



Fictie versus non-fictie

De twee spellen van de schrijfwereld

Sanne de Jong

Abstract:

In deze thesis werp ik een filosofische blik op het onderscheid tussen fictie en non-fictie in de schrijfwereld. Ik stel de vraag hoe fictie theoretisch kan worden gedefinieerd en wat het fundamenteel anders maakt van non-fictie. Ik zal uitleggen dat fictie en non-fictie twee verschillende instituties zijn met elk hun eigen spelregels.

Bachelor Thesis

Uitstroomprofiel Ondernemen

Tilburg University

15 Juni 2018

Inhoud

▪	Introductie	3
▪	I. Een theoretische definiëring van fictie	6
	- Props: generatoren van fictionele waarheden	
	- Expliciete en impliciete voorschrijvende regels	
	- De rol van de fictie-maker	
	- De functie van fictionele representatieve werken: props in alsof-spellen	
▪	II. Het fictie non-fictie onderscheid	11
	- Een fictiewerk als een illocutionaire actie?	
	- Een fictiewerk als een gepretendeerde illocutionaire actie?	
	- Fictie en non-fictie: verbeelding versus geloof?	
	- Een onderscheid op basis van de sociale functie van de representatie	
▪	III. Fictie en non-fictie: twee instituties	17
	- Het fictie instituut	
	- Het non-fictie instituut	
▪	IV. Deelnemen aan een spel	22
	- Gepast gedrag in het fictie instituut	
	- De fictie lezer	
	- De fictie schrijver	
	- Gepast gedrag in het non-fictie instituut	
	- De non-fictie schrijver	
	- De non-fictie lezer	
▪	V. Kritiek en appreciatie	28
	- De beoordeling van fictie	
	- De beoordeling van non-fictie	
	- Fictie- en non-fictiewerken die spelen met hun grenzen	
	- Minder belangstelling voor 'zuivere' fictie of non-fictie: een gevaar?	

Introductie

Volgens diverse media is de algemene behoefte naar waargebeurde informatie of betrouwbare feitelijke informatie gestegen. Omdat we leven in een tijd waarin we geplaagd worden door 'nepnieuws' en 'alternatieve feiten', heeft non-fictiewerk de afgelopen jaren een opvallende opmars gemaakt in de schrijfwereld (Koningsveld, 2018). Voorbeelden zijn Joris Luyendijk met *'Dit kan niet waar zijn'*, Dick Swaab met *'Wij zijn ons brein'* of Yuval Noah Harari die internationaal doorbrak met *'Homo Deus'* en *'Sapiens, een kleine geschiedenis van de toekomst'*. Dat non-fictie populair is, is duidelijk. Maar er is meer aan de hand. De grenzen tussen fictie en non-fictie lijken steeds meer te worden opgerekt.

Een tendens in recente non-fictieliteratuur is dat het steeds meer in aantrekkelijke vorm wordt opgeschreven. Een voorbeeld is Geert Mak, een non-fictieschrijver die de non-fictionele inhoud van zijn boeken presenteert in een verhalende vorm. In de beleving van de lezer zou zo'n 'literair non-fictieboek' net zo goed een fictief verhaal kunnen zijn. Ook is het in zwang om fictie te verpakken als een non-fictie tekst. Een voorbeeld hiervan is een fictietekst die in de stijl van een nieuwsbericht is geschreven: 'nepnieuws'. Lezers zullen dit wellicht lezen alsof het waargebeurde en feitelijke informatie is. In non-fictieteksten worden dus vaker structuren gebruikt die zo kenmerkend zijn voor fictie, en fictie wordt geframed alsof het non-fictie is. Deze trends in de schrijfwereld zorgen voor verwarring. Het is voor de lezer lastiger om te weten hoe hij een tekst moet benaderen, omdat fictie en non-fictie meer op elkaar zijn gaan lijken.

Wanneer een schrijver zelf, of een betrouwbare instantie, expliciet kenbaar maakt dat de tekst 'fictie' is, dan zijn lezers gewapend met een juiste blik. De lezer weet dat de tekst niet over feitelijke zaken gaat maar dat het verzonnen is, hierdoor weet de lezer hoe hij de tekst moet benaderen. In een boekenwinkel wordt gebruik gemaakt van deze expliciete labels. Lezers kunnen naar eigen zeggen een fictie of een non-fictie schap raadplegen. Maar in plaats van een boekenwinkel of bibliotheek begeven we ons tegenwoordig vaak in een omgeving waar teksten vrij en niet gecategoriseerd rondzwerven: het internet. Hier raken lezers verdwaald in het online oerwoud van feiten en verzinsels. Het is op het internet vaak niet duidelijk of een tekst onder fictie valt of non-fictie. De stilistische trends in de schrijfwereld versterken dit probleem.

Aan de hand van deze hedendaagse problematiek, die in de media maar ook in de academische wereld al aardig wat discussies heeft opgeleverd, heb ik besloten mijn thesis te schrijven. Mijn doel is een filosofische blik te werpen op het onderscheid tussen fictie en non-fictie in de schrijfwereld. Ik stel de filosofische vraag hoe fictie kan worden gedefinieerd en wat het fundamenteel anders maakt van non-fictie. Hiermee wil ik verduidelijken wat het fictie non-fictie onderscheid inhoudt, met focus op tekstuele fictie- en non-fictiewerken:

wat is het verschil tussen romans, sprookjes, verhalen etc. enerzijds en biografieën, gebruiksaanwijzingen, nieuwsartikelen, leerboeken etc. anderzijds?

Binnen de filosofische discussie over wat fictiewerk onderscheidt van non-fictiewerk is er een zeer kleurrijk palet aan verschillende posities ontstaan. Sommige filosofen claimen dat fictie een onderscheidende taalhandeling is (Currie, 1985), anderen zien fictie als een *gepretendeerde* taalhandeling (Searle, 1975). Weer een andere positie claimt dat de kern van fictie zit in het feit dat het een apart *genre* is (Friend, 2012). Omdat er een breed scala aan posities beschikbaar is en ik maar een beperkte ruimte heb – maar wel de verdieping in wil gaan –, heb ik ervoor gekozen één theorie uit te lichten en te onderzoeken. Ik wil de theorie gebruiken om een verhelderend perspectief te bieden op de hedendaagse problematiek rondom fictie en non-fictie.

Ik kies in mijn zoektocht naar hetgeen wat fictie van non-fictie onderscheidt voor het standpunt die het onderwerp benadert vanuit een soort spel-theoretische invalshoek. Dit doe ik omdat ik denk dat deze benadering erin slaagt om onze bezigheid met fictie- en non-fictiewerken te verklaren. Ik denk namelijk dat deze bezigheid, in de basis, een activiteit is van 'interactief keuzes maken'. Fictie is een sociale activiteit van verbeelding, non-fictie is een sociale activiteit van communiceren met anderen. Communicatie is vanzelfsprekend in essentie een interactief spel, maar ook verbeelding is mogelijk binnen een sociale groep en kan dan worden uitgelegd in termen van een soort spel. Ik wil laten zien dat de problematiek rondom het fictie non-fictie onderscheid kan worden verklaard wanneer het onderscheid wordt bekeken vanuit deze invalshoek. Binnen de filosofische discussie over het fictie non-fictie onderscheid is Kendall Walton de hoofdverkundiger van deze 'spel-theoretische' positie. Waltons theorie staat daarom centraal in deze thesis.

In 'Mimesis as make-believe' (1990) werkte Walton een theorie uit over de aard van alle soorten representatieve kunst. Walton wilde hiermee een theoretische definitie bieden van 'het fictionele'. Hij wilde een theorie ontwikkelen die voor alle fictiewerken geldt – zowel voor verbale representaties (romans, verhalen, fabels etc.) maar ook voor uitbeeldende representaties (schilderijen, beeldhouwwerken etc.). In Waltons project was dus een theoretische definitie van alle representatieve kunst het doelwit. Omdat in mijn thesis de focus ligt op alleen verbale representaties, ofwel tekstuele werken, zal ik bepaalde delen van Waltons theorie verder niet benoemen. Wat ik met name wil gebruiken is Waltons centrale claim over wat een fictiewerk definieert. Daarbovenop wil ik Waltons theorie aanvullen met een meer uitgebreide theoretische definitie van non-fictiewerken. Dit wil ik doen omdat in deze thesis het *onderscheid* tussen fictie en non-fictieteksten centraal staat.

