseerd, zijn reacties op fictieve situaties en personages en worden dus niet gekenmerkt door dergelijke bestaansovertuigingen. Als een object niet bestaat, lijkt het weinig oorzaak te bieden voor emotionele beweging. De thought theorie verklaart echter dat levendige voorstellingen over de fictieve objecten voldoende kunnen zijn voor emoties bij fictie. De vraag is dan of eender welke fictie voldoende is om levendige voorstellingen op te wekken. Zo gaf Barbero terecht aan dat voor de emotie plezier geen bestaansovertuigingen nodig zijn. Een fictionele inhoud lijkt echter wel noodzakelijk op een bepaalde manier gepresenteerd te moeten worden, vooraleer de fictieve gebeurtenissen plezier kunnen opwekken. Als een fictioneel narratieve mop slecht wordt verteld, lachen we misschien wel met diegene die de mop op onhandige wijze presenteert, maar ons plezier is zelden gericht op de fictionele inhoud van een slecht vertelde mop.<sup>185</sup> Ook de formele kenmerken van fictionele werken, zoals *The Green Slime* en *Anna Karenina*, lijken een grote rol te spelen in het ontstaansproces van onze emoties over de slijmmonsters en Anna's tragische lot.

Het is dan ook enigszins verbazend dat vormelijke elementen als de manier waarop de inhoud van het fictiewerk wordt overgebracht, het taalgebruik en de opbouw van een fictiewerk, en de interactie die tot stand komt tussen lezer en de gehele roman tijdens het leesproces, slechts zelden aan bod komen in kritische beschouwingen over de fictieparadox. Fictieliteratuur wordt in discussies over deze paradox vaak gereduceerd tot een verzameling onware proposities die geen geloof verdienen, zodat enkel de fictionele inhoud van een literair werk bestudeerd wordt, los van de vorm ervan. Enorm tekenend in dit verband is Barry Paskins' uitspraak dat "The question is not: how can we be moved by *Anna Karenina*? but: how can we be moved by *Anna Karenina*?"<sup>186</sup> Dergelijke uitspraken maken duidelijk dat men in de behandeling van de paradox van fictie niet zozeer de emoties wil verklaren die we ervaren *tijdens* de confrontatie met fictie, maar de emoties die we ervaren *door* fictieve objecten. Deze twee kunnen echter niet zomaar los van elkaar beschouwd worden. Hoe zouden we emoties kunnen voelen voor het personage Anna Karenina, los van onze ervaring van de roman *Anna Karenina*?

Ik sta in deze thesis dan ook een bredere kijk op de fictieparadox voor, waarbij de aandacht niet louter gaat naar fictionele proposities en de gedachten hierover, maar tevens naar het fictiewerk

---

<sup>185</sup> Wanneer we lachen om de persoon die de mop op onhandige wijze vertelt, hebben we bestaansovertuigingen over het intentioneel object van ons plezier (de persoon zelf en de wijze waarop hij de mop vertelt). Wanneer we echter lachen om de inhoud van de mop zelf, ontbreken dergelijke bestaansovertuigingen. In dat geval wordt de manier waarop de inhoud gepresenteerd wordt, van groot belang voor het opwekken van plezier.

<sup>186</sup> B. Paskins, "On Being Moved by *Anna Karenina* and *Anna Karenina*", *Philosophy* 52 (1977) 201, p. 345.

als literair kunstwerk of toch minstens naar de vorm van fictiewerken en naar de wijze waarop de verbeelding van de lezer wordt aangesproken door dit werk tijdens de interpreterende leeservaring. Ik geloof dat een dergelijke brede kijk op de fictiewerken waarbij we emoties ervaren, de discussies omtrent de paradox niet alleen rijker en interessanter maakt, maar mogelijk ook de thought theorie aanvult tot een meer omvattende en gedifferentieerde oplossing van de paradox.

#### 4.1 De causale vraag

Radfords vraag “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” wordt gekenmerkt door een zekere ambiguïteit, aangezien ze meerdere vragen omvat. Seahwa Kim maakt een onderscheid tussen een causale en conceptuele vraag die door de paradox van fictie worden opgeroepen:

- 1) De causale vraag: Hoe ontstaan onze emotionele reacties tijdens het lezen van fictie? Hoe slagen fictionele werken erin emoties op te roepen bij ons? Wat veroorzaakt deze emoties en hoe komen zij tot stand?
- 2) De conceptuele vraag: Kunnen we wel spreken over emoties als we het hebben over reacties op fictie? Is een echte emotie zonder bestaansovertuiging over het intentioneel object ervan wel mogelijk?<sup>187</sup>

Kim merkt op dat de conventionele weergave van de paradox in de drie stellingen verraadt dat men zich op de conceptuele vraag richt:

- 1) We kunnen enkel emoties (zoals angst, vrees en medelijden) voelen voor een object als we geloven dat dit object echt bestaat, heeft bestaan of kan bestaan.
- 2) We hebben geen bestaansovertuigingen wanneer we fictie lezen.
- 3) We voelen vaak emoties voor fictieve personages of situaties.

