

ANDRZEJ DĄBROWSKI

## PARADOKS FIKCJI — KRYTYCZNY PRZEGLĄD GŁÓWNYCH TEORII

Przyjmuje się, że racjonalna obawa musi mieć realny (prawdziwy) przedmiot, a ponadto przedmiot ten musi mieć określone własności. Przykładowo: *S* jest przekonany, że zbliża się do niego amerykański pitbulterier; *S* wie, że psy tej rasy: (i) są silne i agresywne, (ii) mają masywny grzbiet, (iii) mają ostre uzębienie, (iv) mają ucisk szczęki o sile kilku ton — a zatem: *S* obawia się, że grozi mu niebezpieczeństwo. Dobrze rozpoznając niebezpieczeństwo i adekwatnie reagując, chronimy swoje życie przed zagrożeniem. Emocje jednak nie muszą powstawać tylko pod wpływem tego, co rzeczywiste. Powstają też w wyniku wspomnień i antycypacji. Niespodziewanie utraciliśmy bliską osobę, co spowodowało ogromny ból i żal. Minęło kilka lat, nauczyliśmy się żyć bez ukochanej osoby, ale różne przedmioty i sytuacje wciąż nam ją przypominają. I znów cierpimy. Wydobywamy z pamięci to, co było rzeczywiste i namacalne, wracają też emocje. Możemy też się bać tego, co się może nam przydarzyć, jeśli popełnimy błąd, jeśli zrobimy fałszywy krok. *S* zrobił *x* i spotkało go nieszczęście. *P* znajduje się w analogicznej sytuacji, a zatem istnieje jakieś prawdopodobieństwo, że i jemu się to przydarzy. Źródłem emocji nie musi być tylko to, co rzeczywiste i prawdziwe, lecz także to, co prawdopodobne. Silne emocje powstają jednak również pod wpływem wyobraźni i czysto imaginacyjnych wytworów.

Jak to możliwe, że fikcyjni bohaterowie, a więc postaci realnie nieistniejące, oraz ich zmyślane historie, które nigdy się nie wydarzyły, wywołują często w odbiorcach tak silne — pozytywne lub negatywne — emocje? Dlaczego, przyglądając się w teatrze grze aktorki odtwarzającej postać

---

Dr hab. ANDRZEJ DĄBROWSKI, prof. UP — Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Instytut Filozofii i Socjologii, Katedra Epistemologii, Logiki i Kognitywistyki; adres do korespondencji: ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; e-mail: [andrzej.dabrowski@up.krakow.pl](mailto:andrzej.dabrowski@up.krakow.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3998-9608>.

Desdemony w *Otellu*, doświadczamy silnych emocji, chociaż wiemy równocześnie, że tak naprawdę Desdemona nie jest Desdemoną? Dlaczego, oglądając horrory, niektórzy panicznie boją się potworów, które naprawdę nie istnieją? Dlaczego Freddy Krueger, psychopatyczny morderca dzieci, lub Jason Voorhees, mongoloid o zdeformowanej czaszce, budzą w nas strach i przerażenie? Czy to jest całkowicie naturalne i racjonalne?

Przedmiotem artykułu jest tzw. paradoks fikcji. Paradoks ten wynika z założenia, że do powstania reakcji emocjonalnych konieczne jest przekonanie o realnym istnieniu czegoś, co nas porusza. W niniejszym tekście – oprócz zaprezentowania najważniejszych rozwiązań paradoksu – będę argumentować, że przekonanie to nie jest konieczne — można bać się, że *p*, a równocześnie nie mieć silnego przekonania o *p*, że istnieje. Wystarczy, że pojawi się w nas określona myśl. Będę bronić tezy, że nasze reakcje emocjonalne są zapośredniczone przez umysł i jego reprezentacyjno-treściowe wyposażenie. W tym kontekście nie powinien dziwić fakt, że również zmyślone i nieprawdziwe opowieści budzić mogą i *de facto* często budzą silne emocje. Dzieje się tak dlatego, że większość naszych emocji jest generowana lub zapośredniczona treściami umysłowymi, które pojawiają się w naszym umyśle na różne sposoby, w tym poprzez odbiór fikcji — tego, co zmyślone i twórczo przedstawione — seansów filmowych, spektakli teatralnych i utworów literackich. To, co one przedstawiają, nie jest rzeczywiste, emocje jednak, które powstają w odbiorcy, są autentyczne i prawdziwe.

## 1. PARADOKS FIKCJI WEDŁUG COLINA RADFORDA

Wedle Colina Radforda nasza naturalna zdolność do reakcji emocjonalnej na fikcyjne postaci i wydarzenia jest logicznie niekonsekwentna, a nawet irracjonalna (RADFORD 1975; 1977). Przyjrzyjmy się krótko, w jaki sposób filozof argumentuje. Czasami człowiek wzrusza się nieszczęściem innych i — ze względu na wrodzoną ludzką empatię — wydaje się to zupełnie naturalne. Przypuścimy, pisze Radford, że czytasz relację o strasznym cierpieniu pewnej grupy ludzi. Jeśli jesteś normalnym, wrażliwym człowiekiem, nie możesz być obojętny na taką historię. Jeśli jednak okaże się, że historia, którą poznałeś, nie jest prawdziwa, emocje powinny ustąpić. Współczujemy bowiem lub rozpaczamy tylko wtedy, gdy jesteśmy przekonani, że komuś naprawdę dzieje się coś złego. Jeśli nie towarzyszy nam takie przekonanie,

nie mamy powodu, aby współczuć lub rozpaczać (RADFORD 1975, 68). Radford uważa, że musimy być przekonani o prawdziwości pewnych zdarzeń, jeżeli mają nas one poruszyć. Takich jednak przekonań wcale nie mamy, kiedy angażujemy się w fikcjonalne dzieła. Przeciwnie, wtedy zwykle wiemy, że to, co zdarza się w takich utworach, nie dzieje się naprawdę. Jesteśmy jednak poruszeni zmyślonymi historiami. Jak to możliwe? Czym się wzruszamy? Jak możemy być prawdziwie i szczerze smutni, jak możemy płakać, wiedząc, że nikt realnie nie ucierpiał ani nie umarł? Biorąc pod uwagę fakt, że różne wymyślone historie faktycznie nas poruszają, konkluzja musi być, zdaniem Radforda, następująca: poruszenia spowodowane tym, co odkrywamy w dziełach literackich i sztukach teatralnych, choć skądinąd naturalne dla nas, wplątują nas w sprzeczność i niespójność (RADFORD i WESTON 1975, 78).

Paradoks fikcji może być wyartykułowany w trzech twierdzeniach<sup>1</sup>. Każde z nich — rozpatrywane z osobna — brzmi całkiem sensownie i nie budzi poważniejszych wątpliwości. Wzięte jednak razem, prowadzą do sprzeczności.

- (1) Reagujemy emocjonalnie na historie, osoby i sytuacje, ponieważ jesteśmy przekonani, że one realnie istnieją (aby żywić emocję wobec  $x$ , musimy mieć silne przekonanie, że  $x$  istnieje i ma realny wpływ na nasze życie).
- (2) Autentycznie i szczerze reagujemy emocjonalnie na to, co fikcyjne (historie i losy fikcyjnych postaci, fikcyjne sytuacje i zdarzenia).
- (3) Jesteśmy świadomi tego, że fikcyjne historie, postaci i sytuacje zostały przez kogoś wymyślone i nie są prawdziwe.