Waltons centrale claim over wat fictie definieert wordt eigenlijk samengevat in de titel van zijn boek. 'Mimesis' is een begrip in de esthetica dat 'nabootsing' betekent. Mimesis correspondeert grofweg met wat Walton 'representatie' noemt. Met 'representatie' doelt Walton hier op een speciaal soort representaties, namelijk '*fictionele* representaties' (Walton, 1990). Walton duidt in zijn boek deze speciale soort representaties telkens aan als 'representaties', ik

zal echter het begrip 'fictionele representaties' hiervoor gebruiken om duidelijk het onderscheid aan te geven met 'non-fictionele representaties'. Volgens Walton is iets een fictionele representatie als het zijn functie is om te dienen als *prop* in 'alsof-spellen' (Engels: games of make-believe) – dit zijn spellen waarvan de regels voorschrijven dat iets moet worden verbeeld. In hoofdstuk I zal ik dit verder uitleggen. Het idee (dit is mijn interpretatie van Waltons theorie) komt erop neer dat fictie een institutie is, een bepaalde set van regels, die verschilt van de set van regels die geldt voor 'normaal' taalgebruik, ofwel het non-fictie instituut.

Door fictie op deze manier te definiëren, is Waltons theorie - in zijn eigen woorden: 'een geïntegreerde theorie die twee vragen over het fictie non-fictie onderscheid beantwoordt' - vragen die door andere filosofen als twee losse problemen werden gezien. Ten eerste beantwoordt de make-believe theorie de vraag wat de *functie* is van fictionele en non-fictionele representaties. Ten tweede biedt het een oplossing voor het probleem over *de ontologische positie* van fictionele entiteiten en werelden. Door fictie te zien als een institutie, die goed is aangepast aan de doelen die het dient, kunnen we ook erachter komen waarom de institutie fictionele entiteiten erkent (Walton, 1990). Ofwel, de vraag wat de *functie* is van de institutie gaat samen met de *ontologische* kwestie over waarom en hoe er fictionele entiteiten in fictiewerk voor kunnen komen.

Het eerste deel van deze thesis (hoofdstukken I en II) behandelt de theoretische vraag hoe het onderscheid moet worden gedefinieerd. Ik zal uitleggen dat fictie en non-fictie twee verschillende spellen zijn met elk hun eigen regels. Vanuit deze positie wil ik (in hoofdstukken III en IV) onderzoeken hoe deze regels eruit zien en óf, en op wat voor manieren, de regels van de spellen in de praktijk worden overtreden. Met de theoretische definitie van het fictie non-fictie onderscheid wil ik een verhelderend perspectief bieden op de concrete hedendaagse problematiek rondom het onderscheid (hoofdstuk V). Om deze theoretische definitie uit te leggen, begin ik in hoofdstuk I simpel en eenvoudig: met een terugblik naar onze kindertijd.

I. Een theoretische definiëring van fictie

We kunnen het ons nog goed herinneren: in onze kindertijd konden we ons helemaal verliezen in onze eigen verbeelding. We deden alsof de vloer ineens lava was geworden, we speelden dat onze barbiepop verliefd werd op Ken, of we verzorgden onze teddybeer alsof het een levend wezen was. Door eerst te kijken naar teddyberen en barbiepoppen kunnen we volgens filosoof Kendall Walton begrijpen wat de definitie is van fictie. Kinderen creëren op allerlei manieren 'fictionele waarheden' wanneer ze aan het spelen zijn; ze 'doen alsof', ze verbeelden zich dat dingen zus of zo zijn. In alle culturen hebben kinderen de neiging om deel te nemen aan deze zogenoemde 'alsof-spellen'. Deze neiging - de neiging tot verbeelden - verdwijnt niet bij het ouder worden. Volwassen mensen spelen ook alsof-spellen. De alsof-spellen van volwassenen kunnen lijken op die van kinderen, maar vaak zijn ze een stuk subtieler en geavanceerder. In dit hoofdstuk zal ik, door middel van het begrip 'alsof-spel', een theoretische definiëring bieden van wat fictionele representaties zijn.

Props: generatoren van fictionele waarheden

Mensen, zowel kinderen als volwassenen, hebben een natuurlijke neiging tot verbeelding, tot 'doen alsof'. Vaak is verbeelding een privé activiteit, zoals dagdromen of fantaseren. Verbeelding kan echter ook een sociale activiteit zijn, dit noemt Walton *collectieve verbeelding*. Hierbij doen meerdere mensen mee aan een verbeeldende activiteit. Elke vorm van verbeelding waarbij bepaalde verbeeldingsgedachtes worden gedeeld met andere mensen, noemt Walton een 'alsof-spel'. De deelnemers van het alsof-spel verbeelden zich dezelfde dingen, tegelijkertijd realiseren de deelnemers zich van elkaar dat de ander dezelfde verbeeldingen doet als hij of zij aan het doen is. Een alsof-spel is dus een menselijke activiteit waarbij meerdere mensen betrokken zijn, en de deelnemers van het alsof-spel doen mee aan een verbeeldende activiteit, een activiteit van 'doen-geloven' (Engels: make-believe).

Om dezelfde verbeeldingsgedachtes te kunnen genereren bij verschillende mensen, en er dus een sociale activiteit van te maken, is er iets nodig dat het delen van verbeeldingsgedachtes mogelijk maakt. Ten tweede is er iets vereist dat de verbeeldingsactiviteiten van verschillende individuen coördineert in dezelfde richting, zodat ze samen dezelfde verbeeldingsgedachtes hebben. Collectieve verbeelding kan dus alleen plaats vinden rondom een bepaald object. Er zijn objecten die deze tweevoudige functie vervullen. Deze objecten noemt Walton '*props*'. Props zijn objecten, functionerend binnen een sociale setting, die bepaalde verbeeldingsgedachtes *representeren* en tegelijkertijd *voorschrijven*. Hiermee vervullen de objecten de dubbele functie om verbeeldingsgedachtes te delen én te coördineren.

Een alsof-spel is een spel van *voorgeschreven verbeeldingen*, en het zijn de props die deze verbeeldingen voorschrijven. Props - als voorschriften om iets te imagineren - nemen ons mee van de werkelijke wereld naar de wereld van

ficties. Props zijn daarom generatoren van 'fictionele waarheden'; ze maken proposities fictioneel. Props komen in de vorm van *afbeeldende* en *verbale* fictionele representaties. Een voorbeeld van afbeeldende representatie is een babypop die zich bevindt in een kinderspel van doen-alsof. De babypop genereert de fictionaliteit van de propositie dat er een baby is. Een voorbeeld van een verbale fictionele representatie is een sprookjesboek. Het boek is, net als de babypop, een prop in een alsof-spel die bepaalde verbeeldingen voorschrijft.

De functie van fictionele representaties – dienen als props in alsof-spellen – is een soort 'centrale functie' of 'meta-regel' en moet niet verward worden met de voorschrijvende regels binnen een alsof-spel. Wanneer kinderen aan het spelen zijn, dan is de babypop zogenaamd een baby omdat er een bepaalde collectieve overeenkomst is in het alsof-spel, dat de babypop een baby is. De babypop had ook net zo goed, met genoeg verbeeldingsvermogen, een hond of kat kunnen zijn in het alsof-spel van de kinderen. Maar dat de babypop wordt gebruikt als prop in alsof-spellen en dus de functie vervult om verbeeldingsgedachten te delen en te coördineren, is een meer algemene functie die uitstijgt boven de particuliere conventies over wat deelnemers van een spel precies moeten verbeelden.

Rondom props ontstaan er dus regels (ook wel overeenkomsten, conventies, instructies) die gaan over wat deelnemers in een alsof-spel moeten verbeelden. Deze voorschrijvende regels kunnen worden gedacht als *regels binnen het alsof-spel* die specifieke verbeeldingen voorschrijven. De voorschrijvende regels in het alsof-spel zijn conditioneel, hun prescriptie hangt af van de aanwezigheid van een 'prop'. Als de prop – bijvoorbeeld de babypop of het sprookjesverhaal – er niet is, dan zijn de voorschrijvende regels – die zeggen wat geïmagineerd moet worden – er ook niet. Daarom is het uiteindelijk de prop die *fictionele waarheden* genereert – dit zijn proposities die moeten worden geïmagineerd en die 'waar zijn' in het alsof-spel.

