

DE PARADOX VAN TRAGEDIE
Een kritische analyse en uitbreiding van het filosofische debat over pijnlijke kunst

Bachelorscriptie
Naam: D.G.J. Veldhuijzen
Studentnummer: 3916774
Bachelor: Wijsbegeerte, Universiteit Utrecht
Begeleider: Dr. Rob van Gerwen
Datum: 08-02-2016
Woorden: 7416

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. De paradox van tragedie	5
2.1. Situering van de paradox.....	5
2.2. Uitleg van de paradox	5
2.3. Inperkingen en methode.....	6
3. Oplossingen voor de paradox.....	8
3.1. De omzettingstheorie.....	8
3.1.1. Bespreking van de vragen.....	9
3.1.2. De problemen met en de bijdrage van de omzettingstheorie.....	9
3.2. De compensatietheorie	10
3.2.1. Bespreking van de vragen.....	12
3.2.2. De kritiek op en de bijdrage van de compensatietheorie.....	12
3.3. De deflationary theorie en de revisionary theorie	14
3.3.1. Bespreking van de vragen.....	16
3.3.2. De problemen met en de bijdrage van de revisionary theorie	17
3.4. De controle theorie	18
3.4.1. Bespreking van de vragen.....	19
3.4.2. De kritiek op en de bijdrage van de controle theorie.....	20
3.5. De rijke ervaring theorie	21
3.5.1. Bespreking van de vragen.....	23
3.5.2. De problemen met en de bijdrage van de rijke ervaring theorie	23
4. Een organisch geheel: samenvoeging van de theorieën.....	24
5. Conclusie.....	28
Bibliografie	30

Samenvatting

In deze scriptie wordt het debat over de paradox van tragedie kritisch bekeken. Dit wordt gedaan aan de hand van drie vragen: de motivatievraag, de hedonistische vraag en de differentievraag. Door te kijken naar de theorieën van David Hume, Noël Carroll, Kendall Walton en Alex Neill, John Morreall, Jean-Baptiste Dubos en Aaron Smuts zal het duidelijk worden dat de hedonistische vraag het moeilijkste is om te beantwoorden. De meeste filosofen halen het belang van de representatie naar voren. Door dit inzicht wordt er met behulp van Peter Lamarque en Wolfgang Iser een mogelijk antwoord gegeven op de hedonistische vraag. De representatie en het gerepresenteerde moeten namelijk als één geheel worden gezien waardoor de emoties, zowel de positieve als de negatieve, een essentieel onderdeel zijn van de ervaring. Met de nadruk op de representatie kan ook de differentievraag worden beantwoord. Kunstwerken bevatten in tegenstelling tot het echte leven bepaalde aspecten zoals een structuur en een plot. Tevens ontstaat er een gevoel van afstand en veiligheid doordat de toeschouwers zich er bewust van zijn dat het gerepresenteerde fictief is en er bepaalde elementen afwezig zijn zoals direct gevaar en fysieke gevolgen. Door de bespreking van de theorieën wordt het ook duidelijk dat er verschillende motivationele redenen zijn. Een pluralistische theorie zou hierom een oplossing kunnen zijn voor de motivatievraag. Deze scriptie dient niet alleen gelezen te worden als een analyse en uitbreiding van het debat over pijnlijke kunst, maar kan ook worden gezien als een poging om de paradox opnieuw onder de aandacht te brengen. In de afgelopen jaren is er niet veel belangstelling geweest voor deze paradox terwijl het een waardevol vraagstuk is voor zowel de kunstfilosofie als voor andere gebieden zoals de filosofie van de geest en ethiek.

1. Inleiding

In de top twintig van de Internet Movie Database staan maar liefst zestien droevige films waaronder *The Godfather* en *Schindler's list*.¹ Dit roept de vraag op waarom mensen dramatische films appreciëren. Veel filosofen hebben geprobeerd om deze aantrekking tot tragedies te verklaren. Sinds de achttiende eeuw begonnen filosofen de positieve reacties, zoals plezier, op dit soort kunst als een probleem te zien. Dit vraagstuk wordt de paradox van tragedie genoemd en bestaat uit drie premissen. De eerste premisse houdt in dat tragedies negatieve emoties oproepen zoals verdriet en medelijden. De tweede premisse stelt dat als iets negatieve emoties oproept, mensen normaal gesproken de neiging hebben om dit te vermijden. De derde premisse houdt tot slot in dat men vaak niet de neiging heeft om tragische kunst te vermijden.

¹ "Top Rated Movies," *IMDB.com*, 17 december, 2015, <http://www.imdb.com/chart/top>.

In deze scriptie zal eerst de paradox in de relevante context worden geplaatst en verder worden uitgelegd. Tevens zal het debat worden ingeperkt en de methode zal duidelijk worden gemaakt. Daarna zullen de meest besproken theorieën worden bekeken. In de literatuur omtrent de paradox worden deze theorieën besproken, maar wordt er niet gekeken welke aspecten zij gezamenlijk aanstippen en of dit kan leiden tot een oplossing voor de paradox. In deze scriptie zal er dan ook als laatste een mogelijke oplossing worden gegeven door al deze aspecten met elkaar te verbinden. Het zal duidelijk worden dat er rekening moet worden gehouden met de rol van het gehele kunstwerk, de diverse motivationele redenen en met het feit dat het gaat om een representatie.

Als deze paradox kan worden opgelost dan zou dit bijvoorbeeld vragen kunnen beantwoorden binnen de kunstfilosofie over waarom mensen kunstwerken waarderen in het algemeen. De relevantie van de paradox gaat echter nog verder. Het kan ook belang hebben voor de sociale filosofie en filosofie van de geest omdat het licht kan werpen op vragen zoals hoe mensen het lijden van anderen ervaren.

2. De paradox van tragedie

2.1. Situering van de paradox

Sinds Aristoteles is er al een discussie gaande over de reacties op tragedies. Echter, vanaf de achttiende eeuw werden de positieve en negatieve reacties als paradoxaal gezien. In deze periode kwam namelijk het moderne systeem van de kunsten tot stand. Kunst werd in dit systeem gezien als iets wat bedoeld was voor de ervaring van de beschouwer en de focus lag dus niet langer op de functionaliteit van kunstwerken zoals in voorafgaande periodes.² Tevens was er een discussie gaande over of de mens egoïstisch of deugdzaam en altruïstisch is.³ Deze discussies staan in relatie met de paradox van tragedie omdat zij vragen oproepen zoals hoe de beschouwers plezier kunnen hebben van negatieve emoties en wat dat zegt over hoe zij de tragische situatie van anderen ervaren en bekijken. Zodoende werden de positieve reacties op tragedies vanaf deze periode als problematisch gezien. Hier ligt dan ook de oorsprong van de paradox van tragedie.

2.2. Uitleg van de paradox

De meest aangehaalde formulering van de paradox van tragedie is die van David Hume in zijn artikel *Of Tragedy*. Hume stelt hierin het volgende vast:

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. [...] They are pleased in proportion as they are afflicted, and never are so happy as when they employ tears, sobs and cries to give vent to their sorrow, and relieve their heart, swoln with the tenderest sympathy and compassion.⁴

² Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)," *Journal of History of Ideas* 13.1. (1952): 21.

³ Daniel Giraldo, "On the Paradox of Tragedy," *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 4 (2012): 564.

⁴ David Hume, "Of Tragedy," *The English Literary Criticism of the 18th century* 45 (1970): 185-186.

Het is dus volgens Hume een raadsel hoe het kan dat mensen plezier hebben van negatieve emoties, zoals angst en verdriet. Deze formulering gaat alleen over tragische toneelstukken. In deze scriptie zal er worden uitgegaan van een bredere notie van tragedie. In het kort gezegd zal het hier gaan over pijnlijke kunst.⁵ Pijnlijke kunst bestaat uit alle kunstwerken die als doel hebben om negatieve emoties op te roepen zoals verdriet, angst, boosheid, medelijden, afkeer en schaamte. De paradox gaat in deze algemene formulering als volgt:

1. Pijnlijke kunstwerken roepen negatieve emoties op;
2. Als iets negatieve emoties oproept, zijn mensen vaak geneigd om dit te vermijden;
3. Mensen hebben meestal niet de neiging om pijnlijke kunst te vermijden.