Czy istnieje zadowalające wyjaśnienie tego paradoksu? Sam Radford postawił problem, ale nie zaproponował żadnego konkretnego rozwiązania. Zauważył jedynie, że istnieje coś dziwnego w ludzkiej naturze, a mianowicie, że człowiek potrafi rozpaczać z powodu tragedii, która została przez kogoś elegancko opowiedziana w powieści, ale naprawdę nigdy się nie zdarzyła. Radford w swoich odpowiedziach na potencjalne obiekcje usiłuje pokazać, że niemożliwe jest zanegowanie żadnej z trzech przesłanek, które w ostatecznym rozrachunku prowadzą do konkluzji, że nasza zdolność do reakcji emocjonalnych na fikcję jest irracjonalna.

---

<sup>1</sup> Ściśle związany z paradoksem fikcji jest paradoks uczuć, zwany też „paradoksem tragedii” lub „paradoksem horroru”. Przewodzi mu pytanie: jak to możliwe, że lubimy oglądać tragedie i horrory? W skrócie wygląda on tak: (1) tragedie i horrory wywołują w ludziach negatywne uczucia, (2) ludzie unikają tego, co wywołuje negatywne uczucia (strachu, obrzydzenia, stresu), a jednak (3) często z przyjemnością oglądają tragedie i horrory.

Zaproponowano kilka całkowicie odmiennych rozwiązań tego paradoksu. Podczas gdy jedni sądzą, że nasze przekonania egzystencjalne nie są konieczne dla doświadczenia reakcji emocjonalnych, inni twierdzą, że nasze reakcje na fikcję są jedynie udawane. Natomiast jeszcze inni utrzymują, że nie ma nic specjalnie problematycznego w naszych reakcjach na fikcyjne dzieła, ponieważ ich celem jest wytworzenie w nas „iluzji”, że przedstawione sytuacje i ludzie naprawdę istnieją. W dalszej części artykułu zaprezentuję te trzy możliwe rozwiązania. Będą to kolejno: teoria iluzji, teoria udawania i teoria myśli<sup>2</sup>.

## 2. TEORIA ILUZJI

Zwolennicy teorii iluzji zaprzeczają twierdzeniu trzeciemu (COLERIDGE 1920; PASKOW 2004). Ich zdaniem odbiorcy fikcji nie do końca są świadomi tego, że fikcyjne historie zostały przez kogoś wymyślone i przedstawione; ulegają złudzeniu i biorą nieistniejące za realnie istniejące. Traktują fikcję jako coś realnego (PASKOW 2004, 43). Myślą, że mają przed sobą prawdziwego Hamleta lub prawdziwą Annę Kareninę. W wyniku tych złudzeń powstają reakcje emocjonalne: współczucie, żal, strach czy przerażenie.

- (1) Reagujemy emocjonalnie na pewne historie, postaci i sytuacje, ponieważ jesteśmy przekonani, że one realnie istnieją.
- (2) Autentycznie i szczerze reagujemy emocjonalnie na to, co fikcyjne (historie i losy fikcyjnych postaci, fikcyjne sytuacje i zdarzenia).
- (3) Ulegamy złudzeniu i świat fikcji uznajemy za istniejący realnie.**

Odrzucając twierdzenie trzecie, eliminuje się sprzeczność, ale cena, jaką trzeba za to zapłacić, jest wysoka, albowiem musimy wówczas zgodzić się na silny status ontologiczny bytów fikcyjnych. Przyjąć, że bohaterowie fikcji, przynajmniej na czas trwania iluzji (literackiej, teatralnej czy filmowej), istnieją realnie. Czasami rzeczywiście możemy być bardzo pochłonięci jakimś utwo-

---

<sup>2</sup> W artykule nie omawiam wszystkich ważnych teorii. Pomijam np. teorię odpowiednika (*counterpart theory*), inaczej zwaną strategią przeniesienia (*transfer strategy*). Zgodnie z tą teorią w relacji Gregory’ego Currie’ego: „doświadczamy prawdziwych emocji, kiedy stajemy wobec fikcji, ale ich relacja względem opowieści jest raczej przyczynowa, a nie intencjonalna; historia prowokuje myśli dotyczące prawdziwych ludzi i sytuacji, a te są intencjonalnymi przedmiotami naszych emocji” (CURRIE 1990, 188). Wydaje się, że teoria ta ma tyle wspólnego z teorią myśli, co z teorią udawania, gdyż wymaga modyfikacji przesłanki (2): to nie fikcje nas poruszają, ale ich prawdziwe lub tylko możliwe odpowiedniki.

rem, dzieło to może być znakomite, a jego realizm jest niezwykle sugestywny. Jako generalne rozwiązanie teoria ta jednak budzi wiele kontrowersji i wydaje się nie do przyjęcia. Oto kilka zgłaszanych wobec niej zastrzeżeń.

Po pierwsze, przeciwko takiej teorii świadczą zachowania odbiorców utworów fikcyjnych, np. horrorów. Nikt nie traktuje postaci i wydarzeń z dzieł fikcyjnych realistycznie. Gdyby ich odbiorcy, jak pisze Noël Carroll, rzeczywiście wierzyli, że

kino zostało opanowane przez demony, międzygalaktycznych kanibali czy trucielskie 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 odbierając utwór z gatunku horroru, naprawdę wierzyli, że w pobliżu czają się potwory. Przypisywanie im takiej wiary uwolniłoby ich od zarzutu niekonsekwencji, ale ich zachowanie byłoby niewytłumaczalnie głupie i autodestrukcyjne. (CARROLL 2004, 112)

Ponadto od teorii iluzji należy oczekiwać, że będzie dotyczyć każdego rodzaju fikcji. Tymczasem teoria ta lepiej przystaje do sztuk wizualnych, teatru czy kina niż np. do literatury. W wypadku teatru czy kina teoria iluzji jest bardziej przekonująca, bo z przedstawianymi tam twórcami obcujemy bezpośrednio, pozostaje jedynie uwierzyć w ich realność. Natomiast proces czytania polega na czym innym. Iluzja literacka nie oddziałuje z taką siłą i ma inny charakter.

I jeszcze jedno zastrzeżenie. Dotyczy ono przyjemności, jakiej dostarcza nam obcowanie z wytworami szeroko pojętej sztuki. Do podstawowych form rozrywki człowieka należy wyjście do teatru lub kina. Wielu z nas wybiera kino grozy. Gdyby teoria iluzjonistyczna była prawdziwa, wówczas niemożliwe byłoby czerpanie przyjemności z kontaktów z utworami fikcyjnymi takimi, jak horrory. Gdybyśmy bowiem, ulegając złudzeniu, byli przekonani, że obok nas grasują wilkołaki, wampiry lub inne potwory, nie usiedzielibyśmy w kinie do końca seansu, lecz — przerażeni — natychmiast byśmy wybiegli i szukali schronienia. Obecność strasznych stworów mobilizowałaby nas do ucieczki lub podjęcia działań, których celem byłoby zapewnienie sobie i najbliższemu bezpieczeństwu. Gdyby odbiorcy horrorów ulegli silnemu złudzeniu, to nie usiedzieliby w kinie do końca seansu, lecz — przerażeni — natychmiast by wybiegli i szukali schronienia. Obcowanie z utworami fikcyjnymi dostarcza nam jednak przyjemności i rozrywki. Dzieje się tak dlatego, że jesteśmy przekonani, że występujące w utworach fikcyjnych postaci i wydarzenia nie istnieją naprawdę.