Expliciete en impliciete voorschrijvende regels

Wanneer er bepaalde regels of conventies zijn in een sociale context, dan wordt er verwacht dat elke deelnemer zich ernaar gedraagt. Aan verbale fictionele representaties – teksten – zitten bepaalde regels verbonden. Dus, er wordt van schrijvers en lezers een bepaald gedrag verwacht. Hier kom ik in hoofdstuk IV op terug. Eerst wil ik verklaren hoe deze voorschrijvende regels in alsof-spellen tot stand komen. Dit kan op twee manieren: expliciet of impliciet.

Props kunnen expliciete instructies genereren voor de deelnemers van het spel over wat er verbeeld moet worden. Een expliciete instructie is een rechtstreekse methode om de verbeeldingen van verschillende personen te kunnen coördineren. Een voorbeeld van zo'n instructie: 'laten we doen alsof deze wolf kan praten' of 'laten we doen alsof deze babypop een baby is'. Door zo'n instructie ontstaat er een expliciete voorschrijvende regel onder de deelnemers. Literaire werken in het bijzonder kunnen geconstrueerd worden als zo'n

expliciete instructie. Een schrijver kan in zijn voorwoord aangeven dat het werk fictie is, daarmee geeft hij de instructie om het verhaal te verbeelden.

Niet altijd ontstaat een voorschrijvende regel door middel van een expliciete formulering. Soms zijn deelnemers zich in de eerste plaats niet eens bewust van de regels. De regels kunnen ook impliciet in werking treden. Ze kunnen zo ingeworteld zijn dat we de regels nauwelijks door hebben. Walton legt dit uit aan de hand van het 'generatieprincipe'. Vaker is een voorschrijvende regel in een alsof-spel zo'n generatieprincipe. Hier kom ik later nog op terug.

De rol van de fictie-maker

Props komen in de vorm van representatieve (kunst)werken - zoals boeken, gedichten, afbeeldingen, beeldhouwwerken, maar dus ook poppen en speelgoedauto's. Deze worden meestal gemaakt - of in ieder geval bedacht - door een persoon; een 'fictie-maker'. Is hij niet de oorspronkelijke generator van fictionele waarheden? Hij geeft toch de (impliciete of expliciete) instructie om het werk te verbeelden? Dit hoeft niet noodzakelijk zo te zijn, aldus Walton. In Waltons theoretische definiëring van fictie speelt de intentie van de fictie-maker nauwelijks een rol. De voorschrijvende regels om dit-of-dat te verbeelden komen namelijk niet per se van de schrijver zelf maar zijn impliciete of expliciete overeenkomsten tussen de spelers van het spel, de spelers die een alsof-spel spelen rondom de prop. Of het bij de productie van x het de intentie was van de maker voor x om te worden gebruikt als prop is in Waltons theorie niet belangrijk. Walton definieert fictie niet aan de hand van de fictie-maker, maar aan de hand van *fictiewerk*: de geproduceerde prop die het mogelijk maakt om verbeeldingsgedachtes te delen. Kort gezegd is x een *fictionele* representatie wanneer x standaard gebruikt wordt als prop voor de verbeelding. Elk object die deze *functie* vervult is een fictionele representatie.

Het lijkt in het geval van fictieverhalen - verbale fictionele representaties - de schrijver te zijn die het delen van verbeeldingsgedachtes mogelijk maakt omdat hij een prop - boek, gedicht of anekdote etc. - heeft geproduceerd. Maar dat het delen van verbeeldingsgedachtes mogelijk is, heeft een diepere oorzaak. De generatie van fictionele waarheden is mogelijk door het bestaan van een institutie. Hier zal ik in hoofdstuk II en III meer over vertellen. Eerst wil ik nog wat dieper ingaan op het begrip van een *functie*.

De functie van fictionele representatieve werken: props in alsof-spellen

Mensen ervaren de wereld als dingen met een functie. We maken, verzamelen of zien objecten als dingen met een functie. Het is, in onze samenleving, de centrale (sociale) functie van fictionele representaties om te dienen als props in alsof-spellen. Het begrip van functie die ik hier gebruik moet worden gedacht als een algemene regel over hoe dingen gebruikt behoren te worden. Dit begrip van functie moeten niet worden verward met de

voorschrijvende regels in een particulier alsof-spel met een aantal deelnemers. Het is een soort meta-regel die geldt binnen de gehele samenleving; regels over wat voor soort spellen gespeeld worden met het ding in kwestie.

Meta-regels of centrale functies zijn, net als de particuliere regels binnen een spel, conditioneel: een functie is altijd relatief aan een sociale groep. Een object kan dienen als prop in een alsof-spel voor een bepaalde sociale groep maar niet voor een ander. Een grote speelgoedauto midden in het gangpad dient als prop in een alsof-spel van kinderen, voor de ouders is het een vervelend object die in de weg ligt. Een boek is een prop in alsof-spel voor mensen die het kunnen lezen, voor anderen is het niets meer dan een verzameling papier die misschien hooguit dient als een onderzetter voor een hete pan. In plaats van dat de functie van een object wordt bepaald door de maker van het object, is de functie relatief aan de behoeftes van degene die het object ervaart.

Iets heeft dus een functie wanneer het bepaalde doelen dient, onafhankelijk van de intenties van de maker van het ding. Ook al was het de intentie van een meubelmaker dat het door hem ontworpen krukje gebruikt zou worden om op te zitten, het kan zijn dat uiteindelijk de algemene functie van het krukje is dat het gebruikt wordt als een tafeltje. Wanneer een object een gegeven functie heeft (voor een bepaalde sociale groep) dan kan dit tot stand gekomen zijn door tradities of door gezamenlijke praktijken of conventies (in die sociale groep) om dat object, en eventueel dingen die erop lijken, te gebruiken voor dat bepaalde doel (Martinich, 2017). Zo is de functie van een representatief werk om te functioneren als een prop in een alsof-spel ook tot stand gekomen, en de voorschrijvende regels binnen een alsof-spel zijn op hun beurt ook weer ontstaan uit praktijken en conventies binnen die sociale groep.

Een fictieauteur kan wel voorspellen hoe zijn creatie waarschijnlijk gebruikt zal worden. De fictieauteur schrijft een roman, thriller of kinderboek waarvan hij verwacht dat mensen het de moeite waard vinden om het te verbeelden. De schrijver voorspelt dat het boek gaat dienen als een prop in een alsof-spel. Daarnaast kan de fictieauteur ook nog de regels binnen particuliere alsof-spellen – spellen die tot stand komen door de door hem gemaakte prop – voorspellen. Wanneer een fictieauteur schrijft 'Er was eens een huis, gemaakt van snoep...', dan kan de auteur voorspellen en impliciet sturen wat waarschijnlijk de verbeeldingen zullen zijn van de deelnemers. Door expliciete instructies te schrijven kan een auteur zelfs bepaalde voorschrijvende regels zelf tot stand brengen.

Voor lezers is het lezen en waarderen van een fictietekst: meedoen aan een alsof-spel rondom een object waarvan het de centrale functie is om een prop te zijn in zo'n alsof-spel. De lezer stapt even in een andere wereld en doet even alsof die wereld 'de werkelijkheid' is. Soms kan het publiek ook een fictietekst benaderen zonder mee te doen aan het alsof-spel. Dit zijn dan mensen die het werk willen evalueren of definiëren, bijvoorbeeld een recensent, taalkundige of een filosoof. Ze nemen een afstandelijke en kritische houding aan. Een recensent werpt een blik op de vraag of het fictiewerk wel goed functioneert als prop in een alsof-spel. Een taalkundige evalueert de gebruikte grammaticale constructies.

Een filosoof kan het fictiewerk gebruiken als voorbeeld om iets duidelijk te maken, zoals ik af en toe doe in deze thesis.

In dit hoofdstuk heb ik een theoretische definitie gegeven van fictie aan de hand van Waltons mimesis as make-believe theorie. Kort gezegd, fictionele representaties worden door Walton gedefinieerd in termen van een cultureel gebaseerde functionaliteit: de representaties spelen een rol als props in alsof-spellen. Het is deze centrale functie die van een representatie een *fictionele* representatie maakt. Het is dus ook deze centrale functie die het fictie non-fictie onderscheid bepaalt. Wanneer een werk niet deze functie vervult, dan is het een non-fictiewerk. Het fictie non-fictie onderscheid wordt dus gedefinieerd aan de hand van wat de functie is van de desbetreffende representatie. In de volgende paragraaf zal ik deze definitie van het fictie non-fictie onderscheid verder uitleggen.

