

Damazy Stasiak  <https://orcid.org/0009-0003-1819-5192>
Uniwersytet Łódzki, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
e-mail: damazy.stasiak@edu.uni.lodz.pl

Przegląd i ocena stanowisk w debacie o paradoksie fikcji

Review and evaluation of positions in the debate on the fiction paradox

<https://doi.org/10.25312/CH.856>

Streszczenie

Przedmiotem niniejszego artykułu jest paradoks fikcji, czyli fenomen odczuwania przez odbiorców dzieł narracyjnych szczerych emocji wobec fikcyjnych postaci i wydarzeń, pomimo tego, że mają oni przekonanie, iż byty fikcyjne nie istnieją realnie. Celem jest natomiast ocena dotychczasowych teorii wyjaśniających ten paradoks poprzez wyszczególnienie ich zalet i ograniczeń. Autor omawia kolejno teorię udawania, teorię myśli, teorię iluzji, teorię surogatu przekonania oraz teorię antysądową. Wskazuje, że ostatnia z teorii jest najlepszym kandydatem do rozwiązania paradoksu fikcji.

Słowa kluczowe: paradoks, fikcja, emocje, przekonanie

Abstract

The subject of this article is the paradox of fiction, i.e. the phenomenon of the audience of narrative works feeling sincere emotions towards fictional characters and events, despite the fact that they have the belief that fictional entities do not actually exist. The aim is to evaluate the existing theories explaining this paradox by detailing their merits and limitations. The author discusses successively the make-believe theory, the thought theory, the illusion theory, the surrogate-belief theory and the anti-judgmentalist solution. It is pointed out that the last theory is the best candidate for solving the paradox of fiction.

Keywords: paradox, fiction, emotions, belief

Wstęp

Starożytni Ateńczycy nawet w okresie wojny i największego kryzysu ekonomicznego nie myśleli o cięciu wydatków na Dionizje, podczas których wystawiane były tragedie. Arystoteles natomiast pisał w *Poetyce*, że celem dramatu jest wzbudzenie w odbiorcy uczuć lęku i trwogi. Od początków kultury europejskiej aż po dziś dzień stałym elementem naszego życia są fikcyjne utwory szczerze poruszające nas emocjonalnie. Zarówno Antygony, jak i współczesnych superbohaterów z hollywoodzkich blockbustów nie traktujemy tylko jako czysto intelektualnych twórców, ale współczujemy im, kibicujemy im i z nerwowym napięciem wyczekujemy, co przyniesie im los. Są to emocje, które, wydawałoby się, zarezerwowane są dla bliskich nam osób, którym realnie możemy pomóc w potrzebie, ale nie dla postaci fikcyjnych, których perypetie są z góry przesądzone przez autora utworu, a często są nam nawet znane jeszcze przed obejrzeniem czy przeczytaniem utworu. A jednak przeżywamy zmagania bohatera, jak gdyby był on naszym najlepszym przyjacielem, a nawet z niepokojem wyczekujemy kolejnego odcinka serialu, aby dowiedzieć się, czy poradzi sobie z nowymi wyzwaniami. Kiedy obserwujemy na deskach teatru popadającego w szaleństwo Makbeta, przeszywają nas dreszcze niepokoju i chcemy powstrzymać go przed dokonaniem kolejnego morderstwa. Czy jednak faktycznie tego chcemy? Przecież wiemy, że jest on postacią fikcyjną, której losu nie możemy zmienić, a nawet nie chcemy zmienić, ponieważ właśnie taki, a nie inny układ zdarzeń w dramacie sprawia, że odczuwamy estetyczną przyjemność obcowania z tym dziełem. Podziwiamy wręcz Szekspira za genialne skonstruowanie tragicznego losu Makbeta. Czym jest w takim razie nasza reakcja emocjonalna na perypetie fikcyjnego bohatera?

Problem ten nosi w filozofii miano paradoksu fikcji i został po raz pierwszy sformułowany przez Colina Radforda¹. Za Robertem Steckerem² można go zrekonstruować w postaci trzech przesłanek, z których każda wydaje się intuicyjnie prawdziwa, ale mimo to są ze sobą niespójne. Są to następująco:

P1: Bywamy szczerze poruszeni emocjonalnie przez byty fikcyjne.

P2: Możemy być szczerze poruszeni emocjonalnie tylko przez to, co realne.

P3: Jesteśmy przekonani, że byty fikcyjne nie są realne.

Czy paradoks faktycznie zachodzi?

Wielu filozofów kwestionowało to, czy jakikolwiek paradoks fikcji zachodzi i czy potrzebujemy go rozwiązywać. Wskazywali, że kierowanie emocji na obiekty fikcyjne zdaje się czymś wyjątkowym i wymagającym wyjaśnienia tylko w pierwszym odruchu, kiedy zakładamy, że na co dzień zazwyczaj nasze emocje nakierowane są na realne i dostępne nam byty. Taki właśnie jest z pewnością strach przed biegnącym prosto na nas niedź-

¹ C. Radford, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1975, vol. 49, s. 67–80.