Het lijkt inderdaad het geval dat deze drie premissen in vraag stellen wat een emotie precies is en of een emotie zonder bestaansovertuigingen mogelijk is. De “echte” vraag die Radford ons voorschotelde, is volgens Kim de causale vraag.<sup>188</sup> Kim stelt daarom dat het voorbijgaan aan deze vraag problematisch is, aangezien hierdoor niemand tot een sluitende oplossing komt voor de eigenlijke, causale vraag die de paradox van fictie ons voorzet. Volgens mij reikt het probleem echter nog verder. Hoewel ik geloof dat zowel Radford als latere auteurs over de fictieparadox terecht de conceptuele vraag behandelen, lijkt er inderdaad iets problematisch aan de hand met de causale vraag. Zo wordt de causale vraag niet alleen zelden gesteld, deelnemers aan het debat over de fictieparadox vertrekken

---

<sup>187</sup> S. Kim, “The Real Puzzle from Radford”, *Erkenntnis* 1 (2005) 62: p. 30. Kim ziet ook een normatieve vraag die wordt opgeroepen door Radfords oorspronkelijke vraagstelling. Deze stelt in vraag of het fout of irrationeel is om een emotie bij fictie te hebben, aangezien een dergelijke emotie zou steunen op onware overtuigingen. (hierna: S. Kim, “The Real Puzzle from Radford”).

<sup>188</sup> Ibid.

bovendien in hun bespiegelingen vaak vanuit een antwoord op de causale vraag dat niet geëxpliciteerd wordt. Het gevaar van de weergave van de fictieparadox in de drie premissen ligt mijns inziens in het feit dat er een verzwegen premisse aanwezig lijkt te zijn: namelijk de assumptie dat als we emotioneel bewogen zijn tijdens het lezen van fictie, deze emoties louter veroorzaakt kunnen zijn door fictieve objecten of de fictionele, en dus onware, proposities in het werk dat we lezen. Reeds Radford vraagt zich niet expliciet af *waardoor* onze emoties precies veroorzaakt worden wanneer we fictie lezen, maar gaat er van uit dat onze emoties veroorzaakt worden door fictieve objecten, dat wil zeggen: onbestaande personages en situaties die we in fictie tegenkomen. Dit wordt ook duidelijk in zijn vraagstelling: “How can we be moved *by* the fate of Anna Karenina?”. Ook latere auteurs lijken er vaak vanuit te gaan dat we, als we emoties voelen voor fictieve personages, deze emoties ook voelen *door* deze onbestaande figuren. Dit zorgt ervoor dat de fictieparadox regelmatig wordt geparafraseerd als de vraag “how can one be frightened by what one knows does not exist?”.<sup>189</sup>

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

Het is pas met Lamarque en de thought theorie dat de causale vraag terug onder aandacht wordt gebracht. Lamarque stelt dat de paradox van fictie kan beschouwd worden als een “paradox about beliefs”, doordat niet zozeer fictie en emotie, maar in de eerste plaats onze bestaansovertuigingen met betrekking tot ficties door deze paradox worden bevraagd. Hij wil dan ook precies deze “paradox of beliefs” wegwerken en doet dit door gedachten te introduceren als oorzaak van emoties. Kim prijst de thought theorie hiervoor: “Contrary to Radford, who claims that there is literally nothing to elicit our emotional response, Lamarque claims that when we have a response of fear at a horror movie, we are frightened by our *thoughts*.”<sup>190</sup> De thought theorie erkent dat onze emoties vreemd of irrationeel zouden zijn als er niets is dat ze kan veroorzaken. Onze emoties bij fictie kennen echter wel een oorzaak: de levendige verbeelding en gedachten die we vormen op basis van het fictiewerk. Zoals Lamarque het stelt: “when we respond to fictional characters we are responding to mental representations or thought-contents identifiable through descriptions derived in suitable ways from the propositional contents of fictional sentences.”<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> N. Carroll, *Philosophy of Horror*, p. 60.

<sup>190</sup> S. Kim, “The Real Puzzle from Radford”, p. 38. (cursivering door Kim)

<sup>191</sup> P. Lamarque, “How Can We Fear and Pity Fictions?”, p. 302.