II. Het fictie non-fictie onderscheid

Fictieteksten zijn volgens Walton een speciale soort representaties; het zijn representaties van een mogelijke, en dus verzonnen, wereld. Walton focust alleen op fictiewerken als representaties en beschouwt nergens nadrukkelijk non-fictiewerken ook als representaties. Hij ontkent niet dat non-fictieteksten niet ook representaties kunnen zijn, maar hij gaat hier verder weinig op in. Ik denk zelf dat álle non-fictieteksten ook representaties zijn. We gebruiken, zoals Walton laat zien, proposities om een mogelijke wereld te karakteriseren, maar proposities kunnen ook deze functie hebben met betrekking tot de werkelijke wereld. Elke non-fictietekst, bijvoorbeeld een biografie of een handleiding van hoe een koelkast werkt, zie ik als een (poging tot een) representatie van wat het geval is, wat het geval is geweest, of wat je wilt dat het geval is in de werkelijke wereld. Fictie en non-fictieteksten zijn naar mijn idee dus beide *representaties*. Hieruit volgt dat het onderscheid tussen fictie en non-fictieteksten niet kan worden gedefinieerd slechts aan de hand van de vraag of het werk functioneert als een representatie. Walton kan, naar mijn idee, in zijn boek dit idee wel opwekken omdat hij alleen de focus legt op fictionele representaties; dit doet vermoeden dat dit de enige representaties zijn. Maar om een helderder idee te geven van het onderscheid moeten beide kanten van dit onderscheid gedefinieerd worden. Naar mijn idee is de definitie van het onderscheid zoals ik die tot nu toe heb geformuleerd nog te karig en moet er nog iets aan toegevoegd worden.

Zodoende behandel ik in deze paragraaf nog steeds vraag: Wat maakt een roman of gedicht (fictiewerk) anders dan een biografie, wetenschappelijke publicatie, nieuwsartikel, recept, gebruiksaanwijzing of een filosofisch essay (non-fictiewerk)? Eigenlijk is deze vraag in de vorige paragraaf al beantwoord, maar naar mijn idee niet duidelijk genoeg. Om in het laatste deel van deze thesis een blik te kunnen werpen problematiek rondom het onderscheid, is het belangrijk om het onderscheid eerst meer te verhelderen. Dit wil ik doen door nu eerst een deel van het filosofische debat over fictie en non-fictie weer te geven, om vervolgens duidelijker te kunnen laten zien welke positie in dit debat ik in deze thesis verdedig.

Een fictiewerk als een illocutionaire actie?

Het is erg in zwang geweest om speech-act theorie te gebruiken om het fictie/non-fictie probleem op te lossen. Een speech-act benadering neemt een theorie over taal als uitgangspunt, en gebruikt deze theorie vervolgens om te verklaren hoe fictionele discours verschilt van 'normale' of 'serieuze' non-fictionele discours. Walton is van mening dat het probleem oplevert wanneer de grond van het fictie non-fictie onderscheid wordt bepaald aan de hand van speech-act theorieën. Volgens Walton kunnen speech-act theorieën de kern van

fictie, en dus hetgeen wat fictie onderscheid van non-fictie, niet illumineren. Ik ben het met hem eens.

Speech-act theorieën proberen taal te begrijpen in termen van acties die sprekers uitvoeren. Teksten en uitspraken worden gezien als essentiële instrumenten in de acties die sprekers uitvoeren. De eigenschappen van teksten of uitdrukkingen, zoals het hebben van een bepaalde betekenis, worden uitgelegd in termen van de rol die ze hebben in acties. Speech-act theoretici beschouwen daarom alle soorten tekst, ook fictietekst, als een communicatiemiddel (Currie, 1985).

Fictie heeft volgens speech-act theoretici als kenmerk dat het een onderscheidende speech act is - een 'fictive utterance' - die gekarakteriseerd is in Griceaanse termen; de auteur heeft de intentie om de lezer uit te nodigen om bepaalde content te imagineren. Een werk is dus fictief wanneer het de intentie van de auteur was om het fictie te laten zijn (Walton, 1990). Een taalhandeling waarbij de spreker een bepaalde intentie heeft, heet een illocutionaire act. 'Illocutie' staat voor wat de lezer bedoelt te zeggen. De lezer herkent de intentie of bedoeling van de schrijver en ziet daardoor in dat iets fictie is in plaats van non-fictie. Fictie is in deze opvatting dus een vorm van communicatie.

Walton laat zien waarom de speech-act benadering niet voldoende is om het fictie non-fictie onderscheid te definiëren. Walton geeft toe dat een fictietekst inderdaad een instrument *kan* zijn in een actie; een fictie uitspraak kan dienst doen om (intentioneel) iets te communiceren. Fictie werken kunnen echter niet *primair* zo begrepen worden, omdat ze niet *noodzakelijk* uitvoeringen zijn van illocutionaire acties. Fictie kan, in contrast met non-fictie, geschreven en gelezen worden zonder een bepaalde intentie om iets te communiceren. Een sciencefictionverhaal kan gelezen worden zonder überhaupt na te denken over wat eventueel de intenties waren van de auteur.

Non-fictietekst is wel altijd een instrument van iemands (taal)actie en is daarom altijd een vorm van communicatie. Als een vorm van communicatie, kan een non-fictietekst een bewering of waarheidsclaim zijn met de intentie om informatie te verkondigen. Ook kan het een suggestie, advies of waarschuwing zijn, met de intentie de toehoorder iets te laten doen of iets op een andere manier te doen (Tomassello, 2008). Bij een non-fictietekst is het dus interessant en belangrijk om te kijken naar de intentie van de spreker. Om de communicatie succesvol te laten zijn, is het van cruciaal belang dat deze intentie wordt begrepen. Bij elke illocutionaire taalhandeling is hetgeen wat de uiting bewerkstelligt - de 'illocutionaire kracht' - afhankelijk van de situatie waarin de taalhandeling plaatsvindt; het is afhankelijk van een herkenning van de intentie en van een gedeeld doel. Bij fictie is dit niet het geval. Bij een fictietekst is de kracht van wat het primair bewerkstelligt, een activiteit van verbeelding, misschien wel (deels) te beïnvloeden door een herkenning van de intentie van de schrijver, maar het is er niet afhankelijk van en andere factoren kunnen ook meespelen. Een (gedeelte van een) tekst kan fictieve content zijn - verbeeldingen voorschrijven - zelfs als de auteur niet deze specifieke intentie had (Walton, 1990).

Een fictiewerk als een gepretendeerde illocutionaire actie?

Een ander soort speech-act benadering wordt gegeven door John Searle. Searle (1975) ziet een fictiewerk niet als een instrument van een illocutionaire act maar als een product van een *gepretendeerde* illocutionaire act. Searle definieert fictie-discours als volgt: bij een fictie-uitdrukking pretendeert een spreker dat hij een bewering doet maar die doet hij eigenlijk niet. Omdat de fictie-maker niet daadwerkelijk een taalhandeling doet maar dit alleen pretendeert, is de fictie-uitdrukking niet gebonden aan de regels van 'serieuze' discours. In plaats daarvan doet de fictie-maker beroep op een andere set van conventies – 'horizontale conventies' – die het toestaan dat er bij een fictie-uitspraak geen connectie hoeft te zijn tussen woorden en de werkelijke wereld (Searle, 1975).

Voor een deel vind ik Searle's opvatting ook niet plausibel. Het produceren van een speelgoedauto, een schilderij of een roman is niet 'pretenderen een bewering te doen'. Wanneer een moeder een verhaal vertelt aan haar kinderen voor het slapengaan, dan is zij niet aan het pretenderen dat ze bijvoorbeeld een waarheidsclaim doet of een advies geeft (Martinich, 2017). Wat ik wel meeneem uit Searle's theorie is zijn idee dat er een set van conventies is – ofwel het instituut van fictie – die het mogelijk maakt dat fictietekst kan bestaan. Ik denk, contra Searle, dat het niet zo is dat fictie mogelijk wordt gemaakt door een houding van pretenderen van de spreker. Ik wil beargumenteren, in het verlengde van Searle, dat het een informele institutie is die het mogelijk maakt dat sprekers uitspraken kunnen doen die niet de regels van 'serieus' taalgebruik naleven.