² R. Stecker, *Should We Still Care about the Paradox of Fiction?*, „British Journal of Aesthetics” 2011, vol. 51(3), s. 295.

wiedziem. Jednak obiekty naszych emocji są zazwyczaj dużo bardziej od nas oddalone. Nie podważamy racjonalności strachu przed lawiną kogoś, kto znajduje się w wysokich górach. Lawina jest jednak zdarzeniem z przyszłości, a nawet tylko potencjalnym, które mogłoby nigdy się nie zrealizować. Obiekty naszych szczerych i prawdziwych emocji nie muszą istnieć tu i teraz. Jeżeli jednak rozszerzymy naszą kategorię dopuszczalnych obiektów o te jedynie potencjalne, to różnica między nimi a obiektami czysto fikcyjnymi przestaje być tak zasadnicza. Różnica pomiędzy moją dumą z dokonań moich przodków czy lękiem przed tym, że moje wnuki będą cierpiały z powodu katastrofy klimatycznej, a moim współczuciem dla losu Edypa przestaje być różnicą istotową, a staje się tylko różnicą skali.

Robert Yanal wskazuje jednak, że paradoks zachodzi, ponieważ występuje znacząca różnica pomiędzy tym, co akurat aktualnie nie istnieje, a tym, co jest czysto fikcyjne³. Różnica wynika z tego, że czytając *Annę Kareninę*, nikt nie przypuszcza, że Tolstoj mógł popełnić kryptobiografię. Gdybyśmy hipotetycznie nawet spotkali Annę, której wszystkie fakty z życia pokrywają się w pełni z tym, co zostało opisane w powieści, to nikt nie twierdziłby, że odkryliśmy prawdziwą Annę Kareninę. Wszyscy uznaliby to raczej za niezwykły, ale zupełnie niegroźny dla statusu postaci fikcyjnej zbieg okoliczności. Definicja fikcji musi być zatem mocniejsza od prostego „x jest fikcją, jeśli nie istnieje”, a sam Yanal definiuje ją następująco: „uznanie czegoś za fikcję oznacza wiarę (lub założenie), że to coś nie jest, nigdy nie było i nigdy nie będzie doświadczalnym, czasoprzestrzennym konkretem w rzeczywistym świecie”⁴. Różne osoby mogą mieć różne przekonania co do fikcyjności danych obiektów. Ja mogę uznawać Świętego Mikołaja za postać fikcyjną, ale mój pięcioletni brat już nie. Co istotne, nawet jeżeli przekonanie o fikcyjności danej postaci jest fałszywe, to paradoks nadal zachodzi. Mogę na przykład wierzyć, że król Anglii jest postacią fikcyjną, mimo że jest realny. Wtedy moje reakcje emocjonalne nakierowane na króla Anglii również będą generowały paradoks.

Pomimo że nasze reakcje emocjonalne wywołane przez fikcję na pierwszy rzut oka nie wydają się niezwykle, warto nie ulegać przyzwyczajeniu i zbadać ich specyfikę. W odpowiedzi na artykuł Radforda sformułowano wiele propozycji rozwiązania paradoksu. Znacząca większość z nich skupiała się na próbie wykazania fałszywości jednej z trzech przesłanek. Omówione zostaną więc: P1: teoria udawania, P2: teoria myśli, P3: teoria iluzji oraz teoria surogatu przekonania. Na koniec przedstawiona zostanie teoria antysądowa, zakładająca przeformułowanie przesłanki P2.

Teoria udawania

Głównym przedstawicielem teorii udawania (ang. *the make-believe theory* lub *the quasi-emotion solution*) jest Kendall Walton. Autor nazywa stan fizjologicznego napięcia (podwyższona adrenalina, napięte mięśnie) „quasi-strachem”⁵. Nie jest to prawdziwy

³ R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Pennsylvania State University Press, University Park 1999.

⁴ Tamże, s. 6.

⁵ K. Walton, *Fearing fictions*, „Journal of Philosophy” 1978, vol. 75(1), s. 5–27.

strach, ponieważ jemu musiałoby towarzyszyć przekonanie o byciu w niebezpieczeństwie. Nawet jeśli posiadacz quasi-strachu twierdzi, że się boi, to może mówić prawdę, ale nie powinniśmy traktować jego słów dosłownie. Zdania o emocjach odbiorców fikcji można bowiem zaliczyć do zbioru prawd fikcjonalnych, czyli zdań „prawdziwych w grze w udawanie”. Należy zatem dokonywać parafrazy zdań „człowiek boi się fikcji” na „człowiek w grze w udawanie «boi się» fikcji”.