Hoewel de thought theorie sterk staat omdat ze expliciet een antwoord geeft op de causale vraag die de fictieparadox ons stelt, is het nog maar de vraag of dit antwoord *volledig* is. De oorzaak van onze emoties wordt volgens de thought theorie gevormd door onze gedachten. Lamarque stelt dat deze gedachten op hun beurt veroorzaakt zijn door of afgeleid van de *propositionele inhoud* van fictiewerken. Lamarque lijkt door de nadruk op de propositionele inhoud van het fictiewerk eenzelfde smalle interpretatie van fictie aan te hangen als andere auteurs binnen het debat over de fictieparadox. Ook uit Carrolls beschrijving van “art-horror”, de angst die kan opgewekt worden door horrorverhalen, blijkt zo’n smalle interpretatie van fictie: in zijn beschouwing van art-horror lijkt Carroll enkel oog te hebben voor inhoudelijke objecten, namelijk de monsters in horrorverhalen, als object van onze emoties en oorzaak van onze gedachten.<sup>192</sup> Fictie lijkt dan louter beschouwd te worden als de onware proposities die in fictiewerken worden weergegeven.

Een dergelijke interpretatie van fictie lijkt mij erg problematisch als we op zoek gaan naar een antwoord op de fictieparadox en als we de emoties die we voelen bij fictie, als rationeel en echt willen beschouwen. Als het enige startpunt voor onze emoties gevormd wordt door onware proposities, waarvan we bovendien weten dat ze onwaar zijn, lijken deze emoties opnieuw irrationeel. Zelfs de thought theorie biedt dan geen oplossing: een mededeling van gebeurtenissen waarvan we weten dat ze onwaar is, zou, zonder extra formeel element dat onze interesse wekt of ons op een bepaalde manier aanspreekt, waarschijnlijk nooit onze verbeelding prikkelen en ervoor zorgen dat we levendige voorstellingen, en bijgevolg emoties, vormen over deze gebeurtenissen. Het lot van Anna Karenina zou ons toch nooit op eenzelfde wijze emotioneel bewegen wanneer het ons op een droge, feitelijke of zakelijke manier wordt gepresenteerd, zoals in een volledige samenvatting van Tolstoys werk? Tolstoys literaire schrijfstijl, de vergelijkingen en metaforen waarmee hij zijn verhaalinhoud presenteert en de manier waarop hij zijn verhaal structureert, lijken mij van groot belang voor onze emotionele reacties. Het lijkt dan ook nodig om de notie “fictie” breder te interpreteren als we onze emoties bij fictie als echt en rationeel willen verdedigen. Datgene waarop we reageren wanneer we fictiewerken lezen of bekijken, is niet slechts een verzameling van onware proposities, maar een fictionele inhoud die slechts gedachten kan opwekken en emoties kan uitlokken zoals hij dat doet dankzij de manier waarop hij ons wordt gepresenteerd.

## 4.2 Een bredere interpretatie van fictie

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

---

<sup>192</sup> N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 27.

Radford negeert dat “our responses to characters in fiction are responses to works of art.”<sup>193</sup> Weston brengt onder aandacht dat onze emotionele reacties op fictiewerken, steeds reacties zijn op het geheel van de film of de roman. De reden voor onze emoties, ligt dan ook in het fictiewerk als geheel, en niet enkel in inhoudelijke aspecten hiervan:

“[W]e can be moved by the mere statement of fact, and where this is so, we have no reason for being moved other than the simple statement of what has occurred. [...] But fictional works are, in our culture, essentially objects of discussion and interpretation. It is never a misunderstanding to ask someone why he is moved by a particular fictional episode, and much literary appreciation consists in providing this kind of articulation. [...] To be moved by Mercutio's death is to respond in the light of one's interpretation of that episode in the context of the play, and hence is part of one's response to the sense we see in the play as a whole.”<sup>194</sup>

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

Dat onze emotionele reacties op fictie steeds reacties zijn op het fictiewerk als geheel, betekent dat we nooit louter emotioneel bewogen worden door de inhoud of het “wat” van dit werk, aangezien deze inhoud onlosmakelijk verbonden is met de manier van presentatie of het “hoe” van het werk. Binnen de literatuurwetenschappen spreken Russische formalisten in dit verband over de fabel, als de opeenvolging van gebeurtenissen die worden verhaald, en het sujet, als de concrete wijze waarop deze gebeurtenissen in het werk worden voorgesteld.<sup>195</sup> Recenter stelt ook Lamarque dat de inhoud van fictionele literatuur niet los kan worden beschouwd van de presentatiewijze ervan. Hij spreekt in dit verband over de *opaciteit* van een fictionele narratie:

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

---

<sup>193</sup> M. Weston, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, p. 81.