Het gaat er dus om hoe mensen tegelijkertijd tegenstrijdige emoties kunnen (en willen) ervaren, zoals plezier en verdriet, met betrekking tot kunstwerken.

2.3. Inperkingen en methode

Allereerst is het belangrijk om te vermelden dat de theorie van Aristoteles hier niet behandeld zal worden. In de literatuur omtrent de paradox wordt hij niet of kort aangehaald. Dit komt doordat er geen consensus bestaat over hoe zijn concept ‘catharsis’ moet worden begrepen. Om deze redenen zal Aristoteles niet verder besproken worden.

Ten tweede is het nodig om te verduidelijken dat het in deze scriptie zal gaan over representatieve kunstwerken. De paradox bevraagt namelijk hoe het kan dat er binnen de kunst genoten wordt van dramatische representaties die negatieve emoties oproepen. Niet-representatieve kunstwerken, zoals abstracte muziek, kunnen emoties oproepen, maar zij beelden geen droevige situaties of objecten uit.

Ten derde is er binnen de kunstfilosofie een discussie gaande of kunstwerken echte emoties oproepen. Hier zal ervan uit worden gegaan dat echte emoties kunnen worden opgewekt door kunst. Deze assumptie roept namelijk de paradox van tragedie op: als

⁵ Deze term wordt gebruikt door onder andere Aaron Smuts in zijn artikel “The Paradox of Painful Art,” *The Journal of Aesthetic Education* 41 (2007): 60.

sommige kunst echte, negatieve emoties oproept, is het moeilijk om te verklaren hoe mensen daarvan kunnen genieten en waarom zij gemotiveerd zijn om deze kunstwerken op te zoeken.

De vragen die Aaron Smuts centraal zet in zijn artikel “The Paradox of Painful Art” zullen worden gebruikt om de verschillende theorieën te analyseren. De volgende drie vragen zijn van belang bij het oplossen van de paradox:

- De motivatievraag: waarom hebben mensen de motivatie om pijnlijke kunstwerken op te zoeken?
- De hedonistische vraag: hoe kunnen wij als bron van plezier negatieve emoties hebben? En zoeken mensen pijnlijke kunst op om plezier te ervaren?
- De differentievraag: hoe is het verschil tussen fictie en het echte leven te verklaren?⁶ In het echte leven zijn mensen namelijk geneigd om negatieve emoties te vermijden terwijl zij deze emoties opzoeken in pijnlijke kunst.

Na het bespreken van een theorie zullen deze vragen worden gebruikt om te kijken of de desbetreffende theorie de paradox kan oplossen en, zo ja, op welke manier dit gebeurt.

⁶ Aaron Smuts, “The Paradox of Painful Art,” *The Journal of Aesthetic Education* 41 (2007): 60.

3. Oplossingen voor de paradox

Er zullen nu meerdere theorieën worden besproken om na te gaan wat de belangrijkste elementen zijn voor het oplossen van de paradox. De verschillende categorieën van Jerrold Levinson zullen worden gebruikt om de verschillende theorieën in te delen. Alleen bij de controle theorie zal de uitleg van Hichem Naar in zijn artikel “Art and Emotion” worden gebruikt omdat Levinson deze theorie niet bespreekt.

3.1. De omzettingstheorie

David Hume is één van de eerste filosofen die de paradox van tragedie kritisch bespreekt. Hij hangt een omzettingstheorie aan. Dit houdt in dat Hume ervan uitgaat dat negatieve emoties worden omgezet in iets plezierigs binnen de artistieke context.⁷ Hij zegt dan ook dat de “noble talents, along with the force of expression, and beauty of oratorical numbers, diffuse the highest satisfaction in the audience, and excite the most delightful movements.”⁸ Volgens Hume vinden mensen dus genot in de manier waarop de tragedie wordt gerepresenteerd. Hij betoogt dat negatieve emoties meestal bij de toeschouwers worden omgezet in iets plezierigs. De overheersende emotie wanneer men naar een tragedie kijkt, is daardoor het plezier met betrekking tot de representatie en niet de negatieve emoties over het gerepresenteerde.⁹ Het is alleen onduidelijk hoe deze emoties worden omgezet door de artistieke elementen en wat Hume precies bedoelt met deze waardering van de artistieke kwaliteit van het werk. In “Of the Standard of Taste” legt Hume uit dat esthetische waarderingen vaak uiteenlopen door onder andere gewoontes die verschillen tussen personen en periodes.¹⁰ Hij zegt: “One person is more pleased with the sublime; another with the tender; a third with raillery.”¹¹ Zulke verschillen in sentiment zijn onvermijdelijk. Tevens heeft hij het over interpretatie met

⁷ Jerrold Levinson, “Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain,” in *Emotion and the Arts*, eds. Mette Hjort and Sue Laver (Oxford: UP, 1997), 29.

⁸ Hume, “Of Tragedy,” 191.

⁹ *Ibid.*, 191-192.

¹⁰ David Hume, “Of the Standard of Taste,” *The English Literary Criticism of the 18th century* 45 (1970): 232.

¹¹ *Ibid.*, 233.

“delicate sentiment.”¹² Op die manier zouden mensen dichtbij uitspraken over algemene waardering kunnen komen. Echter, dit vermogen om tragedies te interpreteren en te waarderen wordt niet verder uitgelegd en blijft daardoor onduidelijk. Hume kaart dit probleem zelf aan, maar door deze onduidelijkheid is het ook niet mogelijk om algemene uitspraken te doen over hoe de negatieve emotie kan worden omgezet in iets plezierigs als gevolg van de artistieke context. Dit zorgt voor problemen zoals later zal blijken.

3.1.1. Bespreking van de vragen

Hume beantwoordt de motivatievraag, i.e. waarom voelen mensen zich aangetrokken tot pijnlijke kunst, door te betogen dat de kunstenaar elementen creëert, zoals een structuur en plot, die niet in het echte leven beschikbaar zijn. Doordat mensen genieten van de manier waarop de kunstenaar dit doet, kan de ervaring omgezet worden in iets plezierigs. Dit verklaart tevens het verschil met het echte leven. Tragische representaties worden namelijk gecreëerd door een kunstenaar en mensen vinden plezier in de manier waarop het tragische is weergegeven. Hume's theorie kan dus de motivatievraag en de differentievraag beantwoorden. Echter, de hedonistische vraag kan niet worden beantwoord omdat het niet duidelijk is op welke manier mensen de artistieke elementen van kunstwerken waarderen en hoe daardoor de negatieve emotie wordt omgezet in iets plezierigs. Dit brengt de problemen van Hume's theorie naar voren.

3.1.2. De problemen met en de bijdrage van de omzettingstheorie

Het is al duidelijk geworden dat Hume's theorie onduidelijkheden bevat en daardoor problemen oproept. Hij geeft bijvoorbeeld geen verheldering over hoe de negatieve emotie in een plezierige ervaring kan worden omgezet door de artistieke kwaliteiten van een kunstwerk. Door bijvoorbeeld een dramatische film, zoals *Braveheart*, worden volgens Hume de pijnlijke emoties omgezet in iets plezierigs. Het is alleen niet duidelijk hoe en of dit werkelijk gebeurt.

¹² Hume, “Of the Standard of Taste,” 229.