Według Waltona istnieją dwa różne rodzaje światów udawanych: jeden bezpośrednio wynikający z fikcji i drugi (inkluzyjny), który zawiera dodatkowo przeżycia i doświadczenia odbiorcy. Tylko w tym drugim, inkluzyjnym świecie występują quasi-emocje i generowane są udawane prawdy. Jest to świat fikcyjny, w którym podmiot umieszcza sam siebie jako obserwatora, aby móc w pełni przeżywać zdarzenia zawarte w narracji. „Zamiast w jakiś sposób oszukiwać się, że fikcje są prawdziwe, stajemy się fikcyjni. Kończymy więc «na tym samym poziomie» co fikcja”⁶. Zwrot „w powieści” lub szerzej „w grze w udawanie” jest zazwyczaj elipsą, którą pomijamy, jest tak zwanym operatorem fikcji. Operator fikcji sprawia, że zaciera się realny dystans między nami a fikcjami – przez to możemy mieć realne przekonania, ale wytwarzane w innym trybie. Ponadto Walton podaje nam powód, dla którego angażowanie się emocjonalnie w fikcje jest dla nas tak istotne. Ponieważ przenosimy się do świata fikcji tylko umysłem, pozostawiając nasze ciało w świecie realnym, możemy doświadczać i wypróbowywać różne sytuacje i konteksty życiowe w bezpieczny sposób. Z jednej strony jesteśmy w pełni mentalnie zaangażowani w narrację, więc zdarzeniom nie brakuje psychologicznej realności i powagi, a z drugiej pozostają one bez większych konsekwencji, bo na końcu zawsze wracamy do naszego ciała i świata realnego⁷.

Teoria udawania doczekała się licznych obiekcji. Najczęściej Waltonowi zarzuca się to, że jego ujęcie quasi-emocji odbiera im spontaniczność i autentyczność. Nie jest przecież tak, że możemy w jednej chwili siłą woli odrzucić konwencję udawania i przestać odczuwać silne poruszenie względem tragicznego losu bohatera fikcji, tak jak dzieci mogą ot tak zakończyć zabawę i przejść do innych czynności. Jednak Walton zdaje się twierdzić coś wręcz przeciwnego. Według niego operator fikcji nie jest tylko logicznym zabiegiem, który możemy swobodnie wykorzystywać, ale czymś, co przenosi nas w całości do świata fikcji. Jest to pewien narzucający się stan, który z perspektywy zewnętrznej umożliwia wypróbowywanie bez konsekwencji, niczym w piaskownicy, różnych zachowań i reakcji emocjonalnych, ale z wewnątrz fikcji te próby są śmiertelnie poważne i nie mniej realne. Osoba siedząca w kinie nie porusza ciałem, ponieważ pozostaje ono w świecie rzeczywistym, podczas gdy umysł przenosi się i wchodzi w interakcje ze światem fikcji. Dlatego quasi-emocje nie są emocjami udawanymi, ale realnymi emocjami wywoływanymi wewnątrz udawanego świata. Problemem niestety nadal pozostaje nieprzystawalność doświadczenia dziecięcych zabaw do odbioru fikcji artystycznych. Dziecięce gry wymagają od uczestników choćby podstawowego przestrzegania zasad, które w nich panują, oraz chęci samej partycypacji w grze. Natomiast nietrudno wyobrazić sobie przypadek,

⁶ Tamże, s. 23.

⁷ Tamże, s. 25.

w którym nie mamy chęci angażowania się w fabułę filmu i jesteśmy nawet zde gustowani jego poziomem artystycznym, a i tak w najbardziej rzetelnym momencie odczuwamy wzruszenie. Oczywiście stanowisko Waltona jest takie, że jedyną rzeczą wymaganą w tym przypadku jest akceptacja lub uznanie zasady składowej leżącej u podstaw danej gry, a ta akceptacja może być raczej milcząca niż świadoma. Noel Carroll uważa jednak, że „nadwyręża łatwowierność” przypuszczenie, że nie tylko nie jesteśmy świadomi niektórych zasad gry, ale że „jesteśmy całkowicie nieświadomi grania w grę”. Z pewnością gra w udawanie wymaga intencji udawania. Ale na pierwszy rzut oka konsumenci horroru „nie wydają się mieć takiego zamiaru”⁸.

Zdarza się nieraz, że tego typu nieudane filmy wywołują wręcz odwrotne emocje, jak na przykład rozbawienie zamiast przerażenia, będące efektem kultowych tytułów kina klasy B. Walton mógłby próbować argumentować, że w takich przypadkach zamiar twórcy nie jest najważniejszy. Liczy się sama relacja zaangażowania odbiorcy w świat fikcyjny, który ostatecznie nie musi być dokładnie taki, jak twórca go zaprojektował. Tego rodzaju argumentacja jednak znacznie komplikuje teorię, pozostawiając jeszcze więcej pytań bez odpowiedzi, takich jak: „co konstytuuje świat fikcyjny, jeśli nie jest nim autor?” czy „na czym miałyby polegać przenoszenie się do świata fikcji, jeśli nie na podążaniu według zasad stworzonych przez autora?”.

Typowe gry w udawanie wymagają od uczestników znajomości zasad pomostowych. Na przykład w zabawie w piaskownicy realne góry piasku są fikcyjnymi zamkami. Walton sam twierdzi, że dzieci podczas zabawy tworzą mnóstwo takich zasad, nawet jeśli robią to nie wprost ani nawet nie są świadome ich formułowania⁹. Żadnych tego typu zasad pomostowych nie da się jednak sformułować w odniesieniu do kontaktu z fikcyjnymi narracjami. Bohaterowie książek czy filmów nie mają swoich odpowiedników w realnym świecie. Te dwie różnice, czyli brak zamiaru i świadomości grania w grę oraz brak zasad określających zasady gry, są zdaniem wielu autorów wystarczające, aby odrzucić analogię pomiędzy kontaktem z fikcjami a grami w udawanie.