<sup>194</sup> Ibid., p. 86.

<sup>195</sup> L. Herman en B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Vantilt, 2009, p. 51-52.

in different cases). But narrative opacity says more than just that descriptions matter – although it does say that. In the literary fictional case, the events and characters that make up the content are *constituted* by the modes of their presentation in the narrative. Their identity is determined by the narrative itself such that they are not merely contingently but essentially connected to the descriptions that characterise them. Rather than supposing that narrative descriptions are a window through which an independently existing (fictional) world is observed, with the implication that the very same world might be presented (and thus observed) in other ways, from different perspectives, we must accept that there is no such transparent glass – only an opaque glass, painted, as it were, with figures seen not *through* it but *in* it.”<sup>196</sup>

Het is precies deze opaciteit, de concrete manier van schrijven, met een bepaalde levendigheid, structuur, woordgebruik, vertelstandpunt etc., die sterk bepalend is voor de emoties die we voelen bij de gepresenteerde inhouden. In het geval van fictionele films kunnen we in dit verband spreken over camerastandpunten, muziek, kleurgebruik, voice-over, special effects, etc.

Lamarques opaciteitsbegrip vat mooi samen wat er ontbreekt in de besprekingen van de fictieparadox. In deze besprekingen lijkt de roman immers geïnterpreteerd te worden als een transparant werk, waarvan enkel de fictionele inhoud, de opeenvolging van gebeurtenissen en lotgevallen van de personages, beschouwd worden als mogelijke oorzaak en object van onze emoties. Een laatste stap om de thought theorie te toetsen als adequate oplossing voor de fictieparadox, is dan te onderzoeken of het belang en het effect van de opaciteit van fictiewerken voor onze emotionele reacties op deze werken, in deze theorie kan worden opgenomen.

### 4.3 Een uitbreiding van de thought theorie

Het was in Lamarques *The Opacity of Narrative*, een boek dat in 2014 werd gepubliceerd, dat ik aantrof wat de afgelopen veertig jaar ontbrak in de discussies omtrent de fictieparadox: een bespreking van onze emoties bij fictionele verhalen die rekening houdt met formele elementen van fictiewerken. Lamarque verbindt in dit boek immers expliciet zijn thought theorie met zijn notie van opaciteit:

“Merely appealing to entertaining thoughts, imagining or making believe does not itself do justice to those complexities [in responding to literary fiction]. A great deal of scene-setting – the fictional mode, narrative voice, reference (implicit and explicit), textual connectedness – must be in place for the appropriate thought and imagining to be grounded: “appropriate” in the sense of being adequately informed by the surrounding context. [...] This imagining is imbued with a kind of opacity – through which what is

---

<sup>196</sup> P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, p. 3. (cursivering door Lamarque)

imagined is constituted by the descriptive modes under which it is presented – and is also deeply contextual.”<sup>197</sup>

Lamarque wijst erop dat de gedachten en voorstellingen die we vormen op basis van fictiewerken, niet enkel voortkomen uit de inhoud van dit werk, maar ook inherent verbonden zijn met de wijze waarop deze inhoud wordt gepresenteerd. Lamarque geeft ook voorbeelden van enkele opake kenmerken van romans en het effect dat zij hebben op de leeservaring. Zo stelt hij dat de gedachten die de fictielezer heeft over het hoofdpersoonage in F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby*<sup>198</sup>, sterk worden gevormd door het woordgebruik, de specifieke vertelstijl en de ambigue betrouwbaarheid van de verteller, Nick Carraway. Lamarque stelt dat het personage Gatsby op een erg opake manier wordt voorgesteld:

“Here, then, is a character whose very being is given, as we might put it, opaquely – that is, actually constituted by the points of view embodied in the narrative descriptions. The narrator’s shifting attitude towards Gatsby determines the reader’s own shifts in thought and imagining. The thought-clusters that develop while reading the novel [...] are shaped, manipulated and given structure through the linguistic resources of the narrative prose.”<sup>199</sup>

Het lijkt bijgevolg evident dat de specifieke wijze waarop Gatsby wordt voorgesteld, niet alleen onze gedachten over dit personage vormt, maar ook onze emoties voor dit personage sterk beïnvloedt. Het is echter moeilijk om voorbeelden van het effect van opaciteit op de ervaring van de fictielezer specifieker uit te werken, aangezien elke fictielezer een persoonlijke lezing uitvoert en een eigen interpretatie vormt op basis van zowel inhoud als vorm.