W podstawowym sformułowaniu tej teorii czymś kluczowym jest uleganie złudzeniu: przeżywając fikcję, ulegamy złudzeniu i przypisujemy realność fikcyjnym postaciom oraz zdarzeniom. Istnieją jednak przynajmniej dwa inne warianty tej teorii. W pierwszym przyjmuje się, że nie tyle ulegamy złudzeniu, ile *zapominamy* o tym, gdzie jesteśmy i w czym uczestniczymy. To jednak niewiele zmienia. Wspomniane zastrzeżenia obowiązują również tutaj z podobną mocą. Osoba, która nie pamięta, że uczestniczy w fikcji, powinna: (1) reagować na potwory podobnie jak reaguje się na niebezpieczne stworzenia w realnym świecie i (2) nie powinna przeżywać przyjemności z obcowania z dziełami sztuki (literackiej, teatralnej czy filmowej).

Jeszcze inny wariant teorii fikcji opiera się na zawieszeniu przekonań na temat osób i zdarzeń ze świata fikcji, na „dobrowolnym zawieszeniu niewiary”. Wówczas pozostajemy z przekonaniem, że kiedy mamy do czynienia z takimi osobami i zdarzeniami, to one istnieją naprawdę. Ze stanami iluzji i zapomnienia wiąże się jednak pasywność i brak świadomości podmiotu. Natomiast „dobrowolne zawieszenie niewiary” wymaga ze strony podmiotu aktywności, świadomości i kontroli. Świadomie i dobrowolnie zgadzamy się zawiesić przekonanie, że potwory nie istnieją. Ale jeżeli świadomie i dobrowolnie zgadzamy się zawiesić przekonanie, że jakiś potwór nie istnieje, to wcześniej musimy wiedzieć, że mamy do czynienia właśnie z takim potworem, który jest bytem fikcyjnym i naprawdę nie istnieje.

Carroll pyta: „Czy możemy zawiesić niewiarę, jeśli nie zdamy sobie przedtem sprawy, że dzieło leżące przed nami ma charakter fikcjonalny?”. I natychmiast odpowiada:

Gdyby nawet uznać, że możemy zawiesić niewiarę w jakiś szczególny sposób, właściwy utworom fikcjonalnym, to w dalszym ciągu musielibyśmy najpierw wiedzieć, że stykamy się z takim właśnie tworem — zestrojem postaci i wydarzeń nieistniejących. Zawieszenie niewiary nie eliminuje przekonania, że Golem nie istnieje. Przeciwnie, przekonanie to jest warunkiem zawieszenia niewiary. Koncepcja zawieszenia niewiary nie rozwiązuje więc problemu. W najlepszym razie przesuwa sprzeczność o jeden krok do tyłu. (CARROLL 2004, 118–119).

### 3. TEORIA *QUASI*-EMOCJI

Zwolennicy koncepcji udawania zaprzeczają twierdzeniu, które głosi, że fikcja wywołuje w nas autentyczne i niekłamane emocje (WALTON 1978; CURRIE 1990)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Gregory Currie i Kendall L. Walton różnią się w kwestii rozumienia udawania, fikcji i relacji, jaka zachodzi między nimi. Przede wszystkim Currie, inaczej niż Walton, stawia tezę,

Ich zdaniem tym, czego rzeczywiście doświadczamy w takich przypadkach, są pseudoemocje, iluzje stanów emocjonalnych lub udawane emocje, *quasi-emocje* (np. *quasi-rozbawienie*, *quasi-współczucie*, *quasi-strach*, *quasi-złość* itd.):

- (1) Reagujemy emocjonalnie na pewne historie, postaci i sytuacje, ponieważ jesteśmy przekonani, że one realnie istnieją.
- (2) Fikcja nie wywołuje w nas autentycznych emocji — są to jedynie stany *quasi-emocjonalne*.**
- (3) Jesteśmy świadomi tego, że fikcyjne postaci, sytuacje i historie zostały przez kogoś wymyślone i nie są prawdziwe.

Jednym z największych rzeczników teorii udawania jest Kendall L. Walton. W swojej obronie tezy (2) opiera się on na dysanalozii między naszymi reakcjami na rzeczywiste postaci i wydarzenia a reakcjami na postaci i wydarzenia fikcyjne. Naszą naturalną reakcją na realne niebezpieczeństwo jest autentyczny strach. Jeżeli ktoś stoi w obliczu pozornego niebezpieczeństwa, wówczas tak naprawdę nic mu nie grozi i reakcja na tę sytuację nie może być taka jak ta, gdy zagraża mu realne niebezpieczeństwo.

Rozważmy za Waltonem następującą sytuację. Charles w wolnej chwili idzie do kina. Ogląda film grozy i wygląda na przestraszonego. Czy rzeczywiście jest przestraszony? Wszystko wskazuje na to, że tak. Czy uważa, że autentycznie grozi mu niebezpieczeństwo? Raczej nie, bo gdyby tak było, najprawdopodobniej uciekłby z kina. Charles zatem musi być świadomy tego, że ma do czynienia z fikcją. Charles jest przekonany, że Zielony Slim rzuca się na niego tylko z ekranu, a zatem niebezpieczeństwo jest tylko pozorne (WALTON 1978)<sup>4</sup>. Wedle Waltona to, że boimy się potwora z filmu

---

że fikcję i udawanie należy definiować na podstawie intencji autora (twórcy). Poza tym Currie nie zgadza się z Waltonem, że przedstawienia obrazowe można wyjaśnić w terminach udawania (CURRIE 1990, 18–19).

<sup>4</sup> Istnieją różne interpretacje teorii Waltona, nie zawsze, jak się wydaje, zgodne z tym, co autor wprost twierdzi. Na przykład Ed S. Tan utrzymuje, że odbiorcy fikcji żywią rzeczywiste emocje i taki pogląd przypisuje Waltonowi. Tan pisze: „przedstawiłem wyjaśnienie emocji u widzów kinowych, które jest stosunkowo bliskie propozycji Waltona (TAN 1996). Uznałem, że widz oglądający film wyobraża sobie, że jest fizycznie obecny w fikcyjnym świecie, i że tej iluzji bardzo trudno się oprzeć. Twierdziłem też, że rola wyobraźni widza jest identyczna z rolą świadka, jaką ludzie przyjmują lub są zmuszeni przyjmować w życiu codziennym. Na przykład, gdy oglądamy przez okno wypadek, patrzymy — i to wszystko, co robimy albo co możemy zrobić — i taka sytuacja jest częścią odczuwanych przez nas emocji. W moim ujęciu emocje widza są elementem szerszej klasy emocji świadków zdarzeń i są to emocje rzeczywiste [...]”.

grozy, jest tylko strachem *udawanym*, *quasi*-emocją. *Quasi*-emocje różnią się od prawdziwych emocji przede wszystkim tym, że są generowane nie przez przekonania pierwszego rzędu (o pewnym istnieniu czegoś), ale przez przekonania drugiego rzędu na temat tego, co jest przedstawiane: w horrorze występują potwory, które w rzeczywistości nie istnieją.

Wszelako udawanie może być różnie rozumiane. Jak wiadomo, w udawaniu emocji specjalizują się aktorzy. Można udawać zadowolenie i radość przed klientami w McDonalddie lub restauracji. Czasami ludzie przed rodziną lub bliskimi udają szczęśliwych, choć czują się niespełnieni i są pełni obaw. Udawanie polega tutaj głównie na świadomym ukrywaniu prawdziwych emocji i odgrywaniu tych, które chcemy, by nam przypisano. Odgrywanie to zwykle uwzględnia „zewnątrzną” stronę emocji, na którą składa się przede wszystkim ekspresja (poprzez twarz i mowę) oraz zachowanie, ale nie obejmuje głębszych zmian neurofizjologicznych oraz subiektywnego odczucia, np. przyjemności — w radości. Takie udawanie podlega kontroli. I wymaga nieustannej kontroli własnej mimiki i własnego zachowania. Wydaje się jednak, że nie taki rodzaj udawania Walton miał na myśli.