Alex Neill słusznie wskazuje, że nazwa teorii udawania jest dosyć niefortunna, ponieważ Walton nie chciał opisywać sztucznych emocji, jak zostało to powszechnie odebrane¹⁰. Zgodnie z jego teorią odbiorca sztuki nic nie udaje, a pojęcie *quasi* miało oznaczać inny rodzaj funkcjonalny emocji, przejawiający się takim samym doświadczeniem fenomenalnym i zmianami fizjologicznymi.

Teoria myśli

Teoria myśli (ang. *the thought theory / the surrogate-object solution*) odrzuca przesłankę P2 o tym, że przekonania o istnieniu są koniecznym warunkiem (przynajmniej racjonalnej) reakcji emocjonalnej. U podstaw teorii myśli leży pogląd, że chociaż nasze reakcje

⁸ N. Carroll, *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990.

⁹ K. Walton, *Fearing fictions...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰ A. Neill, *Fear, Fiction and Make-Believe*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1991, vol. 49(1), s. 47–56.

emocjonalne na rzeczywiste postacie i wydarzenia mogą wymagać wiary w ich istnienie, nie ma dobrego powodu, aby utrzymywać ten szczególny rodzaj reakcji emocjonalnej jako model do zrozumienia reakcji emocjonalnej w ogóle. Warunek ten powinien być dostosowany do rodzaju bytu, który wywołuje daną emocję, i w przypadku bytów fikcyjnych wystarczy mentalne reprezentowanie, przedstawienie w myślach.

Jednym z pierwszych autorów, którzy sformułowali tę teorię, był Peter Lamarque¹¹. Zgadza się on z Waltonem, że nie powinno dochodzić do międzyświatowych interakcji pomiędzy obiektami rzeczywistymi a fikcyjnymi. Przyjmuje jednak odwrotną strategię i twierdzi, że to obiekty ze świata fikcji przechodzą do świata realnego, a nie odwrotnie. Emocje nakierowane są na myśli w naszej głowie, reprezentacje. Lamarque stwierdza, że przekonanie jest psychologicznym nastawieniem względem treści-myśli, przy czym posiadanie treści-myśli „*že-p*” nie musi oznaczać przekonania „*že-p*”. Mówiąc w skrócie: nie boimy się potwora, ale boimy się myśli o potworze. Fikcjonalne użycie zdań jest użyciem pasożytniczym, udawanym (choć bez zamiaru oszustwa). Zdania te są zbudowane tak jak asercje, ale nie należą do gry w asercje. Autor twierdzi za Gottlobem Fregem, że zdania z operatorami fikcji nie odnoszą się standardowo do swoich obiektów odniesienia (bo takie nie istnieją), ale do swoich sensów. Kierunek odniesienia jest w nich zmieniony i nie mają one określonych wartości logicznych. Postać fikcyjna „*wchodzi do naszego świata*” jako zestaw sensów deskrypcji. Wynika z tego, że nasze emocje nakierowane są na prawdziwe, ale psychologiczne, mentalne obiekty. Lamarque wykorzystuje teorię Saula Kripkego, twierdząc, że łączymy się z oryginalną postacią fikcyjną za pomocą łańcucha przyczynowego, ale ponieważ byłoby to niewystarczające, potrzebujemy także tożsamości treści myśli.

Teoria myśli nie doczekała się bardzo wielu głosów krytyki, a jej główny problem jest poniekąd jej własnym założeniem. Radford, prekursor debaty pyta: „*jak możemy czuć się prawdziwie i mimowolnie smutni i płakać, wiedząc, że nikt nie cierpiał ani nie umarł?*”¹². Jeżeli odnosząc się do fikcji, odnosimy się tylko do zbioru sensów, a nie do istniejących obiektów, to moglibyśmy jedynie smucić się, że jakaś osoba mogłaby doświadczać cierpienia. Jest to z pewnością możliwa reakcja, jednak oglądając film, mamy nieodparte poczucie, że nie jakąś, ale tę konkretną postać, której losy śledzimy, spotka nieszczęście. Murray Smith, argumentując odwrotnie, czyli za teorią myśli, przedstawia bardzo podobny przykład. Zaprasza nas do wyobrażenia sobie, że:

Chwyatamy ostrze ostrego noża, a następnie wyrywamy je z uścisku, przecinając ciało dłoni. Jeśli zadrżałeś w reakcji na tę myśl, nie zrobiłeś tego, ponieważ wierzyłeś, że twoja ręka została przecięta nożem¹³.

Przykład ma pokazywać, że przeraża nas sama myśl, możliwość zdarzenia, a nie faktyczne zdarzenie.

¹¹ P. Lamarque, *How Can We Fear and Pity Fictions?*, „*British Journal of Aesthetics*” 1981, vol. 21(4), s. 291–304.