Er kunnen nog twee kanttekeningen geplaatst worden bij Lamarques notie van opaciteit. Ten eerste wijst Lamarque erop dat ook reële contexten worden gekenmerkt door opaciteit: “any real-world setting, both material and moral, [...] is presented under a perspective”.<sup>200</sup> Ik ben er ook van overtuigd dat de wijze waarop echte gebeurtenissen bekend gemaakt worden, een invloed kan hebben op de emoties die we in reële contexten voelen. Bestaansovertuigingen over reële gebeurtenissen zijn echter voldoende om emoties te veroorzaken: opaciteit heeft hier dan wel een invloed, maar is niet noodzakelijk voor onze emoties. In fictionele contexten, waarin we geen bestaansovertuigingen vormen, is deze opaciteit van groter belang. In tegenstelling tot een droge, zakelijke mededeling van een reële, grote ramp, is er veel minder kans dat we emoties vormen over een gelijkaardige feitelijke

---

<sup>197</sup> P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, p. 148.

<sup>198</sup> F. S., Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London: Wordsworth Editions Limited, 1993 (oorspronkelijke uitgave: 1925).

<sup>199</sup> P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, p. 151.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 166.



voorstelling van een soortgelijke, maar fictieve ramp. Opaciteit is dus niet beperkt tot fictionele werken, maar speelt in fictionele contexten een grotere rol in het ontstaansproces van onze emoties.

Ten tweede kan een te grote opaciteit ook een belemmering vormen voor onze emotionele betrokkenheid bij fictiewerken. Dit wordt duidelijk wanneer we kijken naar de manier waarop Lamarque in zijn boek opaciteit uitlegt als het volgende principe: "In literary works, not only are characters and incidents presented to us but attention is conventionally drawn to the modes of presentation themselves."<sup>201</sup> Lamarque verduidelijkt hierbij dat "attention to literary works is conventionally directed to modes of presentation *as much as* to the material presented".<sup>202</sup> Dat "opacity" inhoudt dat onze aandacht niet *enkel* gevestigd wordt op de wijze van presenteren, is geen onbelangrijke toelichting. Emotionele betrokkenheid bij fictiewerken lijkt immers verstoord of zelfs verhinderd wanneer de aandacht van de fictielezer meer is gericht op de presentatiewijze van de fictionele inhoud dan op deze inhoud zelf. Het lijkt dus van belang dat een werk niet "te opaak" of zelfs ondoorzichtig is. Dit kan voorkomen bij, bijvoorbeeld, postmoderne werken die erg meta-fictioneel zijn. In dergelijke werken wordt de presentatiewijze en de fictionaliteit van het verhaal zo sterk in de verf gezet, dat er van een "suspension of disbelief", in de zin dat ongeloof geen rol speelt in het leesproces, niet langer sprake kan zijn. De mate waarin een werk gekenmerkt moet worden door opaciteit, wordt volgens mij reeds duidelijk beschreven bij Coleridge. Hij stelt immers dat een werk op een bepaalde manier geschreven moet zijn "so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith."<sup>203</sup> Met andere woorden: een fictiewerk moet onze interesse wekken voor de fictionele inhoud ervan en deze inhoud een schijn van geloofwaardigheid of waarachtigheid geven of ervoor zorgen dat onze verbeelding wordt geprikkeld door het verhaal. Alleen dan kan de fictielezer een levendige voorstelling vormen over deze inhoud zonder dat ongeloof interfereert met zijn verbeelding, zodat hij emotioneel bewogen kan worden door de fictieve gebeurtenissen.

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

---

<sup>201</sup> P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, p. 71.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 78. (mijn cursivering)

<sup>203</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XIV. De dichter spreekt in dit verband ook wel over de twee hoofdvermogens van literaire teksten: "the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination."

## 5 Conclusie

Deze thesis onderzocht de fictieparadox en de vraag hoe we emotioneel bewogen kunnen worden door fictieve gebeurtenissen en personages. In een eerste hoofdstuk werd de fictieparadox voorgesteld in drie premissen aan de hand van Colin Radfords artikel "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?". De eerste premisse stelt dat we enkel emoties kunnen voelen voor een object wanneer we geloven dat dit object echt bestaat, heeft bestaan of kan bestaan. De tweede premisse houdt in dat we, wanneer we fictie lezen, weten dat de personages en situaties waarover we lezen, niet echt bestaan. De derde premisse stelt tot slot dat we vaak emoties voelen voor fictieve personages of situaties. Radford zelf stelde al enkele mogelijke oplossingen voor deze paradox voor, maar wees ze ook één voor één af. Hij concludeerde dat onze emoties bij fictiewerken irrationeel zijn. Vele oplossingen die Radford kort aanhaalde, bevatten echter meer potentieel dan Radford voorstelde en werden in latere werken verder uitgewerkt.