Om dit probleem te omzeilen hebben sommige filosofen getracht om Hume's theorie op een andere manier te verklaren. Robert Yanal beweert bijvoorbeeld dat onze ervaringen met betrekking tot tragedies in het geheel genomen plezierig zijn, ook al bevatten deze ervaringen negatieve elementen. Het negatieve, bijvoorbeeld het verdriet dat wordt opgeroepen door William Wallace's executie in *Braveheart*, wordt niet omgezet in iets plezierigs maar blijft deel uitmaken van onze ervaring. De hele ervaring is nog steeds plezierig door de artistieke kwaliteiten.¹³ In deze oplossing zijn de positieve en negatieve emoties gericht op andere objecten. Hierdoor kan dit niet de paradox verklaren omdat de paradox be vraagt hoe het kan dat er genoten wordt van negatieve emoties. Echter, in Yanal's oplossing staan de emoties naast elkaar. Hume's theorie bevat dus te veel onduidelijkheden, met name over de hedonistische vraag, waardoor de paradox niet kan worden opgelost.

Yanal's uitwerking laat wel de sterke kant van Hume's theorie zien. Hij benadrukt dat het verschil tussen fictie en het echte leven ligt in de aanwezigheid van artistieke kwaliteiten zoals een bepaalde structuur en retoriek. Door dit verschil kunnen de toeschouwers tragische representaties als plezierig ervaren. Het publiek merkt deze artistieke elementen op en zij genieten hierdoor van het kunstwerk. De artistieke elementen zouden het verschil tussen fictie en het echte leven kunnen verhelderen. Dit lijkt een goede eerste stap in het verklaren van de differentievraag.

3.2. De compensatietheorie

Noël Carroll's theorie gaat over de paradox met betrekking tot horror. Hij verwerpt Hume's opvatting over het omzetten van pijn in plezier. Carroll redeneert vanuit een compensatietheorie, i.e. pijnlijke kunstwerken kunnen compenserende emoties opwekken die zwaarder wegen dan de pijnlijke emoties.¹⁴ Carroll is het wel in grote lijnen eens met Hume

¹³ Robert Yanal, "Hume and Others on the Paradox of Tragedy," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, no 1. (1991): 75-76.

¹⁴ Levinson, "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain," 29-30.

over waar onze emoties op gericht zijn. Onze negatieve emoties zijn gefocust op wat er wordt afgebeeld terwijl onze positieve emoties gericht zijn op de manier waarop dit wordt afgebeeld. Volgens Carroll is horror vaak plezierig door de representatie. De vaak gebruikte verhaallijn van bewijsvoering, ontdekking en onthulling roept volgens hem nieuwsgierigheid op.¹⁵ Mensen worden gefascineerd door de verhaallijn omtrent de onmogelijke en onbekende monsters die niet in ons conceptuele raamwerk passen.¹⁶ Het monster van Frankenstein is bijvoorbeeld een onbekend, raadselachtig fenomeen voor de toeschouwer. Het boek (of de film) veroorzaakt intellectuele genoegens doordat de toeschouwer steeds meer vragen kan beantwoorden zoals hoe het monster er uit ziet, hoe het tot stand is gekomen en welke gevaren het met zich meebrengt.

Deze monsters veroorzaken echter ook emoties zoals angst en walging. Zij zijn dus tegelijkertijd verontrustend en fascinerend.¹⁷ De angstaanjagende delen van een horrorfilm kunnen volgens Carroll worden gezien als “the price we are willing to pay for the revelation of that which is impossible and unknown, of that which violates our conceptual schema.”¹⁸ Volgens Carroll kunnen mensen gefascineerd worden door een horrorfilm, en kunnen mensen dus plezier hebben, doordat de positieve emoties als compensatie kunnen worden gebruikt voor de negatieve emoties. Hier wordt het duidelijk dat Carroll uitgaat van een co-existentiële theorie.¹⁹ Het plezierige is sterk genoeg om de negatieve emoties te compenseren maar het plezierige wordt niet opgewekt door de negatieve emotie. De emoties staan dus naast elkaar maar worden wel opgeroepen door hetzelfde object: het monster.

¹⁵ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, (London: Routledge, 1990), 184.

¹⁶ Carroll, “Why Horror?” In *Arguing about Art*, eds. Alex Neill and Aaron Ridley (Oxon: Routledge, 2008), 302-303.

¹⁷ *Ibid.*, 311.

¹⁸ *Ibid.*, 306.

¹⁹ *Ibid.*, 311.

3.2.1. Bespreking van de vragen

Carroll beantwoordt de motivatievraag door te beweren dat de monsters en de bijbehorende verhaallijnen fascinerend zijn en nieuwsgierigheid opwekken. In deze fascinatie vinden mensen plezier waardoor de negatieve emoties kunnen worden gecompenseerd. Dit lijkt de hedonistische vraag te verklaren. Het verschil met het echte leven is dat sommige eigenschappen wel aanwezig zijn in fictie, zoals een verhaallijn, en andere eigenschappen juist afwezig zijn, zoals het directe gevaar.²⁰ Deze oplossing voor de differentievraag komt sterk overeen met Hume's verklaring omdat Carroll ook naar de representatie refereert. Tevens lijkt Carroll ook de motivatievraag te kunnen beantwoorden. Hij betoogt dat mensen intellectuele genoegens krijgen door middel van pijnlijke kunst, e.g. zoals het prikkelen van nieuwsgierigheid. Echter, het zal duidelijk worden dat de hedonistische vraag weer een probleem veroorzaakt.

3.2.2. De kritiek op en de bijdrage van de compensatietheorie

Eén probleem met Noël Carroll's theorie is dat het niet breed toepasbaar is. Carroll heeft zich namelijk alleen gericht op horror. De fascinatie voor onmogelijke monsters kan niet worden toegepast op bijvoorbeeld Shakespeare's *King Lear* waarvan de personages wel in ons conceptuele raamwerk passen. Carroll's theorie kan worden uitgebreid om deze problemen op te lossen. Hij geeft bijvoorbeeld zelf toe dat horrorfilms ook niet altijd dezelfde verhaallijn van ontdekking en onthulling volgen. Hij zegt hierover dat "there can be different kinds of curiosity."²¹ De fascinatie zou hierdoor kunnen worden uitgebreid door bijvoorbeeld te beweren dat het door allerlei aspecten kan worden opgewekt die ons kennen te buiten gaan. Dit zou echter nog moeten worden uitgewerkt.

Alex Neill heeft ook kritiek op Carroll's theorie. Neill is het niet eens met Carroll's co-existentiële oplossing, i.e. het negatieve en het positieve staan naast elkaar in plaats van dat

²⁰ Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, 179.

²¹ Carroll, "Why Horror?" 306.

het positieve gericht is op de negatieve emotie. Volgens Neill draait de paradox om het feit dat deze emoties één geheel vormen. Het positieve moet worden opgewekt door iets wat in de negatieve reactie zit. In Carroll's theorie is het wel zo dat het positieve en het negatieve allebei op de monsters zijn gericht.²² Neill vindt dit echter niet ver genoeg gaan. De paradox gaat inderdaad over hoe het kan dat de plezierige emotie wordt opgewekt door de negatieve emotie. De plezierige reactie op horror moet worden opgewekt door de afschuw of angst en het moet dus niet alleen maar de negatieve emotie compenseren. Neill geeft een voorbeeld om dit duidelijker te maken: als iemand naar de tandarts gaat dan is diegene ook bereid om pijn te lijden om een beter gebit te krijgen. Echter, als het ook zonder pijn zou kunnen dan zou diegene waarschijnlijk daarvoor kiezen.²³ Dit is ook zo bij Carroll's theorie. Als iemand een horrorfilm zou kunnen kijken zonder negatieve emoties, dan zou diegene daarvoor kiezen als het plezierige niet in de negatieve reactie ligt.