¹² C. Radford, *How Can We Be Moved...*, dz. cyt., s. 77.

¹³ M. Smith, *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*, „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 1995, vol. 53(2), s. 116.

Jednak oglądając klasyczną sztukę teatralną, często z góry znamy jej zakończenie. Dobrze wiemy, że nie mamy wpływu na odgrywane zdarzenia, ale chcemy powstrzymać bohatera przed popełnieniem fatalnego błędu. Czy może nasze emocje związane są z myślą o chęci powstrzymania samych siebie przed popełnieniem analogicznego błędu w przyszłości? Co jednak z przypadkiem *Króla Edypa*, gdzie sedno tragizmu pochodziło właśnie z faktu tego, że nad bohaterem ciążyło fatum, którego w żaden sposób nie dało się uniknąć? Jesteśmy tak samo poruszeni również zdarzeniami z filmów fantastycznych, które nie mogłyby spotkać nas ani naszych bliskich. Jerrold Levinson jednoznacznie krytykuje teorię myśli, twierdząc, że zastąpienie postaci fikcyjnych zbiorem sądów zbyt mocno wypacza nasze doświadczenie obcowania z dziełami sztuki, abyśmy mogli zaakceptować tę teorię¹⁴. Gdybyśmy bowiem ją przyjęli, oznaczałoby to, że praktycznie wszyscy odbiorcy fikcji są w błędzie co do tego, komu faktycznie współczują i czym staraniom kibicują. Jest to wyraźnie niepożądana konsekwencja.

Teoria iluzji

Teoria iluzji (ang. *the illusion theory / the suspension-of-disbelief solution*) polega na rozwiązaniu paradoksu poprzez zanegowanie przesłanki P3, zgodnie z którą podczas obcowania z utworem fikcyjnym jesteśmy przekonani, że przedstawione w nim postaci nie są realne. Jesteśmy na tyle oczarowani realizmem świata przedstawionego, że wierzymy, iż mamy do czynienia z prawdziwymi zdarzeniami. Wyjątkowo realistyczne filmy mogą mieć znaczną moc oddziaływania, jednak trudno uwierzyć, żeby ludzie ulegali tak silnej, zbiorowej iluzji za każdym razem, gdy chodzą do kina. Z tego względu bardzo niewielu jest zwolenników tej teorii. Po pierwsze, przemawiają przeciwko niej znaczne różnice behawioralne. Carroll opisuje je następującymi słowami:

Gdyby kino zostało opanowane przez demony, międzygalaktycznych kanibali czy trucicielskie zombie, nie siedzieliby tak długo w fotelach, lecz raczej by uciekali, gdzie pieprz rośnie, chowali za fotelami albo próbowali skontaktować z właściwymi instytucjami (policją, NASA, biskupem, Organizacją Narodów Zjednoczonych czy sanepidem). Zachowanie ludzi nie wskazuje więc na to, by oglądając horror, naprawdę wierzyli, że w pobliżu czają się potwory¹⁵.

Ponadto, ulegając takiej iluzji, widzowie czuliby się raczej zmanipulowani albo w najlepszym wypadku doświadczenie filmu nie różniłoby się niczym od codziennej rzeczywistości. A jednak wiele osób odczuwa specyficzną przyjemność z podążania za fikcyjną narracją, co wskazuje na jej odmienny charakter. Gdyby odbieranie fikcji było niczym więcej, jak tylko iluzją rzeczywistości, to z pewnością tak wiele wysiłku nie byłoby wkładane w tworzenie nowych narracji, a powieści i filmy nie odgrywałyby tak znaczącej roli w kulturze.

¹⁴ J. Levinson, *Emotion in Response to Art*, [w:] *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford Academic Books, Oxford 2006, s. 38–55.

¹⁵ N. Carroll, *Filozofia horroru*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Teoria surogatu przekonania

Teoria surogatu przekonania (ang. *the surrogate-belief theory*) to alternatywne podejście do rozwiązania paradoksu poprzez podważenie przesłanki P3. Autorzy opowiadający się za tym podejściem nie chcą jednak całkowicie odrzucać tej przesłanki, a jedynie twierdzą, że istnieją takie emocje, które nie wymagają mocnego zaangażowania egzystencjalnego, zawartego w przekonaniu podmiotu. Dla przykładu, aby współczuć postaci X, nie muszę wierzyć, że postać X istnieje, ale wystarczy, że w ramach fikcji wierzę, że postać X istnieje.