In deze thesis werden de meest prominente oplossingen voor de fictieparadox dan ook nader bestudeerd. Eerst werd de correspondentietheorie, die stelt dat fictieconsumenten niet zozeer emoties voelen voor fictieve objecten, maar voor reële objecten waaraan ze worden herinnerd door fictiewerken, besproken. Vervolgens werd de identificatietheorie, die stelt dat fictieconsumenten emoties voelen omdat ze zich identificeren met fictieve personen, behandeld. Beide theorieën schieten te kort als overkoepelende oplossing voor de fictieparadox, maar duiden wel aan dat de emoties van de fictieconsument des te intenser kunnen zijn wanneer deze zich kan identificeren met de personages of wanneer hij wordt herinnerd aan reële omstandigheden.

Ook de illusietheorie, die de tweede premisse weerlegt en stelt dat de fictieconsument bestaansovertuigingen vormt over fictieve objecten, lost de fictieparadox niet op. Deze theorie slaagt er immers niet in om het gedrag en de fenomenologische ervaring van de fictielezer op adequate wijze te beschrijven en te verklaren. Coleridges notie van de opschorting van ongelof, waarop verdedigers van de illusietheorie vaak een beroep doen, lijkt echter wel waardevol in een bespreking van de fictieparadox. Belangrijk hierbij is dat deze notie niet begrepen moet worden als de stelling dat de fictieconsument echt gaat geloven in wat hij ziet of leest, maar wel als de stelling dat geloof en ongelof geen rol spelen in de ervaring van een goed uitgewerkt fictiewerk. Coleridge wijst er op dat ongelof buitenspel wordt gezet wanneer een fictiewerk zijn inhoud presenteert op een manier die het verhaal geloofwaardigheid of waarachtigheid schenkt en interesse wekt.

Kendall Waltons make-believe theorie ontkent de derde premisse en stelt dat de ervaring van fictie steeds een make-believe spel inhoudt: de fictieconsument stelt zich de fictieve gebeurtenissen voor in zijn verbeelding en doet tevens alsof zijn reacties op deze imaginaire situaties echte emoties zijn. Volgens Walton zijn dergelijke reacties geen echte emoties, maar slechts quasi-emoties. Hoewel Waltons critici vaak te streng zijn en vertrekken vanuit een verkeerd begrip van de make-believe

theorie, biedt ook Waltons theorie geen afdoend antwoord op de fictieparadox. Walton veronderstelt met zijn notie van make-believe games immers een te grote controle van de fictieconsument over zijn emoties en maakt een vaag en contra-intuïtief onderscheid tussen echte emoties en quasi-emoties. Een waardevol element van de make-believe theorie is wel de manier waarop deze theorie de verbeelding van de fictieconsument benadrukt.

Tot slot werd de thought theorie van Peter Lamarque en Noël Carroll besproken. Deze theorie weerlegt de eerste premisse en stelt dat bestaansovertuigingen niet noodzakelijk zijn voor emoties. Volgens de thought theorie vormt de fictieconsument tijdens het lezen of bekijken van een fictieel werk gedachten of levendige voorstellingen over imaginaire objecten. Deze gedachten vormen de oorzaak van zijn emoties, die niet gericht zijn op de gedachten, maar op de imaginaire objecten die de inhoud van de gedachten vormen. Ondanks de kritiek erop, lijkt de thought theorie de fictieparadox adequaat op te lossen door de zwakste, eerste premisse van deze paradox te ontkennen.

In een laatste deel richtte ik de aandacht op een element dat ontbreekt in discussies omtrent de fictieparadox: de vorm van fictiewerken of de wijze waarop fictionele werken hun inhoud presenteren. In zijn werk *The Opacity of Narrative*, heeft Lamarque het in dit verband over de opaciteit van fictionele narraties. Hij stelt dat de inhoud en de vorm van een fictiewerk onlosmakelijk verbonden zijn: ook de wijze waarop een verhaal wordt voorgesteld, heeft iets te vertellen. Lamarque erkent dan ook het belang van opaciteit voor de fenomenologische ervaring van fictiewerken.<sup>204</sup> Een dergelijke aandacht voor formele kenmerken is niet alleen compatibel met Coleridges beschrijving van “suspension of disbelief”, maar ook een noodzakelijk element voor een oplossing van de fictieparadox die rekening houdt met de ervaring van de fictieconsument en met het fictiewerk als geheel van inhoud en vorm.