To, jak należy rozumieć udawanie, Walton wyjaśnia, posługując się opowieścią o dziecku, które bawi się z ojcem w grę zwaną udawaniem. Ojciec udaje, że jest złym potworem, i goni dziecko. Dziecko udaje, że jest przerażone, i ucieka do drugiego pokoju. Po chwili jednak wraca i bez wahania prosi o więcej. A zatem dziecko musi być świadome tego, że ojciec nie jest potworem, że jedynie udaje złego potwora, a cała ta sytuacja to tylko gra. I tak naprawdę dziecko nie jest przestraszone (WALTON 1978, 13). Wedle Waltona tak jak dziecko gra i doświadcza *quasi*-strachu w zabawie z ojcem, tak też widzowie, oglądając odrażającego Zielonego Slima, grają i udają przerażonych.

Można się dalej zastanawiać, czy Charles rzeczywiście uprawia w kinie jakąś grę. Jak wiadomo, uczestników tej czy innej gry obowiązują reguły, których muszą przestrzegać, jeśli nie chcą z tej gry wypaść. Zwykle są one jawne i wszystkim dobrze znane. Nasuwają się pytania: czy Charles zna zasady gry, w którą gra? Jakie reguły obowiązują wszystkich tych, którzy

---

Jeśli dobrze rozumiem Waltona, jego koncepcja, podobnie jak moja, zakłada, że aby powstało uczucie empatii, odbiorca wcale nie musi uświadamiać sobie natury wyobrażonych postaci. Odbiorcy wprawdzie udają, że widzą ludzi, ale nie udają, że czują — żywią wobec nich prawdziwe uczucia” (TAN 2005, 173). W tym kontekście podkreślmy, co następuje: według Waltona Charles jest w pełni świadomy, że Zielony Slim jest fikcyjny, a to jest wystarczający powód, aby zaprzeczyć, że to, co on czuje, jest prawdziwym strachem. Charles nie przeżywa autentycznego strachu, lecz *quasi*-strach.



obcują z fikcją? Walton twierdzi, że reguły nie zawsze muszą być wyrażone jasno i wprost. Czasami jedynie się ich domyślamy.

Zasady udawania, obowiązujące w każdej grze, nie muszą być formułowane wprost czy też świadomie akceptowane. Kiedy dzieci uzgadniają, że babki z piasku to ciastka, ustanawiają cały szereg niewyartykułowanych reguł, łączących właściwości udawanych ciastek i babek. (WALTON 1978, 11)

A zatem, przekonuje Walton, być może rzeczywiście Charles nie potrafi wyartykułować wszystkich reguł gry, w którą gra. To jednak nie oznacza, że nie gra w żadną grę.

Pomimo oryginalności i pewnego wyrafinowania teoria udawania była często atakowana. Oto kilka zarzutów względem niej.

Przed wszystkim trudno przystać na analizę reakcji emocjonalnych na fikcję w kategoriach udawania i zgodzić się na wprowadzanie takich bytów teoretycznych, jak *quasi*-emocje; rozwiązanie Waltona, powtórzę raz jeszcze, to propozycja, aby prawdziwe emocje traktować jako *quasi*-emocje.

Wielu odbiorców fikcji podkreśla, że ich emocje na zmyślane postaci i wydarzenia (smutek, strach, żal, rozbawienie czy podekscytowanie) są autentyczne i nie różnią się niczym od tych, które przeżywają pod wpływem bodźców życia realnego<sup>5</sup>. W związku z tym utrzymywanie, że odbiorcy iluzji jedynie udają, jest wysoce niewłaściwe (NOVITZ 1987; CARROLL 2004). Na przykład Glenn Hartz wyznaje, że film, na który wybrał się z córką (na jej prośbę), był zwykłym „wyciskaczem łez”, mało ambitną, zmyśloną historią. Film ten jednak wzruszył go do łez (HARTZ 1999, 572). Natomiast Noël Carroll pisze: „ja jednak — jeśli mogę mówić o sobie — pamiętam, że film [*Egzorcysta*] mnie autentycznie przeraził. Nie sądzę, abym udawał” (CARROLL 2004, 128).

Dobrze znane są też opisy mimowolnych reakcji na bodźce wizualne, kiedy odczuwamy niepokój, wstręt lub obrzydzenie. Odczucia te są w oczywisty sposób nieudawane. Nasze reakcje emocjonalne (choć niekoniecznie behawioralne) w dużej mierze nie zależą od przekonań na temat tego, czy to, co widzimy, istnieje realnie czy nie. Potwierdzają to badania mózgu metodą obrazowania komputerowego. Już jakiś czas temu odkryto, że prawdziwe

---

<sup>5</sup> Problem można dążyć głębiej: czy rzeczywiście emocje wywołane przez sztukę i te powstałe pod wpływem zdarzeń z życia codziennego niczym się nie różnią? Są jedynie podobne. Można przypuszczać, że emocje pojawiające się w realnym życiu są intensywniejsze i dłużej trwają. Jednak na co dzień przeżywane emocje często „stępują się”. Sztuka zaś może być czynnikiem nowych, niespotykanych i intensywnych emocji. Więcej na ten temat zob. TAN 2005.

i sztuczne obiekty aktywują te same reprezentacje, które prowadzą do podobnych reakcji emocjonalnych. Nie ma znaczenia, czy mózg jest aktywowany przez reprezentację rzeczy istniejącej, przedstawionej czy wyobrażonej (KOSSYLYN i in. 1993; KOSSYLYN 1994; CABEZA i NYBERG 2000; SHROEDER i MATHESON 2006).

Poza tym teoria udawania pomija fenomenologię uczuć odbiorców fikcji. Wiążą się z tym dwie sprawy. Po pierwsze, brak świadomości prowadzenia gry w udawanie i, po drugie, brak możliwości wyboru oraz kontroli reakcji emocjonalnej na fikcję.

Warunkiem prowadzenia jakiegokolwiek gry — w tym gry w udawanie — jest zamiar i świadomość jej prowadzenia, świadomość jej reguł. Z pewnych reguł można zrezygnować, niektóre reguły zmienić, a nawet działać wbrew regułom — można, jeśli wiemy, że gramy w jakąś grę, wedle pewnych reguł. Można pytać, czy rzeczywiście zawsze i do wszystkich reguł uczestnicy pewnej gry stosują się świadomie. Wydaje się, że niekoniecznie. Niektórych reguł możemy być nieświadomi. W gry, na co wskazuje Walton, mogą być wpisane zasady, które tylko milcząco akceptujemy. Trzeba jednak rozróżnić sytuacje, w których jesteśmy nieświadomi tylko niektórych reguł, od sytuacji, w których jesteśmy ich nieświadomi zupełnie. Wydaje się, że podczas odbioru utworów fikcjonalnych jesteśmy całkowicie nieświadomi wszelkich reguł i w ogóle prowadzenia jakiegokolwiek gry. A skoro tak, to nie możemy twierdzić, że bierzemy udział w jakiejś grze.