Według Neilla podstawą do powstania emocji, jaką jest współczucie, jest przyjęcie innej perspektywy postrzegania. Tak długo, jak nie widzimy świata przedstawionego w fikcji oczami jego bohaterów, tak długo nie rozumiemy w pełni tej fikcji, ponieważ nie jesteśmy w nią wystarczająco zaangażowani. Nie ma natomiast powodu, dla którego fikcyjne stany rzeczy widziane z perspektywy bohatera fikcji nie miałyby prowokować nas do tych samych reakcji, które wzbudzają w nas faktyczne stany rzeczy. Zwolennicy teorii surogatu przekonania przyznają jednak, że istnieją typy emocji, których nie da się wyjaśnić na podstawie omawianej analizy. Nie mogę na przykład odczuwać strachu o siebie na podstawie przekonania dotyczącego fikcyjnego stanu rzeczy, więc nie każda emocja opiera się na przyjęciu innej perspektywy postrzegania. Analogicznie, nie mogę też zazdrościć czegoś bohaterowi fikcji, wymagałoby to bowiem relacji łączącej byty należące do innych ontologicznie światów¹⁶. To, co możemy mylnie postrzegać jako strach o siebie w kontekście kontaktu z fikcją, jest albo empatycznym strachem o kogoś innego, albo stanem wzmożonego napięcia, wywołanego różnymi środkami artystycznymi, który jednak pełnoprawną emocją nie jest.

Są jednak niektóre pełnoprawne emocje, które możemy faktycznie żywić względem bytów fikcyjnych, a ich wzorcowym przykładem zdaniem Neilla jest współczucie. Nawet jeżeli założymy, że szczerą emocją musi wzbudzać pragnienie działania, a w przypadku współczucia jest to pragnienie niesienia pomocy obiektowi, którego dotyczy ta emocja, to posiadanie takiego pragnienia względem postaci i zdarzeń w fikcji nie jest logicznie wykluczone, nawet jeśli dokonanie takiej pomocy jest już logicznie niemożliwe. Nie mogę konsekwentnie pragnąć zmiany losu Anny Kareniny i wierzyć, że ona nie istnieje, ale mogę konsekwentnie pragnąć, aby zdarzenia w fikcji potoczyły się dla niej w bardziej pomyślny sposób. Warto przy tym rozważyć, co takie pragnienie miałyby oznaczać.

Z jednej strony, współczując fikcyjnej postaci, a tym samym pragnąc, by w fikcji było z nią inaczej, pragnę również, by dzieło, którego jest częścią, było inne, niż jest. A fakt, że mam takie pragnienie, sugeruje, że moja reakcja na dane dzieło jest w taki czy inny sposób podejrzana. Z drugiej strony, może być tak, że współczując fikcyjnej postaci, chciałbym, aby w ramach fikcji jej los potoczył się inaczej, a jednocześnie chciałbym, aby dzieło, którego jest częścią, było takie, jakie jest¹⁷.

Druga z przedstawionych możliwości zdaje się obrazować paradoksalność naszej relacji z dziełami fikcji, która była impulsem dla Radforda. Jak twierdzi Neill, sprzeczność ta

¹⁶ A. Neill, *Fiction and the Emotions*, „American Philosophical Quarterly” 1993, vol. 30(1), s. 4.

¹⁷ Tamże, s. 10.

jest jednak tylko pozorna, ponieważ chęć, aby w ramach fikcji było inaczej, nie pociąga za sobą logicznie chęci, aby było inaczej w rzeczywistości. Niekontrowersyjnie mogę mieć pragnienie, aby w fikcji los Anny Kareniny był inny, a zarazem nie mieć żadnego pragnienia związanego ze zmianą *Anny Kareniny* Tołstoja.

Davies twierdzi natomiast, że warunek podjęcia działania nie jest w ogóle zasadny dla oceny szczerości emocji¹⁸. Mogę przecież szczerze współczuć realnym osobom, o których usłyszałem w telewizji, że ucierpiały w wyniku wojny czy katastrofy naturalnej, ale nie wykonuję w związku z tym żadnego konkretnego działania, ponieważ na przykład jestem od nich zbyt oddalony i nie mam możliwości im pomóc. Adekwatną reakcją w takiej sytuacji byłoby chociażby zmienienie mojego nastawienia względem współczesnych wojen i wzięcie udziału w antywojennej manifestacji. Tego typu działania są jednak regularnie motywowane również przez kontakt z utworami fikcyjnymi. Osoba może nabyć przekonania i postawy pacyfistyczne zarówno po przeczytaniu wiernego reportażu, jak i książki beletrystycznej, opisującej okrucieństwa wojny. Nie ma zatem istotowej różnicy w motywowaniu zachowania między narracjami fikcyjnymi a tymi dotyczącymi faktów, przy założeniu, że nie są to fakty, na które mamy bezpośredni wpływ.

Teoria surogatu przekonania (SP) zakłada możliwość istnienia większej ilości emocji, łączących podmioty z różnych światów, ale nie wszystkie emocje są dozwolone. Mogę na przykład bać się o los bohaterów fikcji albo zazdrościć im jakiejś cechy, ale nie mogę już ich kochać czy być zazdrosnym o nich. Takie bowiem emocje wymagają większej współzależności między podmiotami. Przekonanie o tym, że postać fikcyjna zagraża relacjom z moimi bliskimi w faktycznym świecie nie może być racjonalne. Dlatego właśnie SP dobrze wyjaśnia przypadek Anny Kareniny, ale nie może już wyjaśnić strachu Charlesa z przykładów Waltona. Charles bowiem nie boi się o postać z fikcji, ale boi się o samego siebie mimo przekonania, że potwór nie może przedostać się z ekranu do jego świata. Teoria surogatu przekonania musiałaby zakwalifikować taki przypadek jako nieracjonalny ze względu na brak możliwości interakcji pomiędzy światami.