Carroll ziet in dat er situaties kunnen zijn waarin de plezierige emotie opgewekt wordt door de negatieve reactie. Hij geeft een voorbeeld van een man die naar een horrorfilm gaat omdat hij walging wil ervaren.²⁴ Carroll haalt hier Susan Feagin's metareactie theorie aan. Volgens Feagin vinden mensen het fijn om in te zien dat zij personen zijn die bijvoorbeeld medelijden kunnen hebben op het juiste moment.²⁵ Zij redeneert dat deze metareactie laat zien "what we care for, and in showing us we care for the welfare of human beings, [...] it reminds us of our common humanity."²⁶ Feagin beargumenteert verder dat deze "feelings are at the heart of morality itself."²⁷ Dit maakt het duidelijk dat haar theorie vooral gaat over emoties die op anderen gericht zijn, zoals medelijden. Het gaat namelijk niet alleen om de realisatie dat emoties worden gevoeld, maar het gaat om een soort morele tevredenheid doordat er iets

²² Alex Neill, "On a Paradox of the Heart," *Philosophical Studies* 65 (1992): 57-58.

²³ Ibid.

²⁴ Carroll, "Why Horror?" 313.

²⁵ Susan Feagin, "The Pleasures of Tragedy," *American Philosophical Quarterly* 20.1 (1983): 98.

²⁶ Ibid., 98.

²⁷ Ibid., 103.

wordt gevoeld in relatie tot andere mensen. Het is daarom moeilijk om dit te betrekken op horror omdat het hier gaat om emoties, zoals angst en walging, die niet op anderen gericht zijn. Carroll geeft met betrekking tot horror aan dat iemand het fijn kan vinden om te kijken hoeveel hij of zij aan kan. Echter, Feagin's theorie lijkt dit niet te kunnen omvatten. In die situatie zou het niet gaan om een metareactie die laat zien dat wij bijvoorbeeld geven om anderen. Dit kan dus niet verklaren waarom mensen horrorfilms kijken om negatieve emoties te ervaren en hierdoor is deze aanvulling niet genoeg om de paradox op te kunnen lossen.

Het sterke van Carroll's theorie blijft ondanks deze kritiek staan. Hij werkt namelijk Hume's differentie tussen fictie en het echte leven uit. Carroll maakt een aannemelijk punt door te zeggen dat mensen met pijnlijke kunst om willen gaan omdat er bepaalde eigenschappen missen, zoals direct gevaar en stank, of juist aanwezig zijn, zoals een bepaalde structuur. Dit punt haalt het verschil tussen representatie en het echte leven goed naar voren.

3.3. De deflationary theorie en de revisionary theorie

Kendall Walton's theorie kan op twee manieren worden toegepast. In "Fearing Fictions" stelt Walton dat zijn theorie over net-alsof spellen de paradox kan oplossen. Dit kan worden gezien als een *deflationary* theorie. Deze theorie stelt dat er geen echte negatieve emoties worden opgeroepen door pijnlijke kunst.²⁸ Walton begint met een voorbeeld over iemand die een treurig kunstwerk bekijkt. Als iemand *Othello* of *The Titanic* aan het kijken is, hoopt diegene waarschijnlijk dat het goed afloopt voor Desdemona of Jack. Deze toeschouwer hoopt dat het stuk niet goed afloopt, maar tegelijkertijd hoopt hij dat de personages ontsnappen uit de nare situatie. Walton claimt dat deze persoon geen tegenstrijdige emoties ervaart.²⁹ De sympathie voor Desdemona of Jack is namelijk geen echte emotie maar een quasi-emotie terwijl het genot wel een echte emotie is. Het verschil tussen quasi-emoties en echte emoties is dat

²⁸ Levinson, "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain," 29-31.

²⁹ Kendall Walton, "Fearing Fictions," *The Journal of Philosophy* 75, no. 1 (1978): 25. Zie ook: Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, (Harvard: Harvard University Press, 1990), 258.

mensen bij quasi-emoties niet de overtuiging hebben dat het object bestaat. Quasi-emoties rusten dan ook op net-alsof overtuigingen die tot stand komen binnen een net-alsof spel waarin de toeschouwer doet alsof hij emoties voelt.³⁰ De persoon die een toneelstuk of film bekijkt, weet dat de heldin of held niet werkelijk bestaat en ervaart daarom geen echte emotie. Deze persoon speelt een net-alsof spel en in zijn verbeelding bevindt de heldin of held zich in een nare situatie. Deze toeschouwer zou dus willen dat het fictief zo is dat de heldin of held lijdt.³¹ Walton gaat hier tegen de paradox in door te laten zien dat mensen geen tegenstrijdige emoties voelen.

Echter, Walton maakt niet duidelijk waarom mensen zouden genieten van bijvoorbeeld angst of verdriet wanneer dit gericht is op een fictief personage.³² Hij claimt dat quasi-emoties fenomenologisch gelijk zijn aan echte emoties.³³ Hij stipt ook aan dat het moeilijk is om precies te zeggen wat quasi-emoties inhouden en in hoeverre zij overeenkomen met echte emoties.³⁴ Doordat het verschil tussen quasi-emoties en echte emoties niet duidelijk is, verklaart dit onderscheid niet hoe mensen plezier kunnen hebben van negatieve quasi-emoties zoals angst.

Bovendien geeft Walton toe dat deze theorie niet de hele paradox kan oplossen. Hij maakt duidelijk dat mensen soms echte emoties voelen wanneer hij zegt dat “some representation arouse *actual* sorrow or terror – sorrow for actual people they remind us of [...] – and it would appear that we sometimes seek and enjoy these experiences.”³⁵ Walton betoogt dus dat negatieve emoties opgewekt kunnen worden door representaties en dat zij gepaard kunnen gaan met positieve emoties. Door deze onduidelijkheid over quasi- en echte

³⁰ Walton, “Fearing Fictionally,” in *Arguing about Art*, eds. Alex Neill and Aaron Ridley (Oxon: Routledge, 2008), 264.

³¹ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 258-258.

³² Nele van de Mosselaer, “De Paradox van Fictie” (masterscriptie, universiteit van Antwerpen, 2015), 29-37.

³³ *Ibid.*, 251.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 256.

emoties en het feit dat mensen soms wel tegenstrijdige emoties hebben, kan de *deflationary* theorie de paradox niet oplossen.

Walton geeft een andere verklaring die de *revisionary* theorie wordt genoemd, i.e. de negatieve reacties zijn niet intrinsiek onplezierig of ongewenst.³⁶ Hij deelt dit inzicht met Alex Neill. De paradox wordt door hen ontkracht door tegen de eerste premisse in te gaan: pijnlijke kunstwerken roepen negatieve, en dus pijnlijke of onplezierige, emoties op. Walton en Neill betogen dat mensen de pijnlijke situatie met de emotie verwarren. Walton zegt dan ook dat “[w]hat 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.”³⁷ Neill is het hier mee eens en hij verduidelijkt dat:

It’s what beliefs and thoughts are about that can be pleasant or unpleasant. In describing an emotion as ‘painful’ or ‘negative’ or ‘unpleasant’, I suggest we are in fact saying something about the situations in response to which we typically experience those emotions.³⁸

Volgens Walton en Neill is het dus niet de emotie die pijnlijk is, maar de situatie waarop de emotie is gericht. Hierdoor kan de emotie een bron van genot zijn zelfs als de situatie, zoals de moord op Desdemona, onplezierig is. Het zien van een treurig toneelstuk kan een plezierige ervaring zijn, omdat de negatieve reacties intrinsiek niet ongewenst zijn. De paradox is volgens Walton en Neill dan ook geen problematisch vraagstuk.

3.3.1. Bespreking van de vragen

Walton redeneert dat mensen gemotiveerd zijn om (pijnlijke) kunst te ervaren doordat een net-alsof spel, waarin de toeschouwer zich dan begeeft, “achieves insight into one’s situation, or empathy for others, or a realization of what it is like to undergo certain experiences, and so

³⁶ Levinson, “Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain,” 29-31.

³⁷ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 258.