I kwestia kontroli. Emocje mogą być rozumiane jako reakcje na pewne sytuacje. Przeżywamy radość, gdy spotyka nas coś dobrego lub gdy wszystko przebiega zgodnie z naszymi planami; smutek, gdy jest nam źle lub kiedy dzieje się nam (lub naszym bliskim) krzywda; strach, gdy stajemy w obliczu niebezpieczeństwa. Tych i innych emocji doświadczamy niezależnie od naszej woli. Natomiast za udawaniem kogoś lub czegoś stoi wola udawania. Nasze zatem udawane emocje również powinny zależeć od naszej woli. Tak jednak nie jest. Pojawiają się one mimowolnie również pod wpływem fikcji.

#### 4. TEORIA MYŚLI

Zwolennicy teorii myśli odrzucają twierdzenie (1), zgodnie z którym przekonania egzystencjalne są koniecznym warunkiem reakcji emocjonalnych (Lamarque, Carroll, Smith, Yanal):

- (1) **Nie musimy być przekonani, że pewne osoby lub zdarzenia naprawdę istnieją, aby reagować emocjonalnie — wystarczy np. o czymś pomyśleć.**
- (2) Jesteśmy autentycznie zaangażowani emocjonalnie w to, co fikcyjne (fikcyjne postaci, sytuacje, historie).
- (3) Jesteśmy świadomi tego, że fikcyjne historie, postaci i sytuacje zostały przez kogoś wymyślone i nie są prawdziwe.

Nie ma wątpliwości, że rzeczywiste osoby i ich losy, istoty żywe, różne zdarzenia i sytuacje generują autentyczne emocje. Wedle zwolenników teorii myśli nie ma jednak powodu, by utrzymywać, że sytuacje takie stanowią model rozumienia reakcji emocjonalnych w ogóle. Innymi słowy, nie jest tak, że *S* obawia się, że *p*, wtw gdy *S* jest przekonany, że *p*, a *p* jest prawdziwe. Zdarzenia zawarte w utworach fikcyjnych mogą również wywoływać — prawdziwe, a nie tylko udawane — emocje. Podobnie: przywołanie sobie czegoś w pamięci, wyobrażenie lub przedstawienie sobie czegoś może wywołać rzeczywiste reakcje emocjonalne.

Paul Ekman wyróżnia dziewięć dróg wzbudzania emocji. Pierwsza opiera się na działaniu automatycznych mechanizmów — bez udziału świadomej refleksji — odpowiedzialnych za ocenę sytuacji. Osiem kolejnych dróg wzbudzania emocji to drogi wyznaczone przez świadomą aktywność umysłu. Są to kolejno: (1) automatyczna ocena, (2) świadome rozważanie i rozmyślna ocena tego, co wokół nas, (3) wspomnienia wcześniejszych wydarzeń, które mogą generować „powtórkę” emocji, związanych z tymi wydarzeniami, ale mogą też wywoływać zupełnie nowe emocje, (4) rozmowa o dawnych zdarzeniach emocjonalnych, (5) wyobrażenia — tworzenie tylko wyobrażeń w głowie może skutkować określonymi emocjami, (6) empatia — pod wpływem zdolności współodczuwania możemy przeżywać emocje innych osób, nie tylko realnych bliskich i dalekich postaci, ale też tych z filmu lub literatury, (7) postawa i pouczenia innych osób, (8) łamanie reguł społecznych, (9) dobrowolne przyjmowanie (naśladowanie) określonej ekspresji mimicznej (EKMAN 2012, 48–54).

Nie musimy być przekonani o istnieniu kogoś lub czegoś, wystarczy sobie coś „psychicznie reprezentować” (LAMARQUE 1981), „przyjąć w myśli” (CARROLL 1990) lub „wyobrażeniowo przedstawić” (SMITH 1995)<sup>6</sup>. A zatem,

---

<sup>6</sup> Jeszcze przed pierwszym bezpośrednim sformułowaniem teorii myśli przez Lamarque’a w 1981 r., jak zauważa S. Schneider, kilku filozofów odrzuciło przekonanie egzystencjalne jako jeden z warunków reakcji emocjonalnej na fikcję. Zamiast tego twierdzili, że jedynym typem

modyfikując pierwsze twierdzenie w następujący sposób: prawdziwe reakcje emocjonalne powstają pod wpływem różnych treści myśli, a nie tylko prawdziwych przekonań, eliminujemy paradoks.

Jednym z pierwszych twórców teorii myśli był Peter Lamarque. Kendall Walton przedstawił odbiorcę fikcji jako wchodzącego w świat fikcji i odczuwającego *quasi*-emocje (odbiorca staje się częścią fikcyjnego świata). Lamarque, chcąc uniknąć tego krzyżowania światów, zaprezentował inny punkt widzenia. Zapytał o to, jak fikcja wchodzi do naszego świata. Wedle niego w punkcie wyjścia powinniśmy zgodzić się na to, że wszystko dzieje się w świecie rzeczywistym, w którym mają miejsce nasze psychologiczne interakcje ze światem fikcyjnym. W swoich analizach Lamarque proponuje przesunięcie akcentu z tematu przekonań na kwestie związane z fikcją, a równocześnie — z emocji na przedmioty emocji (LAMARQUE 1981, 328). Co do przedmiotu emocji, na przykład strachu, filozof proponuje odróżnić dwa jego rodzaje. To, co wywołuje w nas strach, Lamarque nazywa realnymi przedmiotami strachu, a to, czego się boimy, nazywa przedmiotami intencjonalnymi. Jego zdaniem prawdziwymi przedmiotami naszego strachu w sytuacjach fikcyjnych są te drugie, czyli myśli (myślone przedstawienia pewnych rzeczy lub sytuacji). Nasze reakcje emocjonalne na fikcje są skierowane na treści naszych myśli, a strach powodowany pewną myślą jest — w odróżnieniu od jakiegoś pseudostrachu — czymś realnym. Lamarque pokazuje też, w jaki sposób treści myśli pochodzą z fikcjonalnych opisów i jak odpowiednie treści myślowe, na które reagujemy, można identyfikować. W przybliżeniu pomysł jest taki: znaczenia/sensy zdań fikcjonalnych determinują i identyfikują treści myśli, na które reagujemy (LAMARQUE 1981, 331).

Podobną strategię przyjmuje Noël Carroll, który sporo zawdzięcza sporo zawdzięcza Lamarque'owi<sup>7</sup>. Jego teoria opiera się przede wszystkim na

---

przekonań koniecznych przy zaangażowaniu w fikcję są odpowiednie przekonania ewaluacyjne na temat postaci i wydarzeń przedstawionych, na przykład dotyczące tego, czy postaci lub wydarzenia mają cechy charakterystyczne, które ukazują je jako zabawne, straszne, budzące litość itd. Zdaniem Ewy Schaper na przykład istnieje potrzeba odróżnienia dwóch rodzajów przekonań: (i) przekonań, które wiążą się z moją wiedzą na temat tego, że mam do czynienia z fikcją, i (ii) przekonań, które mają znaczenie dla mojego bycia poruszoną przez to, co dzieje się w dziele literackim (SCHAPER 1978; por. SCHNEIDER [s.d.]).

<sup>7</sup> Noël Carroll pisze: „Na pomysł teorii myśli wpadłem w wyniku dyskusji z Kentem Bendallem i Christopherem Gaukerem i bronilem go podczas wykładów na Uniwersytecie Warwick, w Muzeum Ruchomego Obrazu oraz w LeMoyenne College. Następnie przedstawiłem tę teorię w eseju stanowiącym podstawę niniejszej książki, zatytułowanym ‘The Nature of Horror’, opublikowanym w *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol.46, Fall 1987, no. 1. Richard Schusterman, przeczytawszy ten esej, wskazał mi serię artykułów Petera Lamarque’a, który sfor-

odróżnieniu, a nawet przeciwstawieniu, myśli i przekonań, oraz na wskazaniu silniejszej więzi, jaka istnieje między myślami a emocjami.