Teoria antysądowa

Badacze, którzy opowiadają się za teorią antysądową (ang. *the anti-judgementalist solution*), twierdzą, że nie da się definitywnie odrzucić żadnej z przesłanek paradoksu, jednak należy zmodyfikować przesłankę P2: Możemy być szczerze poruszeni emocjonalnie tylko przez to, co realne. Przesłanka ta stanowi warunek, który stosuje się do większości reakcji emocjonalnych, jednak emocje nakierowane na fikcje są pewnymi przypadkami granicznymi. Tego zdania są na przykład Derek Matravers¹⁹ oraz Lisa Schmalzried²⁰, którzy twierdzą, że warunek wystąpienia przekonania dla każdej emocji charakteryzuje

¹⁸ S. Davies, *Responding Emotionally to Fictions*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2009, vol. 67, s. 269–284.

¹⁹ D. Matravers, *Art and emotion*, Oxford University Press, New York 1998.

²⁰ L. Schmalzried, *A Metatheoretical Solution of the Paradox of Fiction*, „Proceedings of the XXIII World Congress of Philosophy” 2018, vol. 1, s. 307–314.

tak zwaną wąską teorię poznawczą emocji. Jest ona jednak nieadekwatna względem niektórych przypadków, w tym właśnie emocji nakierowanych na fikcje, i powinna zostać zastąpiona przez szeroką teorię poznawczą emocji. Ta zakłada z kolei, że warunek wystąpienia przekonania odnosi się do typowej, ale nie każdej emocji. W tych szczególnych przypadkach zamiast posiadania przekonania wystarczające jest reprezentowanie w umyśle adekwatnego do emocji stanu rzeczy. Jeżeli przyjmiemy, że warunkiem koniecznym wystąpienia emocji nie jest skorelowane z nim przekonanie, ale wyobrażenie, to nie będzie formalnych przeciwwskazań, aby emocja nakierowana była na postać fikcyjną. Pytanie o to, czy należy te szczególne przypadki włączać do zbioru emocji sensu stricto, jest w ostateczności kwestią arbitralną, terminologiczną, która nie powinna być przedmiotem sporu. Zgodnie z przedstawionymi wnioskami możemy zrekonstruować przesłanki w nowej formie, która nie generuje już paradoksu:

P1: Diana szczerze współczuje Annie Kareninie.

P2: Diana, aby współczuć, musi mieć przekonanie lub wyraźne wyobrażenie, że ktoś cierpi.

P3: Diana nie ma przekonania, że Anna Karenina cierpi, ponieważ nie wierzy w jej istnienie.

W: Diana ma wyraźne wyobrażenie, że Anna Karenina cierpi.

Podsumowanie

Pierwszym z omawianych stanowisk było zanegowanie przesłanki P1 poprzez wprowadzenie pojęcia quasi-emocji. Pomimo że teoria ta doczekała się bardzo wielu głosów krytyki, jest ona uważana za jedną z najlepszych propozycji rozwiązania paradoksu. Wiele zarzutów stawianych pod jej adresem jest nietrafionych. Błędne są próby wykazywania, że quasi-emocje nie istnieją, ponieważ nie różnią się fenomenalnie od typowych emocji. Argument jest nietrafiony, ponieważ Walton wyraźnie zaznacza, że z założenia są one tożsame pod względem fenomenalnym i fizjologicznym, a różnią się tylko aspektem funkcjonalnym. Można także unieważnić zarzuty odnoszące się do różnic między kontaktem z fikcjami a standardowymi grammi w udawanie (zamiar i świadomość prowadzenia gry oraz znajomości jej reguł), jeżeli pominiemy w rozważaniach tę metaforę i będziemy traktować „quasi-emocje” oraz „udawane przekonania” wyłącznie jako powiązane ze sobą pojęcia techniczne. Te pojęcia nie muszą bowiem opisywać żadnego faktycznego udawania ani odgrywania, a jedynie specyficzne stany, w których podmiot przenosi swoją perspektywę postrzegania i zaangażowania w zdarzenia z naszego świata do świata fikcji. Nadal pozostaje jednak w teorii Waltona problem tego, jak nasze nastawienia emocjonalne, pochodzące ze świata fikcji, mogą przenosić się i przejawiać w aktualnym świecie, gdy na przykład płaczemy nawet już po wyjściu z kina (zdaje się, że musielibyśmy wtedy zamieszkiwać częściowo oba światy jednocześnie). Problematiczna jest również kwestia tego, jak quasi-emocjom, będącym w fikcji, mogą towarzyszyć reakcje fizjologiczne, które z zasady zawsze są w świecie aktualnym.