³⁸ Neill, “On a Paradox of the Heart,” 62.

on.”³⁹ Volgens Walton fascineert de ervaring van een kunstwerk de toeschouwers door deze verschillende gewaarwordingen. Als antwoord op de hedonistische vraag zeggen Walton en Neill dat mensen plezier kunnen hebben doordat de situatie pijnlijk is en niet de emotie. Zij kunnen hierdoor dus wel genieten van de emotie. Het verschil tussen fictie en het echte leven is volgens Walton dat in de meeste gevallen mensen bewust zijn van het feit dat het fictie is.⁴⁰ Tevens identificeren mensen zich met de personages.⁴¹ Het zou kunnen zijn dat door deze afstand, die tot stand komt door de realisatie dat het fictief is en het inbeelden van de positie van de personages, de artistieke kwaliteiten kunnen worden gewaardeerd.

Neill hangt Noël Carroll’s onderscheid aan.⁴² Hij zegt dat het plausibel is dat mensen aangetrokken worden door pijnlijke kunst doordat er bepaalde eigenschappen aanwezig of afwezig zijn, zoals de aanwezigheid van een bepaalde structuur en de afwezigheid van direct gevaar.

3.3.2. De problemen met en de bijdrage van de revisionary theorie

Het is in de bespreking van Walton’s theorie al duidelijk geworden dat zijn *deflationary* theorie niet werkt. Doordat hij niet verheldert wat quasi-emoties precies zijn, is het onduidelijk hoe mensen hier plezier van kunnen ervaren. Bovendien geeft Walton aan dat kunstwerken echte, tegenstrijdige emoties kunnen oproepen. De *deflationary* theorie kan de paradox dus niet oplossen.

De belangrijkste kritiek op de *revisionary* theorie is uiteengezet door Carroll. Hij betoogt dat de onplezierige elementen niet in de situatie liggen. Als iemand bijvoorbeeld walging voelt tijdens een les waarin een lichaam wordt ontleed, en dit op correcte wijze wordt gedaan, is het onduidelijk waar het onplezierige kan liggen behalve in de emotie.⁴³ Carroll

³⁹ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 272.

⁴⁰ *Ibid.*, 250.

⁴¹ *Ibid.*, 255.

⁴² Neill, “On a Paradox of the Heart,” 63.

⁴³ Noël Carroll, “A Paradox of the Heart: A Response to Alex Neill,” *Philosophical Studies* 65 (1992): 70-73.

geeft nog een ander voorbeeld over iemand die schrikt door de roep van een uil. In deze situatie kan het negatieve geen betrekking hebben op de situatie. Alleen het geschrokken gevoel is in deze context negatief en niet de roep van de uil.⁴⁴ Het onplezierige ligt dus niet in de situatie maar heeft wel degelijk betrekking op de emotie. Tevens geeft Carroll aan dat het zou kunnen dat bijvoorbeeld de angst die opgewekt wordt door een horrorfilm “linger[s] on in a way that sustains continuing ill-ease.”⁴⁵ Hier gaat het dus om een negatief element die in de emotie ligt en zelfs zou kunnen worden ervaren nadat de film is afgelopen. Carroll laat met deze voorbeelden zien dat Walton en Neill de eerste premisse van de paradox niet kunnen ontkrachten.

De bijdrage van Walton's theorie aan de discussie is de nadruk op de afstand die kunst creëert waardoor mensen kunnen genieten van de esthetische aspecten. Doordat mensen weten dat het fictie is en doordat zij inbeelden de personages te zijn, nemen zij een bepaalde afstand van het echte leven. Dit kan zorgen voor een veilige context om de emoties in te voelen. Tevens stipt Neill het belang van de visie van Carroll en Hume aan door nadruk te leggen op de aanwezigheid van artistieke elementen en de afwezigheid van andere aspecten zoals direct gevaar.

3.4. De controle theorie

John Morreall hangt een controle theorie aan. Aanhangers van deze theorie betogen dat mensen gemotiveerd zijn om met pijnlijke kunst om te gaan doordat zij er meer controle over hebben dan in het echte leven.⁴⁶ Morreall richt zich dan ook specifiek op de differentievraag, i.e. de vraag waarom mensen vaker negatieve emoties opzoeken door middel van kunst dan in het echte leven. Morreall begint met te kijken naar hoe mensen omgaan met negatieve emoties in het echte leven. Hij redeneert dat negatieve emoties, zoals verdriet en boosheid, plezierig

⁴⁴ Carroll, “A Paradox of the Heart: A Response to Alex Neill,” 70-73.

⁴⁵ Ibid., 72.

⁴⁶ Hichem Naar, “Art and Emotion,” *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 6 november, 2015, <http://www.iep.utm.edu/art-emot/>

kunnen worden gevonden wanneer er een bepaalde controle is. De emotie moet binnen bepaalde grenzen blijven om als plezierig te kunnen worden ervaren. Morreall claimt dat wanneer er controle is mensen op zichzelf kunnen reflecteren. Wanneer iemand bijvoorbeeld woedend is, kan dat bijdragen aan het scheppen van zijn of haar identiteit. Op dat moment spreken mensen namelijk vaak de waarheid.⁴⁷ Morreall claimt dat mensen met betrekking tot fictie meer controle hebben dan in het echte leven. Hij zegt hierover het volgende:

When we feel negative emotions toward fiction [...] we experience the control mentioned above, of attending to something which has no practical consequences for us, and being able to start, stop, and direct this attending. And maintaining this control, we are able to enjoy these negative emotions, as we are frequently not able to enjoy negative emotions toward real life situations.”⁴⁸

Mensen kunnen dus de emotie starten, stoppen en sturen door bijvoorbeeld de bioscoop te verlaten of bepaalde delen van de film bewust niet te bekijken. Tevens zijn er volgens Morreall bepaalde artistieke elementen zoals een coherente structuur wat zorgt voor een opbouwend verhaal en een oplossing waardoor de emoties binnen bepaalde grenzen blijven en er van kan worden genoten.⁴⁹ Morreall betoogt ook dat mensen zich inbeelden hoe het is om een bepaald personage te zijn. Door deze verbeelding voelen zij de emoties zonder fysieke consequenties.⁵⁰ Dit draagt allemaal bij aan een gevoel van controle en dat maakt het dus mogelijk om van de emoties te genieten.

3.4.1. Bespreking van de vragen

Morreall geeft geen duidelijk antwoord op de motivatievraag. Het zou kunnen zijn dat het ervaren van negatieve emoties mensen kan helpen omdat het hen bijvoorbeeld bepaalde inzichten geeft. De hedonistische vraag wordt wel verklaard. Mensen kunnen plezier hebben

⁴⁷ John Morreall, “Enjoying Negative Emotions in Fictions,” *Philosophy and Literature* 9, no. 1 (1985): 99.

⁴⁸ *Ibid.*, 101.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, 102.

doordat er een bepaalde controle is omdat binnen bepaalde grenzen zelfs negatieve emoties als plezierig kunnen worden ervaren. Met betrekking tot fictie hebben mensen meer controle over hun emoties door bijvoorbeeld te stoppen met kijken. Tevens zijn er geen fysieke gevolgen voor de toeschouwers en kunnen zij de emoties starten, stoppen en sturen. Dit laat duidelijk de verschillen zien tussen het echte leven en fictie en dit beantwoordt dus de differentievraag.

3.4.2. De kritiek op en de bijdrage van de controle theorie

Het grootste probleem voor deze theorie is dat Morreall niet de motivatievraag beantwoordt. Aaron Smuts stipt aan dat dit vooral onduidelijk is omdat er nog steeds pijn wordt gevoeld. Het kan zo zijn dat mensen minder pijn ervaren of dat deze pijn te verdragen is door de mate van controle, maar dit neemt niet weg dat het nog steeds pijnlijk is.⁵¹ De vraag waarom mensen de negatieve emoties opzoeken blijft dus onbeantwoord.