We hebben nu alle ingrediënten voor een uitbreiding van de thought theorie als adequate oplossing voor de fictieparadox. Als we rekening houden met de stelling dat gedachten zonder bestaansovertuigingen oorzaak kunnen zijn van emoties, met het belang van verbeelding dat de make-believe theorie al benadrukte, met datgene wat Lamarque aanduidt als de opaciteit van een fictiewerk en het belang van vormelijke elementen zoals Coleridge deze reeds onder aandacht bracht, komen we tot een dergelijke, uitgebreidere, finale vorm van de thought theorie. Deze oplossing van de fictieparadox stelt dan dat we emoties kunnen voelen voor fictieve personages en situaties zonder bestaansovertuigingen over deze objecten, mits deze personages en situaties ons worden gepresenteerd op een manier die gekenmerkt wordt door een zekere geloofwaardigheid of

---

<sup>204</sup> Lamarques notie van opaciteit verwijst specifiek naar formele kenmerken van fictieliteratuur. Ongetwijfeld is ook de beleving van andere fictiewerken, zoals film, theater en videogames, afhankelijk van de presentatiewijze van de inhoud van deze werken. Het zou overigens erg interessant zijn het belang van de presentatiewijze te bestuderen in relatie tot de specifieke beleving van meer immersieve en interactieve fictiewerken als videogames.

waarachtigheid en die interesse wekt over en aandacht richt op de inhoud van het fictiewerk, en niet hoofdzakelijk op de presentatiewijze zelf, zodat geloof of ongeloof geen rol spelen in het lees- of kijkproces en de fictieconsument levendige voorstellingen en gedachte-clusters vormt over de fictieve figuren en gebeurtenissen. Dergelijke gedachten en verbeeldingen vormen de oorzaak, maar niet het intentioneel object van onze emoties. Het intentioneel object van deze emoties zijn immers imaginaire objecten, waarvan we weten dat ze niet echt bestaan, maar waarmee we kennis maken doorheen het fictiewerk en waarover we tijdens het lezen of bekijken van dit werk gedachten en evaluatieve oordelen vormen. Deze uitgebreide thought theorie lost niet alleen de fictieparadox adequaat op, maar houdt eveneens rekening met alle aspecten van het fictiewerk en de fenomenologische ervaring hiervan.

## Bibliografie

- Aristoteles, *Poetica*, vertaald door N. van der Ben en J.M. Bremer, Amsterdam: Athenaeum, 1999, 214 p.
- Barbero, Carola, "Can we solve the paradox of fiction by laughing at it?", in: *Liber Amicorum Pascal Engel*, Dutant, J., Fassio D. and Meylan A. (eds.), University of Geneva, 2014, p. 92-111.
- Borges, Jorge Luis, "Everything and Nothing", in: *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, Donald A. Yates and James E. Irby (eds.), New York: New Directions, 1962, p. 248.
- Brinkerhoff, Anna, "Resolving the Paradox of Fiction: A Defense of Irrationalism." *Stance* 7 (2014), p. 41-50.
- Carroll, Noël, "Review: On Kendall Walton's Mimesis as Make-Believe", *Philosophy and Phenomenological Research* 51 (1991) 2, p. 383-387.
- , *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, London: Routledge, 2003, 272 p.
- Clark, Michael E., *Paradoxes from A to Z*, Routledge, 2012, 296 p.
- Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 222 p.
- Dadlez, Eva M., *What's Hecuba to Him? Fictional Events and Actual Emotions*, Penn State Press, 1997, 240 p.
- De Sousa, Ronald, *The Rationality of Emotion*, MIT Press, 1990, 373 p.
- Edgley, Roy, *Reason in Theory and Practice*, London: Hutchinson, 1969, 180 p.
- Fitzgerald, Francis Scott, *The Great Gatsby*, London: Wordsworth Editions Limited, 1993, 122 p. (oorspronkelijke uitgave: 1925).
- Gendler, Tamar, art. "Imagination" in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu> (geraadpleegd op 26.11.2014).
- Herman, Luc en Vervaeck, Bart, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Vantilt, 2009, 221 p.
- Hill, Beth, "Creating Emotion in the Reader", *The Editor's Blog*, <http://theeditorsblog.net/2011/01/30/creating-emotion-in-the-reader/> (geraadpleegd op 18.03.2015).
- Hjort, Mette, *Emotions and the Arts*, Oxford University Press, 1997, 320 p.
- Hume, David, "Of Tragedy", in: *David Hume. Selected Essays*, Stephen Copley en Andrew Edgar (eds.), Oxford University Press, 1998, p. 126-133.
- Joyce, Richard, "Rational Fear of Monsters", *British Journal of Aesthetics* 40 (2000) 2, p. 209-224.
- Kenrick, William, "Johnson attacked" in: Vickers, Brian, *Shakespeare: The Critical Heritage*, Vol. 5, Psychology Press, 1995, p. 182-210.
- Kim, Seahwa, "The Real Puzzle from Radford", *Erkenntnis* 1 (2005) 62: p. 29-46.
- Lamarque, Peter, "How can we fear and pity fictions?", *British (The) Journal of Aesthetics* London 21 (1981) 4, p. 291-304.