De aanname van fictie als essentieel een communicatiemiddel is niet plausibel. Mensen communiceren soms wel met fictiewerken en we zijn vaak als lezer geïnteresseerd in wat de maker met het product wil bereiken of wat hij ermee wil zeggen. Een auteur *kan* informatie, emoties, voorkeuren of verzoeken delen met anderen via een fictiewerk. Hierdoor *kan* het dienst doen als een communicatiemiddel, als een mechanisme die mensen met elkaar verbindt (Tomasello, 2008). Maar, zoals ik heb beargumenteerd, is de *primaire* functie van een fictiewerk iets anders: dienen als een prop in een alsof-spel. Fictionele representaties zijn objecten om gebruikt te worden door anderen in hun verbeeldingsactiviteiten. We kunnen wel een auteur appreciëren of bekritisieren, maar als we iets denken over (de intentie van) de fictie-auteur dan is dit alleen een *gevolg* van het geproduceerde object die dient als prop in een alsof-spel (Walton, 1990). De intentie van de auteur heeft geen bepalende rol; de kern van fictie kan niet worden gelimiteerd tot de actie van het maken van fictie. Zo kunnen sommige objecten ook accidenteel dienen als prop in het spel, terwijl de maker dit niet zo bedoelde. Het maken van fictie is niet *in essentie* een illocutionaire actie, en fictiewerken zijn niet *in essentie* instrumenten van acties van sprekers. De doen-alsof functie wordt erkend los van wat de interesses en doelen zijn van de fictie-maker. Het is wel mogelijk om met speech-act theorie kenmerkende eigenschappen van fictie en non-fictie te herkennen en te

belichten, maar het fundament van het onderscheid vereist een andere benadering (Walton, 1990).

Fictie en non-fictie: verbeelding versus geloof?

Fictionele representaties worden door Walton gedefinieerd in termen van een cultureel gebaseerde functionaliteit: het is de centrale functie van fictionele representatieve werken om te dienen als props in alsof-spellen. Fictionele representaties transporteren ons, door middel van de verbeelding, naar de wereld die ze beschrijven. Walton hanteert dus een verbeeldingstheorie van fictie: fictie heeft een speciale link met de mentale toestand van verbeelding.

Enkele filosofen hebben commentaar op deze benadering. Veel non-fictietekst nodigt lezers ook uit om te imagineren. De omvang van verbale representaties die ons voorschrijven om de proposities te verbeelden die erin staan, is een stuk breder dan alleen fictieteksten. Als het voorschrift om te verbeelden in een tekst naar voren komt, dan zullen lezers dit doen, los van het feit of het fictie of non-fictie is (Friend, 2008. Matravers, 2014). Waltons opvatting lijkt dus te liberaal. Hij claimt dat elk werk die dient als een prop in een alsof-spel telt als fictie. Maar veel non-fictie representaties, zoals een biografie of een historische tekst, zullen ons ook voorschrijven om de verbeelding te gebruiken (Matravers, 2014).

Matravers en Friend claimen dat Walton fictie en non-fictie onderscheidt aan de hand van het verschil tussen geloof en verbeelding. Fictiewerk zou beroep doen op de verbeelding en non-fictie op een ander psychologisch mechanisme, namelijk het geloof. Het is volgens Matravers niet plausibel om te denken dat wat er gebeurt in ons hoofd wanneer we fictie lezen heel erg verschilt van onze mentale status wanneer we non-fictie lezen. Wat we doen met proposities is neutraal, hier zit geen verschil in bij fictie en non-fictie. Het is verkeerdt om het onderscheid te baseren op een unieke cognitieve houding die zich alleen voor zou doen bij fictie, namelijk de verbeelding. Bij non-fictie is deze mentale staat net zo goed mogelijk.

Walton geeft zelf dit probleem ook aan en ontkent nergens dat in non-fictietekst niet ook soms (korte) alsof-spellen kunnen voorkomen. Waltons criterium voor fictie geldt echter niet alleen voor volledige teksten, maar ook voor specifieke delen ervan. Het onderscheidt wat een volledige tekst fictie of non-fictie maakt hangt dus niet af van geloof versus verbeelding, in dezelfde tekst kunnen namelijk beide mechanismes voorkomen. Het is het gedeelte van die tekst met de functie dat het verbeeld moet worden dat fictioneel is. Alle representatieve werken, of het nou maar een deel is van de tekst of het de gehele tekst betreft, met de taak (hoe insignificant deze ook mag zijn) om verbeeldingen voor te schrijven, zijn fictiewerken, los van eventuele andere doelen of taken die de tekst heeft (Walton, 1990).

Een onderscheid op basis van de sociale functie van de representatie

Bij een fictiewerk nemen we een speciale houding aan, namelijk die van de verbeelding. Deze status van verbeelding kan inderdaad, zoals Matravers becommentarieert, ook optreden wanneer we non-fictie lezen. Het fictie/non-fictie onderscheid zoals Walton het definieert komt hierdoor echter niet in gevaar. Zoals hiervoor al beargumenteerd, denk ik dat Matravers een verkeerde interpretatie heeft van Walton's theorie. Walton definieert het onderscheid niet aan de hand van een unieke mentale status, maar aan de hand van de *functie* van het fictiewerk. Het verschil tussen fictie en non-fictie zit in het feit dat het bezigzijn met fictie gecentreerd is rondom een andere functie. Bij non-fictie is het niet de centrale functie om het te imagineren, het kan een bijkomstigheid zijn. Bij fictie, een alsof-spel, is het wel de centrale functie dat de proposities te verbeeld worden.

Zolang de functie van het fictiewerk herkend en geaccepteerd wordt – een prop in een alsof-spel – dan worden de principes of regels die gelden in het alsof-spel meestal gezien als natuurlijk. Het centrale voorschrift om te imagineren wordt automatisch geaccepteerd en geïnternaliseerd en de desbetreffende voorgeschreven verbeeldingen zullen waarschijnlijk spontaan optreden (Walton, 1990). Als de lezer de conventie niet bewust accepteert, dan accepteert hij dus onbewust en impliciet het principe van het doen-alsof. Dit komt echter minder vaak voor dan een bewuste acceptatie, aldus Walton. De gemiddelde lezer van een tekst weet dat hij meedoet aan een alsof-spel. In deze gevallen stemt de lezer dus wel bewust in met de principes van het doen-alsof.

Belangrijk om te vermelden is dat het zijn van fictie niet hetzelfde is als worden verbeeld. Fictionele proposities zijn proposities waarvan er *voorgeschreven* wordt dat ze verbeeld moeten worden – of ze nou wel of niet daadwerkelijk verbeeld worden. Het is de essentiële eigenschap van fictie is dus dat het proposities zijn waarvan er voorgeschreven wordt dat ze geïmagineerd worden. In andere woorden, een propositie is fictioneel als het een 'instructie' is om het te imagineren. García-Carpintero (2013) brengt hier een plausibele nuance op aan. Het zijn van fictie kan volgens hem niet worden toegeschreven aan 'streng' bevelen, orders of voorschriften. In plaats daarvan moeten we het zien als 'zwakke instructies' (Engels: 'weak directives'), in de vorm van een voorstel of een suggestie. Een goed voorstel presenteert de actie om een (set van) propositie(s) te verbeelden als 'de moeite waard om te worden uitgevoerd' bij het publiek, gegeven de veronderstelde behoeftes van dit publiek. Als het een slecht fictiewerk is dan vinden lezers het niet de moeite waard om het te imagineren. De lezers zullen het werk niet accepteren, met als gevolg dat de proposities niet worden verbeeld. Desondanks blijven het wel fictionele proposities.