Tevens hebben mensen een gevarieerde smaak. Berys Gaut geeft aan dat “people vary greatly and unpredictably as to whether or not they enjoy [for example] horror films.”⁵² Deze mensen hebben wel dezelfde controle, maar toch zijn er mensen die dit niet willen ervaren. Morreall kan deze verschillen niet verklaren, omdat het verschil hier niet in de mate van controle ligt, en hij moet zijn theorie dus aanvullen met motivationele redenen.

Een ander probleem is dat Morreall's notie van controle erg sterk is. Wanneer iemand net de film *The Diving Bell and the Butterfly* heeft gekeken, kan diegene niet zomaar het verdrietige of zelfs depressieve gevoel stoppen. Het starten, sturen en stoppen van emoties moet dus minder sterk worden opgevat dan Morreall lijkt te betogen. Een mogelijke interpretatie is Morreall's term ‘controle’ te begrijpen als ‘veiligheid.’ Zowel het (deels) kunnen starten, stoppen en sturen, als het binnen bepaalde grenzen blijven van emoties en het

⁵¹ Aaron Smuts, “The Paradox of Painful Art,” 65-66.

⁵² Berys Gaut, “The Paradox of Horror,” In *Arguing about Art*, eds. Alex Neill and Aaron Ridley (Oxon: Routledge, 2008), 322.

inbeelden de personage te zijn, kunnen zorgen voor een gevoel van veiligheid. Er is namelijk nog de mogelijkheid om de situatie te sturen door bijvoorbeeld de film stop te zetten, er zullen waarschijnlijk niet te heftige emoties worden opgewekt en er zijn geen fysieke gevolgen.

Wat Morreall bijdraagt aan de discussie is dat een gevoel van veiligheid (als zijn theorie op deze manier kan worden geïnterpreteerd) inderdaad een rol lijkt te spelen in het verklaren waarom mensen pijnlijke kunst opzoeken. Morreall staat op één lijn met Hume, Carroll en Neill met betrekking tot de differentievraag omdat hij ook kijkt naar artistieke elementen zoals de aanwezigheid van een structuur en plot. Bovendien komt deze theorie overeen met Walton's visie dat mensen inbeelden de personage te zijn waardoor er geen fysieke gevolgen zijn.

3.5. De rijke ervaring theorie

Tot nu toe is er gekeken naar hedonistische theorieën die beweren dat pijnlijke kunstwerken op de een of andere manier plezier opleveren. Het is duidelijk geworden dat deze theorieën vooral moeite hebben met het beantwoorden van de hedonistische vraag. Het zou ook kunnen zijn dat mensen een pijnlijk werk willen ervaren, niet om er alleen maar plezier uit te krijgen, maar om iets anders te krijgen zoals een betekenisvol inzicht. Hichem Naar geeft aan dat als iemand bijvoorbeeld van te voren weet dat het Camus' boek *The Stranger* geen plezier zal opleveren, diegene nog steeds gemotiveerd kan zijn om het te lezen.⁵³ Eén theorie die vanuit deze gedachte redeneert, is de rijke ervaring theorie. Aanhangers betogen dat iets onplezierigs toch wenselijk kan zijn. Een veel besproken visie binnen deze theorieën is die van Jean-Baptiste Dubos. Dubos stelt dat “one of the greatest wants of man is to have his mind incessantly occupied.”⁵⁴ Mensen zoeken dus altijd naar ervaringen om hun verveling tegen te gaan. Kunst roept volgens Dubos kunstmatige en minder intense emoties op doordat het

⁵³ Hichem Naar, “Art and Emotion.”

⁵⁴ Jean-Baptiste Dubos, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*. Vert. Thomas Nugent. (London: Lamb, 1748), 5.

imitaties zijn van echte objecten en situaties. Hierdoor hebben de emoties die worden opgeroepen door kunst geen fysieke gevolgen.⁵⁵ Kort gezegd, willen mensen volgens Dubos betekenisvolle ervaringen hebben en het liefst zonder fysieke consequenties.⁵⁶

Echter, het is niet duidelijk dat mensen alleen of vooral tot kunst worden aangetrokken om verveling tegen te gaan. Tevens is er veel kritiek op Dubos' claim dat kunstwerken minder intense emoties opwekken omdat het imitaties zijn. Dit hoeft namelijk niet (altijd) het geval te zijn. Ondanks deze kritiek is Dubos' theorie belangrijk omdat het laat zien dat mensen kunnen verlangen naar pijnlijke emoties.

Aaron Smuts bouwt voort op de inzichten van Dubos. Hij betoogt ook dat mensen vooral zoeken naar rijke ervaringen en creëert een pluralistische theorie met behulp van de verschillende theorieën. Ten eerste gebruikt Smuts de theorieën van Carroll en Dubos in het beweren dat mensen pijnlijke kunst opzoeken doordat kunst een veilige context schept die niet in echte situaties aanwezig is, e.g. door de afwezigheid van direct gevaar.⁵⁷ Hierdoor wordt het makkelijker om te genieten van negatieve emoties. Hij haalt ook de controle theorie van Morreall aan en zegt dat deze controle onder andere zorgt voor de mogelijkheid om te reflecteren op de ervaringen. Dit kan cognitieve genoegens veroorzaken.⁵⁸ Tevens kan het vermogen om extreme emoties te doorstaan genot opleveren doordat mensen bewust worden van hun eigen capaciteiten zoals Feagin ook betoogt.⁵⁹ Pijnlijke kunst wekt volgens Smuts sterke reacties op en zorgt daardoor voor een intense emotie dat zowel intellectueel als gevoelsmatig kan zijn.

⁵⁵ Dubos, *Critical Reflections*, 21. Zie voor meer informatie over de 'echtheid' van emotionele reacties op fictie de paradox van fictie.

⁵⁶ Zijn opvattingen kunnen worden gezien als een deflationary theorie net zoals Walton, i.e. mensen ervaren geen echte emoties door kunstwerken. Dubos' theorie valt ook onder de rijke ervaring theorie omdat hij betoogt dat mensen, om verveling tegen te gaan, een ervaring zoeken door middel van kunst.

⁵⁷ Smuts, "The Paradox of Painful Art," 73-74.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., 74.

3.5.1. Bespreking van de vragen

Smuts beantwoordt de motivatievraag door te beweren dat mensen op zoek zijn naar rijke, intense ervaringen. Dit kan worden opgewekt door allemaal verschillende elementen zoals cognitieve prikkels door metareflectie of het emotionele gevoel zelf. Negatieve emoties zijn volgens Smuts intens om te ervaren. Doordat kunst een veilige context en een hoge mate van controle biedt, kunnen mensen genieten van de negatieve emoties en daarom zoeken zij pijnlijke kunst op. Dit beantwoordt dus de hedonistische vraag.⁶⁰ Het gevoel van veiligheid verklaart ook de differentievraag. De veilige context zonder fysieke consequenties en de hoge mate van controle zijn namelijk niet aanwezig in het echte leven.

3.5.2. De problemen met en de bijdrage van de rijke ervaring theorie

Het probleem van Dubos' theorie werd al duidelijk. Het zou kunnen zijn dat het opzoeken van een rijke ervaring tegen verveling één reden is, maar het is niet waarschijnlijk dat het de enige motivationele factor is. Bovendien wekken kunstwerken niet minder intense emoties op.

Aan de theorie van Smuts ontbreekt één aspect dat wel vaak in de eerdere theorieën wordt aangestipt. Namelijk de rol van de representatie. Hume, Carroll, Walton, Neill en Morreall geven allemaal aandacht aan aspecten van de representatie zoals de structuur en de retoriek. Het bekijken van de representatie kan helpen om de paradox op te lossen zoals in het volgende hoofdstuk duidelijk zal worden.

Smuts laat zien dat verschillende aspecten uit de theorieën kunnen worden gecombineerd om zo de paradox op te lossen. Dit is de bijdrage die zijn theorie levert aan het debat. In het volgende hoofdstuk zal er gekeken worden naar waar de filosofen het over eens zijn om er zo achter te komen wat de belangrijkste aspecten zijn bij het oplossen van de paradox.