Carroll przyjmuje, że przekonanie to forma twierdzenia asercyjnego, a myśl — twierdzenia nieasercyjnego. Przekonanie domaga się uznania (akceptacji) i prawdziwości: *S* jest przekonany, że *p* wtw, gdy uznaje *p* za prawdziwe<sup>8</sup>. Może ono — ale nie musi — wyrażać się w mowie lub zachowaniu. Aby natomiast rozważać myśli, nie trzeba wierzyć w ich prawdziwość i spodziewać się skutków behawioralnych. Zarówno przekonania, jak i myśli mają swoje treści mentalne (Carroll nie przesądza charakteru tych treści). Te treści generują reakcje emocjonalne. Myśli to treściowo określone stany mentalne (przedstawienia, wspomnienia, wyobrażenia, przypuszczenia), na które możemy reagować emocjonalnie. Na myśl o elfie składają się m.in. takie treści, jak: „zadziwiająca uroda”, „piękny i melodyjny głos”, „wyjątkowo rozwinięte zmysły”, „wysoka inteligencja” itd. Z kolei na myśl o Drakuli składają się treści: „mieszkaniec mrocznego zamku w Transylwanii”, „ubrany na czarno”, „blady”, „o ostrych rysach twarzy”, „aktywny nocą”, „posiada kły”, „żywi się krwią”. Myśl o elfie może zrodzić pozytywne emocje sympatii i podziwu. Natomiast na myśl o Drakuli pojawiają się negatywne emocje strachu i przerażenia<sup>9</sup>. Myśl można przeciwstawić przekonaniu, jak to czyni Carroll. Można mieć różne myśli na temat elfów lub Drakuli, a równocześnie nie mieć przekonania egzystencjalnego —

---

mułował myślową teorię fikcyjnych postaci o wiele bardziej zaawansowaną i szczegółową od mojej. Lamarque miał już jasny obraz tego, czego ja dopiero szukałem po omacku. Skorzystałem ogromnie z prac Lamarque’a i dalsze rozważania w tej książce w znacznej mierze opierają się na jego publikacjach” (CARROLL 2004, 409, przypis 23).

<sup>8</sup> David S. Clarke bronił twierdzenia, że akceptacja pociąga za sobą bycie przekonanym (tzw. teza powiązania). Wielu twierdzi jednak, że jest inaczej. Między innymi Andrei A. Buckareff dowodzi, że powinniśmy odrzucić tezę powiązania ponieważ: (1) można być przekonanym, że *x* i nie akceptować *x*; (2) przekonanie ma na celu prawdę, podczas gdy akceptować można użyteczność lub sukces; (3) przekonanie jest kształtowane przez racje i/lub dowody, akceptacja niekoniecznie; (4) przekonanie jest często niezależne od kontekstu, a akceptacja jest zależna od kontekstu; (5) przekonanie jest stopniowalne, podczas gdy akceptacja działa na zasadzie wszystko albo nic; (6) przekonanie — w przeciwieństwie do akceptacji — nie jest podległe bezpośredniej (świadomej) kontroli (BUCKAREFF 2010, 255–261).

<sup>9</sup> Nie ma potrzeby wdawać się w szczegóły i analizować różne, skądinąd ważne, kwestie związane z teorią myśli. Zauważmy jedynie, że teoria taka — ogólna teoria myśli — powinna odpowiedzieć na kilka podstawowych pytań: Jak powstają myśli? W jakiej relacji pozostają do mowy i języka? W jaki sposób nabywają treści? Jakiego rodzaju są to treści? Czy i jak możliwa jest indywidualizacja treści myśli? Jak myśli funkcjonują w procesie rozwiązywania problemów, podejmowania decyzji i działania? Jaka jest natura myśli? Jakiego rodzaju obiektami są myśli z perspektywy metafizyki czy ontologii?

przekonania, że stworzenia te istnieją realnie. Można też przyjąć słabszą wykładnię przekonania na podstawie prawdopodobieństwa lub subiektywnej pewności i dodatkowo przyjąć wiele różnych rodzajów przekonań. To jednak niepotrzebnie skomplikowałoby wywód.

Natomiast emocje to „prześciowe stany poruszenia”. Carroll broni dwuskładnikowej teorii emocji. Jego zdaniem istnieją dwa niezbywalne składniki każdej emocji: (1) somatyczny i (2) poznawczy. Komponent somatyczny to cieleśnie odczuwane poruszenie. „Każda emocja wiąże się z podnieceniem, zaburzeniem lub zneruchomieniem, których wyrazem fizjologicznym może być przyspieszenie tętna, oddechu lub inne objawy” (CARROLL 2004, 50). Z emocjami nie wiążą się jednak żadne konkretne reakcje somatyczne, żaden stały zestaw odczuć. Tym, co pozwala odróżnić jedną emocję od drugiej, jest składnik poznawczy. Obejmuje on myśli i przekonania: „Na emocje składają się nie tylko doznania somatyczne, lecz również myśli i przekonania dotyczące właściwości przedmiotów i sytuacji” (CARROLL 2004, 52).

Ścisłego związku, jaki zachodzi między treściami myśli a emocjami, Carroll próbuje dowieść na podstawie intersubiektywnych danych. Do nich należy m.in. nasza zdolność doznawania strachu na myśl o tym, że spadamy w przepaść:

Stojąc nad przepaścią w bezpiecznej odległości od krawędzi, możemy pomyśleć, że spadamy. Zazwyczaj odczuwamy wówczas nagły dreszcz, wywołany nie tyle przekonaniem, że możemy spaść, ile myślą o spadaniu, niespecjalnie pociągającą. Nie musimy wierzyć w prawdopodobieństwo takiego zdarzenia. Stoimy mocno na nogach, wokół nie ma nikogo, kto chciałby nas popchnąć, sami nie mamy zamiaru skakać. Niemniej jednak straszymy samych siebie, wyobrażając sobie sekwencję wydarzeń, o której wiemy, że jest wysoce nieprawdopodobna. Nie przeraża nas przy tym sam fakt myślenia o spadaniu, lecz treść tej myśli — na przykład mentalny obraz lotu w dół. (CARROLL 2004, 138)

Carroll wyjaśnia też, w jaki sposób powstają w naszych głowach myśli o strasznych postaciach i potworach. Otóż istoty opisywane w utworach fikcyjnych posiadają swoje nazwy (Drakula, Zielony Slim). Możemy przyjąć, zgodnie z semantyką Gottloba Fregego, że pewna nazwa *wyraża* jakiś sens i *oznacza* jakiś przedmiot. Nazwy w utworach fikcyjnych mają jednak tylko sensy/znaczenia, a nie mają odniesienia — nie odnoszą się do żadnych realnie istniejących bytów. Znaczenia te są wyznaczone opisami — zbiorem cech — postaci i dostarczają zawartości myśli odbiorcom utworów fikcyjnych.