Teoria myśli unika tych problemów, przenosząc zarówno postacie fikcyjne, jak i nasze nastawienia emocjonalne do aktualnego świata. Neguje ona przesłankę P2, postulując na-

kierowanie naszych emocji na zbiory sądów, określające postacie fikcyjne lub zastępujące je obiekty z naszego świata. Rozwiązanie to z pewnością jest adekwatne w niektórych przypadkach kontaktu z fikcją, gdy czytając Tolstoja, przypominamy sobie o tragicznym losie naszej przyjaciółki lub ubolewamy nad ogólną marnością ludzkiego życia. Często jednak przeżywamy współczucie względem nie kogo innego, ale samej Anny Kareniny i wobec takich przypadków teoria myśli jest już bezradna. Stanowisko to ignoruje największą siłę oddziaływania narracji, czyli fakt, że porusza nas nie zbiór pewnych cech i zdarzeń, ale ta oto postać, z którą możemy się utożsamić. Emocje wzbudza nie potencjalność pewnych stanów rzeczy, ale ich wyobrażona aktualność. Nawet pomimo tego problemu wielu uważa jednak teorię myśli, a w szczególności jej późniejsze modyfikacje (o czym będzie mowa w dalszej części tekstu), za mocnego kandydata do rozwiązania paradoksu.

Bardzo trudno byłoby znaleźć współczesnego badacza, który szczerze opowiadałby się za teorią iluzji, czyli zanegowaniem przesłanki P3, jako najlepszą z możliwości. Nie można jej jednak zupełnie pominąć, ponieważ niektórzy dostrzegają w niej ziarno prawdy. Fikcje cechują się bardzo dużym zróżnicowaniem realizmu świata przedstawionego, a nie jest ono jakkolwiek skorelowane ze skutecznością wzbudzania w odbiorcy emocji. Mając na uwadze, że nie można więc przyjmować iluzji za ogólne wyjaśnienie, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że w wielu przypadkach immersja odgrywa znaczącą rolę w naszej relacji z fikcją. Dlatego, choć pełna zmiana przekonań nie może wchodzić w rachubę, to „chwile zatracenia kontaktu z rzeczywistością” są z pewnością obecnym i ciekawym zjawiskiem wywołanym przez fikcje.

Teoria surogatu przekonania, tak jak teoria myśli, rozwiązuje niektóre problemy teorii quasi-emocji, generując jednocześnie nowe problemy. W tym przypadku odbiorca pozostaje w aktualnym świecie, a postacie fikcyjne pozostają w swoim fikcyjnym świecie, ale za to przekonania mogą odnosić się pomiędzy światami. Podmiot żywi bowiem przekonanie, że „Anna cierpi w fikcji”. Niewątpliwą zaletą tego ujęcia jest prostota wyjaśnienia, które nie zawiera w sobie nic poza dodaniem operatora fikcji do analizy przekonania. Problemem jest jednak to, że odbiorca nie ma zagwarantowanego żadnego połączenia ze światem fikcyjnym, więc nie wiadomo, dlaczego miałby być z nim związany emocjonalnie. Powszechnie uznaje się, że emocje wiążą się z tym, co jest dla nas istotne, a świat fikcyjny, z którym łączy nas tylko przekonanie, nie różni się niczym od każdego innego świata możliwego. Ponadto teoria surogatu przekonania może wyjaśnić tylko niektóre typy emocji, takie jak współczucie, a jest zupełnie bezradna wobec na przykład strachu o siebie.

Teoria antysądowa unika wszystkich przedstawionych wcześniej problemów pozostałych teorii. Z tego względu wydaje się najlepszym kandydatem do rozwiązania paradoksu. Wymaga ona jedynie zaakceptowania szerokiej teorii poznawczej emocji, która dopuszcza, że emocji może towarzyszyć nie tylko skorelowane przekonanie, ale w niektórych wypadkach także wyraźne wyobrażenie adekwatnego stanu rzeczy.

Bibliografia

Carroll N., *Filozofia horroru*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Carroll N., *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990.

Davies S., *Responding Emotionally to Fictions*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2009, vol. 67, s. 269–284.

Lamarque P., *How Can We Fear and Pity Fictions?*, „British Journal of Aesthetics” 1981, vol. 21(4), s. 291–304.

Levinson J., *Emotion in Response to Art*, [w:] *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford Academic Books, Oxford 2006, s. 38–55.

Matravers D., *Art and emotion*, Oxford University Press, New York 1998.

Neill A., *Fear, Fiction and Make-Believe*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1991, vol. 49(1), s. 47–56.

Neill A., *Fiction and the Emotions*, „American Philosophical Quarterly” 1993, vol. 30(1), s. 1–13.

Radford C., *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1975, vol. 49, s. 67–80.

Schmalzried L., *A Metatheoretical Solution of the Paradox of Fiction*, „Proceedings of the XXIII World Congress of Philosophy” 2018, vol. 1, s. 307–314.

Smith M., *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1995, vol. 53(2), s. 113–127.

Stecker R., *Should We Still Care about the Paradox of Fiction?*, „British Journal of Aesthetics” 2011, vol. 51(3), s. 295–308.

Walton K., *Fearing fictions*, „Journal of Philosophy” 1978, vol. 75(1), s. 5–27.

Yanal R., *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Pennsylvania State University Press, University Park 1999.