⁶⁰ Alhoewel het bij Smuts' theorie niet per se om plezier gaat maar het ook kan gaan om bijvoorbeeld een waardevol inzicht.

4. Een organisch geheel: samenvoeging van de theorieën

In de bovenstaande bespreking van de verschillende theorieën is het gebleken dat de hedonistische vraag het moeilijkste is om te beantwoorden. Er is met betrekking tot deze vraag kritiek op alle besproken filosofen: Hume's antwoord op de vraag is onbevredigend omdat het onduidelijk blijft hoe de negatieve emotie wordt omgezet in iets plezierigs. Carroll's antwoord rust op een co-existentiële verbinding maar het is duidelijk gemaakt dat de paradox gaat over hoe het positieve kan voortvloeien uit de negatieve emotie. Walton en Neill's claim dat het negatieve in de situatie ligt en daardoor geen probleem oproept, is ontkracht met behulp van Carroll. Morreall's inzicht over het kunnen genieten van een negatieve emotie door een gevoel van veiligheid is slechts één randvoorwaarde. Dubos geeft geen aandacht aan de vraag en Smuts haalt verschillende theorieën aan en zegt dat het niet per se om plezier gaat. Echter, hij geeft geen aandacht aan de rol van de representatie. Dit aspect is het meest aangehaald door de verschillende filosofen namelijk door Hume, Carroll, Walton, Neill en Morreall. Zij zijn het eens over dat aspecten van de representatie ook van belang zijn, zoals het gebruik van een verhaallijn, een bepaalde retoriek en de afwezigheid van direct gevaar.

Met dit eerste inzicht kan er verder gekeken worden naar de verhouding tussen de representatie en het gepresenteerde. Een belangrijke filosoof die heeft geschreven over deze verhouding is Peter Lamarque. Hij betoogt dat mensen zowel aandacht hebben voor de representatie als voor het gerepresenteerde. Hij gaat hier uit van het principe van opaakheid. Opaakheid houdt in dat hoe de toeschouwer het gerepresenteerde ziet en ervaart, wordt beïnvloed door de representatie. De toeschouwer kijkt niet door “transparent glass” maar door “opaque glass, painted, as it were, with figures seen not *through* it but *in* it.”⁶¹ Volgens Lamarque kijken toeschouwers dus niet alleen naar “characters and incidents presented to

⁶¹ Peter Lamarque, *The Opacity of Narrative*. (Londen: Rowman & Littlefield, 2014), 3.

[them] but attention is conventionally drawn to the modes of presentation themselves.”⁶² Het publiek kijkt eveneens naar het gerepresenteerde als naar de representatie. Zij verwachten namelijk al van te voren dat de representatie significant is.⁶³ Het kunstwerk wordt hierdoor gezien als één geheel van inhoud en vorm.⁶⁴ De representatie en het gerepresenteerde zijn zodoende inherent aan elkaar verbonden. Deze elementen sturen samen de gedachtes en de ervaring van het publiek. Zoals Wolfgang Iser, een belangrijke literatuurwetenschapper, ook aangeeft is er ruimte voor invulling van de toeschouwer, maar het werk stuurt deze ervaring ook een bepaalde richting op.⁶⁵ De aspecten van het kunstwerk die aangestipt zijn door bovenstaande filosofen, moeten dus niet los worden gezien van het gerepresenteerde.

Een voorstel om de hedonistische vraag op te lossen zou dan als volgt gaan. Het eerste belangrijke inzicht is dat bepaalde aspecten van het kunstwerk de ervaring kunnen sturen. Het is tevens van belang dat de representatie en het gerepresenteerde inherent met elkaar verbonden zijn. De emoties van de toeschouwer zouden dan ook kunnen worden gezien als één geheel. Het zou kunnen zijn dat, door deze inherente verbanden, het plezierige over de negatieve emoties gaat. Dit kan het beste worden uitgelegd aan de hand van een voorbeeld. Een dramatisch werk zoals Verdi's *La Traviata* wordt zo neergezet om emoties op te wekken zoals verdriet en medelijden. Dit is alleen mogelijk als zowel de representatie als het gerepresenteerde vakkundig worden neergezet. Het publiek kan daardoor evenveel aandacht hebben voor zowel de inhoud als voor de vorm. Als het publiek wordt ontroerd door de opvoering, is dat dus zowel door de representatie als door het gerepresenteerde opgewekt. Bovendien zijn de positieve emoties van het publiek ook op deze manier verbonden aan de representatie én aan het gerepresenteerde. Deze positieve emoties worden immers opgewekt

⁶² Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 71.

⁶³ Ibid., 78.

⁶⁴ Nele van de Mosselaer, “De Paradox van Fictie,” 72.

⁶⁵ Harald Henrix, “De Lezer in de Tekst,” in *Het Leven van Teksten: een Inleiding tot de Literatuurwetenschap*, derde druk, eds. Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 212.

doordat de gehele opera vakkundig overkomt en daardoor ontroerend is. Deze oplossing zou kunnen worden gezien als een organische oplossing, i.e. zowel de positieve als de negatieve emoties zijn een essentieel onderdeel van de gehele ervaring.⁶⁶ Op deze manier kunnen mensen verlangen naar en plezier beleven aan pijnlijke emoties omdat deze emoties de ervaring compleet maken.

Deze theorie geeft een belangrijke rol aan zowel het kunstwerk als aan de toeschouwer. De toeschouwer interpreteert en ervaart het werk en dit kan worden gestuurd door elementen van het kunstwerk. Deze interpretatie hangt ook veel af van persoonlijke disposities.⁶⁷ Lamarque geeft aan dat wat er met de ervaring wordt gedaan, verschilt per persoon. Zij kunnen bijvoorbeeld bepaalde handelingen oproepen maar het kan ook geen effect hebben. Dit hangt allemaal af van het individu en van zijn of haar interpretatie.⁶⁸ Dit brengt de motivatievraag naar voren. Iser is het met Lamarque eens en hij laat zien hoe persoonlijk het leesproces is:

[I]t is as a sort a kaleidoscope of perspectives, preintentions, recollections. [...] We look forward, we look back, we decide, we change our decisions, we form expectations, we are shocked by their nonfulfillment, we question, we muse, we accept, we reject; this is the dynamic process of recreation. It is we ourselves who establish the levels of interpretation and switch from one to another.⁶⁹

Iser heeft het hier alleen over lezen maar dit complexe proces zou breder kunnen worden toegepast. Met betrekking tot kunst ervaren en handelen mensen op verschillende manieren. Het is daarom waarschijnlijk onmogelijk om één motivationele reden aan te wijzen. Dit is ook duidelijk geworden tijdens het bespreken van de theorieën. Zij geven allen verschillende antwoorden op deze vraag zoals genot door de artistieke elementen, fascinatie, een bepaald

⁶⁶ Levinson, "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain," 29.

⁶⁷ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 167.

⁶⁸ *Ibid.*, 167.

⁶⁹ Wolfgang Iser, "The Reading Process," in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*, ed. Jane P. Thompkins. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 54; 62.

inzicht, tegen verveling en een rijke ervaring. Hierdoor is het misschien het meest aannemelijk om een pluralistische oplossing te zoeken voor de motivatievraag. Bijvoorbeeld een oplossing zoals Smuts geeft. Mensen zoeken een betekenisvolle, intense ervaring en pijnlijke kunst roept intense emoties op. Deze ervaring kan van alles omvatten zoals fascinatie en nieuwsgierigheid, genot door artistieke elementen enzovoort. Deze ervaring heeft minder negatieve aspecten in vergelijking met het echte leven, zoals stank en direct gevaar, waardoor het meer wordt opgezocht in pijnlijke kunst. Dit roept de differentievraag op.