In dit hoofdstuk heb ik verduidelijkt wat het fictie/non-fictie onderscheid definieert. Samenvattend, fictiewerken zijn representaties op een speciale manier: de werken functioneren als een prop in alsof-spellen. Van non-

fictieteksten is het niet de centrale functie om ze te imagineren, het kan een bijkomstigheid zijn. Wat ik nog belangrijk vind om te vermelden, is dat ik niet denk dat het *in de praktijk* altijd eenvoudig is om een *precieze* lijn te trekken rondom de categorie van fictie. Veel werken bevatten zowel fictie als non-fictie. In een leerboek, bijvoorbeeld, kunnen fictieve voorbeelden voorkomen die dienen om de leerstof te verduidelijken. In filosofische essays of boeken worden er soms door de auteur fictieve gedachte-experimenten geformuleerd die helpen om het argument of het standpunt uit te leggen aan de lezer. Zelfs korte metaforen of grappen die verweven zitten in een non-fictieve tekst kunnen dienen als een prop in een (zeer kort) alsof-spel. Vanuit theoretisch oogpunt zijn deze casussen niet problematisch, maar in de praktijk kan het altijd even makkelijk zijn om de precieze lijn te trekken en te bepalen of een werk fictie of non-fictie is. Ik denk wel dat een grondiger inzicht in wat het onderscheid precies inhoudt, dit probleem kan verhelpen. Middels de definitie van het onderscheid die ik in deze thesis heb geschetst, is het dus wellicht gemakkelijker om de twee instituties beter uit elkaar te houden.

III. Fictie en non-fictie: twee instituties

Random fictie- en non-fictiewerk vinden twee verschillende interactionele activiteiten plaats, ofwel twee verschillende soorten 'spellen'. Een spel is een situatie waarin meerdere personen interactief keuzes maken. In zo'n spel heeft een individu niet geheel onder controle wat de uitkomst gaat zijn van zijn actie, de acties van andere deelnemers hebben bepalen mede de uitkomst. Spelers van een spel willen het liefst allemaal een gunstige uitkomst, maar soms weten ze niet hoe ze zich moeten gedragen, ofwel welke acties ze moeten kiezen, om dit te bereiken. Wanneer er binnen een spel zo'n coördinatieprobleem is, kan er een publieke set van verplichtingen ontstaan in de sociale groep. Om orde in de chaos te krijgen creëren de spelers samen – impliciet of expliciet – een publieke set van regels waarvan wordt verwacht dat iedereen zich eraan houdt. Zo'n set van verplichtingen in een bepaalde sociale context kan gezien worden als een institutie (Guala, 2016). Instituties zijn dus systemen van met elkaar verbonden regels die de preferenties vorm geven van een groep mensen ('deelnemers van een spel'). De regels instrueren de deelnemers in het behalen van doelen. Deze doelen bestaan onafhankelijk van de soort coördinatie die nodig is om het doel te behalen, ofwel ze bestaan onafhankelijk van de institutie (Buekens, 2018). Een institutie zorgt er dus voor dat deelnemers een resultaat kunnen behalen die niet de uitkomst was geweest wanneer ze onafhankelijk en individueel hadden gehandeld (Guala, 2016).

Instituties manifesteren zich in een variëteit van verbale en non-verbale 'status markers'. De fictie en non-fictie instituties manifesteren zich bijvoorbeeld in toegewezen locaties (het fictie of non-fictie schap in een boekenwinkel) of een bepaald logo (zoals een spookje voor 'horror'). De status markers instrueren deelnemers wat te verwachten en hoe te interacteren. Sociale instituties maken hierdoor gezamenlijke activiteiten stabiel. Mensen die betrokken zijn bij institutionele interacties behoren op een bepaalde manier te handelen. Ze behoren zich te gedragen consistent met het 'deontische profiel' afgeleid van de regels van de institutie zoals ze gemeenschappelijk worden begrepen (Guala, 2016). Door de regels wordt het gedrag van mensen in een wenselijke richting geduwd. Deze coördinatie van gedrag is 'voordeliger' dan chaos. Doordat ons gedrag, onze acties, onze geloofsovertuigingen en onze intenties meer voorspelbaar zijn voor anderen is samenwerking, ofwel het behalen van gedeelde doelen, mogelijk.

Het fictie instituut

Fictiewerk bestaat omdat er een institutie van fictie is (Martinich, 2017). Dit bedoel ik op een wijze zoals Searle (1975) het beschrijft: door het bestaan van een andere set van conventies, die de institutie van fictie vormen, kunnen er teksten en uitspraken worden geproduceerd die fictioneel zijn. Fictiewerk wordt dus gereguleerd door een set van informele standaarden die gelden voor spreker

en lezer. Het kan voorkomen dat ik de woorden 'principe', 'regel', 'conventie', 'standaard' of 'praktijk' door elkaar gebruik, maar ik doel met deze begrippen allemaal op hetzelfde: een regulatie in gedrag in een bepaald spel en een bepaalde groep, zodat het waar is en algemene kennis is dat (i) alle leden van de groep, wanneer ze het spel spelen, kiezen voor een particulier coördinatie equilibrium (dat is in dit geval: de proposities imagineren) en (ii) dat iedereen verwacht dat de rest zich aanpast aan deze regulatie. (Guala, 2016)

Het fictie-instituut houdt in zijn algemeenheid in dat de deelnemers van de sociale activiteit, de fictielezers en fictieschrijvers, van elkaar verwachten dat de gegeven tekst op een andere wijze wordt benaderd dan een non-fictietekst. De centrale conventie kan worden gezien als een soort -expliciet of impliciet - contract tussen de fictie-maker en de lezer en komt ongeveer in deze vorm: 'laten we met z'n allen doen alsof ...'. De centrale conventie of meta-regel houdt dus in dat lezers de proposities die voorgeschreven zijn om te worden verbeeld, niet 'serieus nemen' maar imagineren. Het houdt in dat de fictionele waarheden in het werk worden geïsoleerd van de werkelijkheid en dat de fictionele waarheden een soort objectieve oprechtheid krijgen die waardig is aan die van de feiten over de werkelijke wereld. Hierdoor is de exploratie van de fictionele waarheden, ofwel van het fictiewerk, een vermakelijk avontuur. Lezers kunnen genieten van een coherent spannend, romantisch of avontuurlijk verhaal en de spreker kan zijn verbeeldingsgedachtes delen met anderen. De regulatie of conventie stuurt het gedrag van de lezer en spreker dus in de juiste richting en belichaamt een gewenste uitkomst (een equilibrium). Omdat het fictie-instituut een equilibrium belichaamt, en dus bepaalde belangen vervult, zijn deelnemers gemotiveerd om de regulatie te volgen. In andere woorden, de fictie-conventie bestaat omdat het een bepaalde functie heeft in de sociale groep; daarom zijn de mensen gemotiveerd om de conventie in stand te houden.

Matravers (2014) legt in een precieze verwoording uit hoe de meta-regel van het fictie-instituut zich kenbaar maakt: het is een stipulatie dat dient als een functie die ons meeneemt van waarheden over de echte wereld (propositie p) naar waarheden in een alsof-spel-wereld ($G(q)$). Waarheden in deze alsof-wereld zijn 'fictionele waarheden' ($F(q)$). De stipulatie zou er dan zo uitzien: als p , dan $F(q)$. Een voorbeeld van zo'n stipulatie is de formulering: 'Er was eens een paarse kat' (we doen-alsof er een paarse kat is). Vanzelfsprekend kunnen er meerdere van zulke stipulaties voorkomen in een fictiewerk. Door zulke formuleringen te gebruiken, geeft de schrijver expliciet aan dat hij een fictionele waarheid genereert; het boek in kwestie neemt de lezer mee van de werkelijke wereld naar iets in een fictionele wereld. Wat er ook het geval is in een 'fictionele wereld' - in de wereld van een alsof-spel - is fictieel. Door fictie te definiëren als een institutie, wordt tevens verklaard wat de ontologische positie is van fictionele entiteiten. Feiten over de wereld die beschreven wordt, zoals de paarse kat, kunnen naar gerefereerd worden omdat het *institutionele feiten* zijn, geen natuurlijke feiten. Institutionele feiten zijn kunstmatige dingen. de lezer accepteert het feit omdat hij meedoet aan het alsof-spel. Het bestaan van de paarse kat is afhankelijk van het fictiewerk en de instituut van fictie; de paarse

kat bestaat binnen het instituut voor degenen die het instituut accepteren en naleven (Martinich, 2017).