- , “On the Distance between Literary Narratives and Real-Life Narratives”, *Royal Institute of Philosophy Supplement* 60 (2007), p. 117-132.
- , *The Philosophy of Literature*, Wiley, 2008, 344 p.
- , *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield, 2014, 213 p.
- Levinson, Jerrold, “The Place of Real Emotion in Response to Fictions”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, (1990) 1, p. 79-80.
- , “Emotions in Response to Art. A Survey of the Terrain”, in: *Emotion and the Arts*, Hjort, Mette and Laver, Sue (eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997, 320 p.
- Markowitz, Sally, “Guilty Pleasures: Aesthetic Meta-Response and Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992) 4, p. 307-316.
- Mason, David, “Video Games, Theater, and the Paradox of Fiction”, *The Journal of Popular Culture* 47 (2014) 6: p. 1109-1121.
- Matravers, Derek, “The (so-called) ‘Paradox of Fiction’”, in: *Fiction and Narrative*, Oxford University Press, 2014, p. 102-117.
- Mulcahy, Melissa, and Gouldthorp, Bethanie, “Positioning the reader: the effect of narrative point-of-view and familiarity of experience on situation model construction.” *Language and Cognition* (2014): p. 1-28.
- Neill, Alex, “Fear, Fiction and Make-Believe”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1991) 1, p. 47-56.
- , “Emotional Responses to Fiction: Reply to Radford”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995) 1, p. 75-78.
- Nussbaum, Martha C., *De breekbaarheid van het goede*, vertaald door Patty Adelaar, Amsterdam: Ambo/Anthos, 2006, 691 p. (oorspronkelijke uitgave: *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, 1986, 544 p.).
- , *Upheavals of Thought*, Cambridge University Press, 2003, 751 p.
- Paskins, Barry, “On Being Moved by Anna Karenina and *Anna Karenina*”, *Philosophy* 52 (1977) 201, p. 344-347.
- Paskow, Alan, *The Paradoxes of Art: A Phenomenological Investigation*, Cambridge University Press, 2004, 260 p.
- Plato, *Verzameld werk*, vertaald door Xaveer De Win, Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1978.
- Prinz, Jesse, “The moral emotions”, in: Peter Goldie (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 519-538.
- Radford, Colin, “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, 49 (1975), p. 67-80.
- , “Fiction, Pity, Fear, and Jealousy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995) 1, p. 71-75.
- , “Anna and Thought Theory T”, *The Philosophical Review*, 110 (2001) 4, p. 617-620.

- Reicher, Maria, art. "Nonexistent Objects" in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu> (geraadpleegd op 21.03.2015).
- Rowe, M. W., *Philosophy and Literature. A Book of Essays*, Ashgate, 2004, 238 p.
- Schaper, Eva, "Fiction and the Suspension of Disbelief", *The British Journal of Aesthetics* 18 (1978) 1, p. 31-44.
- Scheider, Steven, art. "The Paradox of Fiction" in: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/> (geraadpleegd op 24.11.2014).
- Stecker, Robert, "Should We Still Care about the Paradox of Fiction?", *British Journal of Aesthetics* 51 (2011) 3, p. 295-308.
- Suits, David, "Really Believing in Fiction", *Pacific Philosophical Quarterly* 87 (2006) 3, p. 369-386.
- Tullmann, Katherine and Buckwalter, Wesley, "Does the Paradox of Fiction Exist?", *Erkenntnis* 79 (2014) 4: p. 779-796.
- Vorderer, Peter, Wulff, Hans J., and Friedrichsen, Mike, *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Routledge, 2013, 376 p.
- Walton, Kendall L., "Fearing Fictions", *The Journal of Philosophy* 75 (1978) 1, p. 5-27.
- , *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, 1990, 450 p.
- , "Spelunking, Simulation and Slime. On Being Moved by Fiction", in: M. Hjort, *Emotions and the Arts*, Oxford University Press, 1997, 320 p.
- Weston, Michael, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, 49 (1975), p. 81-93
- Williams, Bernard, "Deciding to Believe", in: *Problems of the Self*, Cambridge University Press, 1973, p. 136-151.
- Yanal, Robert J., "The Paradox of Suspense", *British Journal of Aesthetics* 36 (1996) 2, p. 146-158.
- , *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Penn State Press, 1999, 164 p.
- Zemach, Eddy M., "Emotion and Fictional Beings", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (1996) 1, p. 41-48.