Kwestie te można próbować wyjaśniać też, korzystając z teorii aktów mowy Johna Searle'a:

Aby zrozumieć relację między opisami potworów w utworach fikcjonalnych a treścią myśli odbiorców, warto przypomnieć dokonane przez Searle'a rozróżnienie na moc illokucyjną zdania oraz jego treść [...]. Dwa zdania — „Obiecuję przyjść do kościoła” oraz „Przyjdź do kościoła!” — mają tę samą treść, czyli ‘przyjście do kościoła’, różnią się natomiast mocą illokucyjną. Jeśli analizować zdania fikcjonalne przez pryzmat teorii aktów mowy, to się okaże, że one również wyposażone są w element illokucji, ‘jest fikcjonalne, że’ występujący w treści na przykład „Drakula ma kły”. Znaczenie (sens) treści opisu fikcjonalnego Drakuli dostarcza zawartości myślom czytelnika o Drakuli. W ujęciu idealnym posiadany przez czytelnika mentalny wizerunek Drakuli zostaje wyposażony w tożsamość i konstytuuje się na podstawie treści opisów w tekście. (CARROLL 2004, 146–147)

Carroll zachowuje ostrożność i rozważa zarzut, jaki może ktoś próbować postawić zwolennikom teorii myśli. Cały problem polega na tym, aby wykazać, że emocje powstające w wyniku obcowania z utworami fikcjonalnymi nie są irracjonalne. Przypominam konkluzję Radfroda: nasza zdolność do reakcji emocjonalnych na fikcję jest irracjonalna. Wszystkie reakcje emocjonalne na fikcję wyglądają irracjonalnie, ponieważ warunkują je dwa wzajemnie sprzeczne przekonania: że byty fikcyjne nie istnieją, a my się ich boimy tak, jakby istniały. Teoria myśli wyjaśnia: byty fikcyjne nie istnieją, ale możemy bać się czegoś, co uważamy za fikcyjne, ponieważ istoty fikcyjne tworzą myśli, a myśli generują emocje, są metamyślami. Czy to nie prowadzi jednak do innego rodzaju irracjonalności? Wygląda bowiem na to, że boimy się myśli. Czy to nie jest irracjonalne? Czy emocjonalna reakcja na myśl nie jest czymś irracjonalnym? Na te możliwe wątpliwości Carroll odpowiada w następujący sposób.

Po pierwsze, emocje irracjonalne to emocje wywołane neurotycznymi lub psychotycznymi fantazjami. W teorii myśli jednak nie chodzi o takie fantazje, te bowiem wymagają natrętnych urojeń. Treść myśli, o których mowa w przytoczonej teorii, nie daje się objąć modelem neurotycznych i psychotycznych fantazji.

Po drugie, teoria myśli sprowadzałaby na czytelnika irracjonalność, gdyby zawierała w sobie sprzeczność. Nie ma jednak sprzeczności w tym, że refleksja myślowa prowadzi do powstania strachu. Co więcej, sama idea przerażenia wywoływanego myślą nie może być po prostu głupia. Rzecz dotyczy bowiem cechy ludzkiego gatunku, który ma zdolność odczuwania grozy np. na myśl o pierwotnych bóstwach. Nie zachodzi tutaj sprzeczność,

nie ma więc powodu, by stan, o których tu mowa, traktować w kategoriach irracjonalnych.

Po trzecie, uznawanie za głupią sytuacji, w której myśl wywołuje emocje, byłoby pewną formą moralizowania, odwołującego się do kodów odwagi, mężności czy praktycyzmu. Taki jednak sposób myślenia prowadzi do zakwestionowania całej instytucji fikcjonalności. Tymczasem instytucja ta została zbudowana na naszej zdolności odczuwania emocji wzbudzanych treścią myśli oraz czerpania z tego przyjemności. Reakcje emocjonalne na fikcję są zgodne z normami obowiązującymi w ramach zjawiska fikcjonalności (są racjonalne w sensie normalne).

Po czwarte, można by uznać reakcje emocjonalne na fikcję za irracjonalne, gdyby te w jakiś sposób sprzeciwiały się wymogom życia praktycznego i życie to dezorganizowały. Wówczas jednak irracjonalna byłaby ucieczka w świat fikcji i nadmierna skłonność do przeżyć wywołanych fikcją, nie zaś sama zdolność do takich przeżyć.

Krótko mówiąc, zgodnie z analizowaną tutaj teorią autentyczne emocje są generowane przede wszystkim treściami myśli. Treści takie powstają m.in. w wyniku odbioru utworów fikcjonalnych. Skoro treści myśli, tak samo jak prawdziwych przekonań, mogą wywoływać stany emocjonalne, to nie ma powodu, aby przypisywać odbiorcom dzieł fikcjonalnych udawane emocje lub silną wiarę w iluzję.

## 5. UWAGI KOŃCOWE

Jeżeli przywołane argumenty przeciwko teorii iluzji i teorii udawania są słuszne, a zwolennicy teorii myśli mają rację, że emocje są na ogół doświadczane jako reakcje na aktualną treść mentalną, która pojawić się może w umyśle m.in. jako rezultat pracy wyobraźni, to nie pozostaje nic innego, jak przyjąć tę teorię za dobre wyjaśnienie omawianego paradoksu. Nie twierdzę jednak, że jest to wyjaśnienie najlepsze z możliwych i ostateczne.

Przekonujących rozwiązań może być więcej. Należy do nich np. koncepcja odwołująca się do możliwości — możliwości pojawienia się czegoś w rzeczywistości, jeśli tylko pojawią się odpowiednie warunki. Najprostszym jej wariantem może być przyjęcie następującej tezy: fikcje poruszają nas, ponieważ symbolizują lub odpowiadają możliwym ludziom, zdarzeniom lub sytuacjom. Postaci w fikcyjnym świecie przeważnie robią to, na co pozwala nam nasza inteligencja i wyobraźnia. Na podstawie praw psychologii potocznej może ktoś myśleć: „to naprawdę mogło mi się przydarzyć”



lub „to może mi się przydarzyć” albo „rodzą się zdeformowane zwierzęta i ludzie, być może gdzieś żyje już podobny potwór”. Teoria ta nie wyklucza, a wręcz zakłada myślenie i to, że myśli wywołują emocje; ostatecznie może być potraktowana jako pewna wersja teorii myśli. Wygląda zatem na to, że najlepiej rokują te koncepcje, które odwołują się do dynamiki umysłu, do jego zawartości — szeroko pojętych myśli.

Rzeczywiste myślenie nie jest procesem prostym i uporządkowanym, ale złożonym, ogólnym, a zarazem wysoko wyspecjalizowanym (do pełnienia różnych zadań), angażującym różne procesy umysłowe: uwagę, percepcję, pamięć, wyobraźnię, emocje. Chwytam omyłkowo za długopis urzędnika, ale za chwilę zwracam go, mówiąc: „myślałem, że to mój!”. Myślenie to spostrzeganie zmysłowe, identyfikacja przedmiotów i nadawanie im znaczenia i wartości. To analiza i interpretacja dzieł literackich i twórczości artystycznej. To też namysł nad tym, jak uniknąć błędów, które popełniliśmy, a które dzięki pamięci możemy przeanalizować. To rozwiązywanie problemów i planowanie, wykorzystujące wyobraźnię. Wszystkie te — i wiele innych — form myślenia mogą wywoływać emocje. Człowiek rozpoznaje, przypomina sobie, wyobraża, kojarzy, porównuje i, w końcu, reaguje na to wszystko często emocjami, które pośród różnych czynników — neurofizjologicznych, subiektywno-odczuciowych, ekspresyjnych — zawierają również element poznawczy.

Myślenie i przeżywanie emocjonalne są ze sobą ściśle powiązane i stanowią integralne części umysłu. Myślenie generuje emocje, podtrzymuje pewne emocje i kieruje nimi. Emocje zaś motywują nas do określonego myślenia, informują o tym, jak przebiega myślenie i stanowią formę metapoznawczej oceny. Myślimy, bo przeżywamy emocje, przeżywamy emocje, ponieważ poznajemy i myślimy.