De stipulatie 'Er was eens een paarse kat' is een expliciete formulering die duidelijk maakt het gaat om een alsof-spel. De lezer weet hierdoor dat hij zich begeeft in het fictie-instituut en dat hij zich moet houden aan de fictie-conventie. Niet altijd wordt de stipulatie duidelijk gemaakt door middel van een expliciete formulering. Sommige alsof-spellen zijn fragmentarisch, spontaan of geïmproviseerd. De vraag is nu hoe lezers dan – in een situatie zonder expliciete formulering - beslissen wat voor soort spel er geïmpliceerd wordt: Hoe weten lezers of ze het gegeven werk moeten benaderen als een geïmpliceerd alsof-spel, in plaats van het te benaderen als een 'serieuze' non-fictietekst? Hiervoor is geen eenvoudig recept. Er zijn meerdere indicatoren die een werk in het licht zetten als fictie. Dit zijn echter vaak geen stilistische elementen, maar indicatoren van de conventie die fictie constitueert, ofwel het fictie-instituut (Garcia-Carpintero, 2013). Omdat het indicatoren zijn van een gecompliceerde informele institutie, is een systeem maken van deze indicatoren - die de instructies geven aan de lezer om het zo-of-zo te benaderen - is niet makkelijk, wellicht onmogelijk. Ondanks dat het niet mogelijk is een systematische mechaniek te formuleren van de indicatoren, weten lezers toch vaak wel met welk instituut ze te maken hebben wanneer ze een boek lezen. De verklaring hiervoor zijn bepaalde praktijken binnen de desbetreffende sociale groep. Ook al zijn deelnemers van het alsof-spel zich in de eerste plaats niet bewust van de conventie – omdat er geen expliciete formulering is -, dit betekent niet dat de conventie niet geldt. De conventie kan ook impliciet in werking treden. Het begrijpen of kennis hebben van de conventie hoeft niet per se expliciet of bewust te zijn. Door reguliere praktijken kan het zo ingeworteld zijn dat we het 'fictie-contract' nauwelijks door hebben. In Waltons woorden: de fictie-regel manifesteert zich in de vorm van *generatieprincipes*. De generatieprincipes of impliciete stipulaties die ons meenemen in een fictieve vertelling werken op zo'n wijze dat zowel de lezer als de schrijver zich er niet volledig bewust van is; zowel lezer als schrijver heeft niet elke afzonderlijke stipulatie of generatieprincipe in gedachte.

Wanneer de fictie-conventie impliciet in werking treedt, worden de fictionele waarheden impliciet of indirect gegenereerd. Het wordt impliciet duidelijk voor de lezer dat de proposities verbeeld moeten worden. Dit komt doordat de lezer ingewortelde kennis van (indicatoren) van de fictie-conventie. Ook de auteur – als maker van de prop waar het in een alsof-spel om draait - raadpleegt niet altijd bewust bepaalde definitieve formules die aanwijzen hoe hij een werk moet creëren die fictionele waarheden genereert. Maar er is wel een soort mechanisme. De auteur moet, voor de constructie van zijn verhaal, altijd een aantal verzonden proposities expliciet maken. De schrijver heeft namelijk een aantal uitgangspunten – fictionele proposities - nodig om zijn verhaal op te funderen. In andere woorden, de schrijver moet een aantal expliciete formuleringen doen die *primaire* fictionele waarheden genereren. Pas van hieruit kunnen andere, *impliciete* of *indirecte* fictionele waarheden worden gegenereerd

(Walton, 1990). Zonder een aantal 'basis' proposities, die primaire fictionele waarheden genereren, is de constructie van een verhaal onmogelijk.

Zoals ik het heb begrepen, beschrijft Walton een fictiewerk dus als een soort Quine-achtig netwerk van fictionele waarheden: aan de randen van het netwerk zitten de *primaire fictionele waarheden*, degenen die direct gegenereerd zijn, en de rest van het netwerk bestaat uit de fictionele waarheden die gebaseerd zijn op deze primaire fictionele waarheden. Als een fictionele waarheid heel diep in het netwerk zit gewoven, dan is deze in eerste instantie gebaseerd op allerlei andere impliciete fictionele waarheden. In dat geval zijn er veel stappen nodig om te komen bij de set van primaire fictionele waarheden waarop de impliciete waarheden uiteindelijk allemaal op zijn gebaseerd. Het achterhalen van de primaire fictionele waarheden is dus niet makkelijk. Maar ze zijn er wel; elke fictionele representatie genereert een kern van primaire fictionele waarheden, die niet gebaseerd zijn op andere, en die indirect verantwoordelijk zijn voor elke andere fictionele waarheid die het genereert.

Ook al kan het theoretisch gezien interessant zijn, het achterhalen van primaire fictionele waarheden is in de praktijk, voor een lezer, meestal niet erg zinvol. Het is goed mogelijk dat de impliciete fictionele waarheden in een fictiewerk de primaire waarheden grotendeels overschaduwen. De primaire hebben dan verder geen significantie in de vertelling behalve dat ze andere fictionele waarheden genereren. Dit verklaart waarom we een fictieverhaal kunnen lezen zonder door te hebben waar de fictionele waarheden in het verhaal allemaal op zijn gebaseerd.

Omdat generatieprincipes of impliciete stipulaties complex en context-afhankelijk zijn is het niet mogelijk is om op een relatief simpele en systematische wijze elk generatieprincipe te achterhalen. Dit vormt echter geen probleem voor het gelden van de fictie-conventie; de mechaniek van generatie werkt op zo'n wijze dat de conventie ook opereert zonder dat mensen er bewust van zijn. In de praktijk hebben lezers of schrijvers bijna nooit de geldende gedragsregels of principes in gedachte, maar ze handelen er wel naar. Welk gedrag gepast is in een gegeven situatie kan voor een persoon ook simpelweg duidelijk worden door te kijken naar andere personen die zich juist gedragen, zonder dat een expliciete formulering nodig is van de conventie die geldt. Wat dit juiste gedrag is, ofwel de verwachtingen en verplichtingen waar lezer en schrijver zich aan moet houden, kom ik in volgende hoofdstuk op terug. Eerst wil ik nog een uitleg geven van het non-fictie instituut.

Het non-fictie instituut

Alle verbale representaties die niet fictioneel zijn, zijn non-fictioneel. Ze zijn niet onderhevig aan de fictie-conventie maar aan de non-fictie conventies, die het non-fictie instituut vormen. Het non-fictie instituut draait om communicatie. Non-fictiewerken hebben als centrale functie: dienen als

instrument in de communicatie. Dit bedoel ik op de wijze zoals de eerder besproken speech-act theorieën het uitleggen: een non-fictietekst is een instrument van een illocutionaire act, een taalhandeling waarbij de spreker een bepaalde intentie of doelstelling heeft. Non-fictietekst is een instrument van een actie omdat hetgeen wat de spreker zegt niet wordt bepaald door de semantische betekenis van de gebruikte woorden maar door de bedoeling of intentie van de spreker. Het is een illocutionaire actie: de spreker intendeert iets te bereiken bij de ander.

Een illocutionaire handeling kan worden gecategoriseerd in drie domeinen: het aanreiken van informatie (helpen), wederzijds verzoeken of een houding of voorkeur delen (Tomasello, 2008). Vooral bij het eerste domein, informeren, is vaak linguïstische taal benodigd om de boodschap over te brengen. Wanneer we een complexe serie van gebeurtenissen willen overbrengen, dan hebben we als instrument om dit te bereiken grammaticale constructies nodig. Non-fictieteksten zijn zulke opgeschreven grammaticale constructies, als instrumenten van een communicatieve handeling.

Het is dus de communicatieve functie die het proces aandrijft van het maken én het lezen van non-fictiewerk. Dit proces van 'normaal' of 'serieus' taalgebruik wordt, net zoals fictie, gereguleerd door een publieke set van verplichtingen, ofwel een institutie. De institutie voor non-fictionele discours manifesteert zich in bepaalde taalregels, door H.P. Grice (1975) genoemd 'conversationale maximes'. 'Maximes' zijn informele standaarden waarvan de toehoorder verwacht dat de spreker zich hieraan houdt in normale (non-fictie) situaties (Martinich, 2017). Omdat ook deze regulatie een bepaalde functie heeft, zijn mensen gemotiveerd de maximes in stand te houden. Deelnemers zijn gemotiveerd om de maximes te volgen omdat het een equilibrium belichaamt; de spreker en de lezer kunnen hun doel volbrengen (informatie aanreiken of krijgen, een verzoek doen of ontvangen, advies geven of krijgen, bepaalde voorkeur aangeven of ontvangen etc.)