Over de differentievraag zijn de meeste filosofen het met elkaar eens. De oplossing heeft volgens Hume, Carroll, Neill, Morreall en Dubos te maken met het inzicht dat het gaat om een representatie. Er zijn bepaalde elementen, zoals een structuur en de afwezigheid van direct gevaar, die kunst bezit en die niet aanwezig zijn in het echte leven. Tevens weten mensen dat het fictief is, zoals Walton aangeeft, en beelden mensen zich in de personages te zijn. Dit zorgt voor een gevoel van veiligheid omdat er bijvoorbeeld geen fysieke consequenties zijn voor de toeschouwer en de emotie deels kan worden gestart, gestopt en gestuurd. Hierdoor kan het aangenamer zijn om negatieve emoties te voelen die worden opgewekt door pijnlijke kunst dan de emoties die worden opgeroepen door echte situaties.

5. Conclusie

Uit de bovenstaande beschouwing is het duidelijk geworden dat de omzettingstheorie niet verheldert hoe negatieve emoties worden omgezet in iets plezierigs. De compensatietheorie gaat uit van een co-existentiële relatie tussen negatieve en positieve emoties. Echter, de paradox vraagt hoe het kan dat iemand plezier heeft van de negatieve emotie. De *deflationary* en *revisionary* theorieën bieden ook geen oplossing. De *deflationary* theorie schiet te kort en de *revisionary* theorie kan de eerste premisse van de paradox niet ontcrachten. Het is ook duidelijk geworden dat de controle theorie en de rijke ervaring theorie moeten worden uitgebreid en verduidelijkt. Geen van deze theorieën hebben de paradox kunnen oplossen.

Echter, door de theorieën te bekijken, is het duidelijk geworden dat bepaalde elementen door meerdere filosofen worden aangehaald. Ten eerste is er naar voren gekomen dat de representatie een belangrijke rol speelt in het beantwoorden van de hedonistische vraag. Hume, Carroll, Walton, Neill en Morreall hebben dit punt benadrukt. Dit inzicht is verder uitgewerkt met behulp van Peter Lamarque en Wolfgang Iser. Hierdoor is naar voren gekomen dat de representatie en het gerepresenteerde als één geheel moeten worden gezien. Zowel de positieve als de negatieve emoties worden opgeroepen door dit geheel en zijn allebei een essentieel onderdeel van de ervaring.

Ten tweede is het duidelijk geworden dat het waarschijnlijk onmogelijk is om één motivationele reden te vinden. Alle filosofen verschillen hierover van mening. Smuts laat met zijn theorie zien dat deze elementen gecombineerd kunnen worden. Als er dus wordt uitgegaan van een pluralistische theorie kan de motivationele vraag worden verhelderd.

Ten derde is ook de differentievraag opgelost. Over deze vraag zijn Hume, Carroll, Walton, Neill, Morreall en Dubos het met elkaar eens. Zij kaarten allemaal aan dat het belangrijk is om in te zien dat het om een representatie gaat. Hierdoor zijn er bepaalde aspecten aanwezig zoals een structuur, een retoriek en een bepaalde afstand en veiligheid

doordat de toeschouwers weten dat het fictief is. Ook zijn er elementen afwezig zoals stank, direct gevaar en fysieke gevolgen voor de toeschouwer.

Kortom, de bespreking van de verschillende theorieën heeft laten zien dat de inzichten van de filosofen samen de paradox kunnen oplossen. Het is duidelijk geworden dat mensen aangetrokken worden tot pijnlijke kunst door verschillende redenen, zoals nieuwsgierigheid of het genot van de artistieke kwaliteiten. De toeschouwers kunnen aan de negatieve emoties plezier beleven doordat dit een essentieel onderdeel is van de ervaring. Als iemand wordt ontroerd door een pijnlijk kunstwerk dan komt dat door zowel de representatie als door het gerepresenteerde. Zonder de negatieve emotie zou de ervaring namelijk niet compleet zijn en zouden de positieve reacties waarschijnlijk niet worden opgewekt. Doordat kunstwerken representaties zijn, bieden zij in tegenstelling tot het echte leven een veilige situatie waarin deze emoties kunnen worden ervaren. Mensen hebben hierdoor op zijn minst niet of minder vaak de neiging om pijnlijke kunst te vermijden. Zodoende is de paradox met behulp van de verschillende inzichten van de filosofen verhelderd.

Deze analyse van de paradox van tragedie zou dit vraagstuk weer onder de aandacht kunnen brengen. Er zijn nog veel aspecten die kritisch onderzocht moeten worden. Binnen de kunstfilosofie zou er nog gekeken kunnen worden naar de verschillen in representaties, e.g. het verschil tussen een toneelstuk en een documentaire. Tevens is dit debat belangrijk voor bijvoorbeeld de filosofie van de geest en de ethiek. De motivatievraag, over de redenen om pijnlijke kunst op te zoeken, moet namelijk nog verder worden uitgewerkt. Dit zou licht kunnen werpen op vragen zoals waarom mensen zulke emoties opzoeken en hoe zij het lijden van anderen ervaren. De paradox van tragedie is dus een waardevol vraagstuk voor zowel de kunstfilosofie als voor andere vakgebieden.

Bibliografie

- Carroll, Noel. "A Paradox of the Heart: A Response to Alex Neill." *Philosophical Studies* 65 (1992): 66-74.
- . *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990.
- . "Why Horror?" In *Arguing about Art*. Eds. Alex Neill en Aaron Ridley, 297-316. Oxon: Routledge, 2008.
- Dubos, Jean-Baptiste. *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*. Vertaald door Thomas Nugent. London: Lamb, 1748.
- Feagin, Susan. "The Pleasures of Tragedy." *American Philosophical Quarterly* 20.1 (1983): 95-104.
- Gaut, Berys. "The Paradox of Horror." Eds. Alex Neill en Aaron Ridley, 317-329. Oxon: Routledge, 2008.
- Giraldo, Daniel. "On the Paradox of Tragedy." *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 4 (2012): 560-575.
- Henrix, Harald. "De Lezer in de Tekst." In *Het Leven van Teksten: een Inleiding tot de Literatuurwetenschap*. Derde druk. Eds. Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 201-226.
- Hume, David. "Of the Standard of Taste." *The English Literary Criticism of the 18th Century* 45 (1970): 203-240.
- . "Of Tragedy." *The English Literary Criticism of the 18th Century* 45 (1970): 185-200.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process." In *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*, ed. Jane P. Thompkins, 50-69. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)." *Journal of History of Ideas* 13, no. 1 (1952): 17-46.

- Lamarque, Peter. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield, 2014.
- Levinson, Jerrold. "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain." In *Emotion and the Arts*, eds. Mette Hjort and Sue Laver, 20-36. Oxford: UP, 1997.
- Morreall, John. "Enjoying Negative Emotions in Fictions." *Philosophy and Literature* 9, no. 1 (1985): 95-103.
- Mosselaer, Nele van de. "De Paradox van Fictie." Masterscriptie, universiteit van Antwerpen, 2015.
- Naar, Hichem. "Art and Emotion." *Internet Encyclopedia of Philosophy*. 6 november, 2015.
<http://www.iep.utm.edu/art-emot/>
- Neill, Alex. "On a Paradox of the Heart." *Philosophical studies* 65 (1992): 53-65.
- Smuts, Aaron. "The Paradox of Painful Art." *The Journal of Aesthetic Education* 41 (2007): 59-77.
- "Top Rated Movies." *IMDB.com*. 17 december, 2015. <http://www.imdb.com/chart/top>.
- Walton, Kendall. "Fearing Fictionally." In *Arguing about Art*, eds. Alex Neill and Aaron Ridley, 257-271. Oxon: Routledge, 2008.
- . "Fearing Fictions." *The Journal of Philosophy* 75, no.1 (1978): 5 -27.
- . *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1990.
- Yanal, Robert J. "Hume and Others on the Paradox of Tragedy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, no. 1 (1991): 75-76.