Paradoks fikcji wciąż rozpala wyobraźnię i sprawia, że pytania o to, jakiego rodzaju są emocje i jaka jest ich natura, czy emocje pod wpływem fikcji są prawdziwymi emocjami i/lub racjonalnymi reakcjami oraz wiele innych, bardziej szczegółowych pytań, to pytania wciąż otwarte.

#### REFERENCJE

- BRANN, Eva T.H. 1991. *The World of the Imagination: Sum and Substance*. Savage, MD: Rowman & Littlefield.
- BUCKAREFF, Andrei A. 2010. „Acceptance Does Not Entail Belief”. *International Journal of Philosophical Studies* 18: 255–261. DOI: <https://doi.org/10.1080/09672551003677838>.

- CARROLL, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- CARROLL, Noël. 2004. *Filozofia horroru*. Tłum. Mirosław Przyłipiak. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- CASEY, Edward S. 1976. *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- CLARKE, David S. 1994. „Does Acceptance Entail Belief?”. *American Philosophical Quarterly* 31: 145–155. DOI: <https://doi.org/10.1080/09672551003677838>.
- COCKING, John M. 1991. *Imagination: A Study in the History of Ideas*. London: Routledge.
- COHEN, Jonathan. 1992. *An Essay on Belief and Acceptance*. Oxford: Oxford University Press.
- COLERIDGE, Samuel T. 1920. *Biographia Literaria*. W: *Collected Works*, t. 7, cz. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- CURRIE, Gregory. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CURRIE, Gregory. 1995. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EGAN, Kieran, & Dan NADANER, eds. 1988. *Imagination and Education*. Milton Keynes, U.K.: Open University Press.
- EKMÁN, Paul. 2012. *Emocje ujawnione. Odkryj, co ludzie chcą przed tobą zataić i dowiedz się czegoś więcej o sobie*. Tłum. Wojciech Białas. Gliwice: Wydawnictwo HELION.
- ENGELL, James. 1981. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HARTZ, Glenn. 1999. „How We Can Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and a Red Pony”. *Philosophy* 74: 557–578.
- JOYCE, Richard. 2000. „Rational Fear of Monsters”. *British Journal of Aesthetics* 40, no. 2: 209–224. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/40.2.209>.
- KEARNEY, Richard. 1988. *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture*. London: Hutchinson.
- KIND, Amy, i Peter KUNG. 2016. *Knowledge through Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- KONRAD, Eva-Maria, Thomas PETRASCHKA i Christiana WERNER. 2018. „The Paradox of Fiction — A Brief Introduction into Recent Developments, Open Questions, and Current Areas of Research, including a Comprehensive Bibliography from 1975 to 2018”. *Journal of Literary Theory*, vol. 12, no. 2: 1–4 (tam dalsza literatura). DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2018-0011>.
- LAMARQUE, Peter. 1981. „How Can We Fear and Pity Fictions?”. *British Journal of Aesthetics* 21, no. 4: 291–304. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/21.4.291>.
- MORAN, Richard. 1994. „The Expression of Feeling in Imagination”. *Philosophical Review* 103, no. 1, 75–106. DOI: <https://doi.org/10.2307/2185873>.
- NEILL, Alex. 1991. „Fear, Fiction and Make-Believe”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49.1, 47–56. DOI: <https://doi.org/10.2307/431648>.
- NOVITZ, David. 1987. *Knowledge, Fiction and Imagination*. Philadelphia: Temple University Press.
- PASKOW, Alan. 2004. *The Paradoxes of Art: A phenomenological investigation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- RADFORD, Colin. 1977. „Tears and Fiction”. *Philosophy* 52: 208–213. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0031819100023159>.
- RADFORD, Colin, i Michael WESTON. 1975. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplemental Volume 49: 67–80. DOI: <https://doi.org/10.1093/aristoteliansupp/49.1.67>.
- SÄÄTELÄ, Simo. 1994. „Fiction, Make-Believe and Quasi Emotions”. *British Journal of Aesthetics* 34, 25–34. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/34.1.25>.
- SCHAPER, Eva. 1978. „Fiction and the Suspension of Disbelief”. *British Journal of Aesthetics* 18, 31–44.
- SMITH, Murray. 1995. „Film Spectatorship and the Institution of Fiction”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.2, 113–27.
- SCHNEIDER, Steven. [s.d.]. „The Paradox of Fiction”. *The Internet Encyclopedia of Philosophy* (IEP), <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>. Dostęp: 03.04.2022.
- STECKER, Robert. 2011. „Should We Still Care about the Paradox of Fiction?” *The British Journal of Aesthetics* 51: 295–308. DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayr019>.
- TAN, Ed S. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. New York: Routledge.
- TUOMELA, Raimo. 2000. „Belief versus Acceptance”. *Philosophical Explorations*, 2: 122–137.
- TURVEY, Michael. 1997. „Seeing Theory: On Perception and Emotional Response in Current Film Theory”. W: *Film Theory and Philosophy*, red. Richard Allen & Murray Smith, 431–457. Oxford: Oxford University Press.
- WALTON, Kendall L. 1978. „Fearing Fictions”. *Journal of Philosophy* 75, no. 1: 5–27. DOI: <https://doi.org/10.2307/2025831>
- WARNOCK, Mary. 1976. *Imagination*. London: Faber & Faber.
- WATSON, Gerard. 1988. *Phantasia in Classical Thought*. Galway: Galway University Press.
- WHITE, Alan R. 1990. *The Language of Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- YANAL, Robert J. 1999. *Paradoxes of Emotion and Fiction*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

PARADOKS FIKCJI —  
KRYTYCZNY PRZEGLĄD GŁÓWNYCH TEORII

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest paradoks fikcji. Prezentuję wybrane najważniejsze próby jego wyjaśnienia i rozwiązania. Twierdzę, że ów paradoks wynika z przyjęcia silnego założenia, że do powstania reakcji emocjonalnej niezbędne jest przekonanie o realnym istnieniu czegoś. Przekonanie to wcale nie jest jednak konieczne — można bać się, że *p*, a równocześnie nie mieć silnego przekonania, że *p*. Wystarczy posiadać określoną myśl. Bronię tezy, że nasze reakcje emocjonalne zapośredniczone są przez umysł i jego reprezentacyjno-treściowe wyposażenie. Ze względu na skromne piśmiennictwo poświęcone temu tematowi w języku polskim artykuł został napisany w języku rodzimym autora. Artykuł ma zatem charakter edukacyjny i przede wszystkim popularyzacyjny.

**Słowa kluczowe:** paradoks fikcji; teoria iluzji; teoria quasi-emocji; teoria myśli.

THE PARADOX OF FICTION:  
A CRITICAL REVIEW OF THE MAIN THEORIES

S u m m a r y

The subject of the article is the paradox of fiction. I present the most important attempts to explain and solve it. I argue that this paradox results from the assumption that an emotional response requires the belief that something is really there. This belief is not necessary at all — someone can be afraid that  $p$ , and at the same time not have a strong belief that  $p$ . It is enough to have a specific thought. I defend the thesis that our emotional reactions are mediated by the mind and its representational and content-related equipment. Due to the modest literature on this topic in Polish, the article was written in the author's native language. The article is therefore educational and, above all, popularizing.

**Keywords:** the paradox of fiction; the illusion theory; the quasi-emotion theory; the thought theory.

**Information about the Author:** Dr. habil. ANDRZEJ DĄBROWSKI, prof. at UP — Pedagogical University of Krakow (UP), Institute of Philosophy and Sociology, Department of Epistemology, Logic and Cognitive Science; correspondence address: ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; e-mail: andrzej.dabrowski@up.krakow.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3998-9608>.