De taalconventies of taalregels zijn door cultureel-historische processen tot stand gekomen in sociale groepen. In contrast met fictie, is het achterhalen en het systematisch weergeven van het non-fictie instituut, ofwel de non-fictieregels, wellicht wel mogelijk. Meerdere taal filosofen en taalwetenschappers hebben zich hieraan gewaagd, zoals H.P. Grice of J. Searle. De door hen geformuleerde algemeen geldende taalregels, ofwel de verwachtingen en verplichtingen waar spreker en ontvanger zich aan moeten houden, zal ik in het volgende hoofdstuk behandelen.

IV. Deelnemen aan een spel

Fictie en non-fictie zijn twee instituten met verschillende sets van regels. De deelnemers van een fictie- of non-fictiespel hebben bepaalde 'spelregels' te eerbiedigen. In de schrijfwereeld zijn er regels die overlappen, bijvoorbeeld algebraïsche of grammaticale regels, copyright regels of het recht van de auteur om zijn verhaal af te maken en niet onderbroken te worden. Sommige regels overlappen niet en gelden specifiek voor fictie of non-fictie. Doordat de regels verschillen, kunnen fictie en non-fictie gezien worden als twee verschillende instituten die elk een bepaald gedrag voorschrijven. In dit hoofdstuk wil ik een illustratie geven van hoe deelnemers zich behoren te gedragen in een 'alsof-spel' en in een 'communicatie-spel'. In contrast met fictie, zijn de gedragsregels van het non-fictiespel eenvoudiger te beschrijven. Naar mijn inzicht komt dit vooral door het feit dat er al veel meer onderzoek naar non-fictie taalgebruik is gedaan; veel taalfilosofen en taalwetenschappers hebben zich hierom bekommerd. Hier wil ik een poging doen om de verwachtingen en verplichtingen van beide instituties te illustreren.

Gepast gedrag binnen het fictie instituut

In het fictie-instituut zijn er, als het gaat om verbale representaties, twee hoofdspelers: de lezer en de schrijver. Daarnaast zijn er drie praktijken in het fictie-instituut te onderscheiden: I) verhaalvertelling door een schrijver, II) het accepteren van de verhaalvertelling door een lezer, en III) theoretiseren over verhaalvertelling. De eerste praktijk wordt vaak gezien als het belangrijkste. De focus op alleen de verhaalvertelling heeft bij speech-act theoretici ertoe geleid dat ze het verkeerd gingen definiëren: als een intentionele taalhandeling. Dat de verhaalvertelling vaak als belangrijkste wordt gedacht, is te verklaren met twee redenen. Ten eerste gaat de verhaalvertelling (gedeeltelijk) vooraf aan de acceptatie ervan (door lezers). Ten tweede is het lastiger om een verhaal te vertellen dan er een te lezen en te begrijpen. Als gevolg van deze twee punten wordt de spreker in een theorie vaak als belangrijker beschouwd (Martinich, 2017). De spreker en de lezer zijn echter beide belangrijke spelers. Verhaalvertelling kan niet bestaan zonder acceptatie, en acceptatie kan niet tot stand komen zonder een verhaal om te accepteren. De fictionele waarheden in een fictiewerk worden gepresenteerd door de schrijver, de lezers accepteren deze fictionele waarheden vervolgens als waar in de fictie. Omdat het beide belangrijke spelers zijn in het alsof-spel, moeten schrijver en lezer moeten, zich allebei houden aan een bepaald voorgeschreven gedrag.

De fictie-lezer

Het instituut van fictie draait om de activiteit van imagineren: de fictie van een propositie bestaat uit een prescriptie om te het te imagineren. Van het

leespubliek wordt verwacht, wanneer ze alsof-spellen spelen, ze het desbetreffende object – waar het spel om draait - accepteren. Dit 'accepteren' houdt in dat de lezer voldoet aan het voorschrift om te imagineren. De lezer neemt hierbij de verplichting aan om bepaalde dingen die niet expliciet gezegd of conversationeel geïmpliceerd (Grice, 1975) worden, ook te imagineren. Wanneer het publiek zelf ook *verbaal* deelneemt in alsof-spellen, dan behoren ze het fictieel te maken van zichzelf dat ze waarheden uitspreken in plaats van onwaarheden. Dus als een lezer zegt: 'De wolf praat', dan spreekt hij een fictionele waarheid uit, ofwel hij maakt het fictieel dat hij een waarheid uitspreekt. Wanneer een lezer fictionele waarheden niet accepteert, dan kan dit een vorm van ongepast gedrag zijn binnen het fictie-instituut. Als bijvoorbeeld een lezer in een alsof-spel, die draait om het sprookjesverhaal roodkapje, zegt: 'Maar wolven kunnen helemaal niet praten!', dan vinden we dat ongepast. Wat hier gebeurt is dat een deelnemer van het alsof-spel zijn doen-alsof verraadt. Dit gebeurt doordat de deelnemer uit het spel stapt en er commentaar op geeft. De deelnemer speelt het spel niet 'juist' omdat hij zich niet aan de regels houdt.

Een weigering van een lezer om een object te imagineren is niet altijd een vorm van ongepast gedrag. Het kan ook een afwijzing zijn om überhaupt (nog) mee te spelen aan het alsof-spel. In zo'n geval is uit het spel stappen een bewuste keuze. De lezer kan bijvoorbeeld geen zin (meer) hebben om mee te doen. Vaak voelt een lezer echter wel de verplichting om een verhaal een kans te geven en het niet meteen af te wijzen. Het is een gevoel van verplicht te zijn om door te blijven lezen in een roman van 500 bladzijden, terwijl de interesse eigenlijk al op pagina 50 verloren is. Bewust uit het spel stappen hoeft niet altijd te betekenen dat de lezer ook stopt met lezen. Het kan ook gebeuren dat de lezer de positie inneemt van een recensent of taalonderzoeker en alleen wil kijken naar technische elementen; daarvoor hoeft hij niet mee te doen met het imagineren.

De conclusie die ik trek, is dat gepast gedrag in het fictie-instituut extreem context-afhankelijk is en hier zeker geen duidelijke richtlijnen voor te formuleren zijn.

De fictie-schrijver

Een fictiewerk, als een propositie of collectie van proposities, moet naar voren worden gebracht door de schrijver onder een bepaalde norm. Deze norm houdt in: van de fictie-schrijver wordt verwacht dat hij werk creëert die de functie vervult van een prop in een alsof-spel; het moet iets zijn dat de moeite waard is om te worden geïmagineerd. De fictie-auteur is niet verplicht om aan de criteria voor 'normale' of 'serieuze' discours te voldoen (Martinich, 2017). De deelnemers van het alsof-spel hebben namelijk geen waarheid in het vizier, maar een andere doelstelling: het oproepen van bepaalde voorstellingen. We willen de wereld (tijdelijk) anders bekijken en/of ons even in een andere wereld bevinden. De gedragsregel zou dan als volgt zijn: Iemand maakt fictie *p* alleen en alleen als

p de moeite waard is geïmagineerd te worden door zijn publiek, aan de hand van de aanname dat dit publiek de relevante behoeftes en disposities heeft (García-Carpintero, 2013). Kort gezegd, het publiek, met bepaalde veronderstelde behoeftes, heeft dus recht op een goed verhaal. De auteur heeft daarom de plicht om een verhaal te vertellen die bijvoorbeeld vermakelijk, amusant, spannend, illuminerend, verbeeldend, inzichtelijk of inspirerend is. Niet elke willekeurige persoon krijgt dit voor elkaar; een goede schrijver is gekwalificeerd voor zijn beroep. Alleen wanneer een schrijver in staat is coherentie en cohesie rondom verschillende gebeurtenissen te creëren, kan hij een goed verhaal vertellen. Een onontwarbare chronologie of een zeer onduidelijk dialoog in een verhaal is ronduit storend voor een lezer. Het verhaal representeren van een fictiewereld vereist een dus een intensieve boekhouding van hoe de gebeurtenissen plaatsvinden in de tijd, welke personen daarbij aanwezig zijn en welke rol ze daarbij aannemen, enzovoorts. (Tomasello, 2008). Goede verhaalvertellers worden meestal gemakkelijk onderscheiden van slechte. Van jongs af aan herkent het publiek al de vereisten van een goed verhaal. Stel, een moeder vertelt het volgende verhaal aan haar kinderen: 'Henk woonde in een doos en liep elke avond een rondje door het park. Einde'. Dan zullen kinderen protesteren: Dit is geen verhaal! De auteur voldoet, zo blijkt, niet aan zijn verhaal-vertel plicht. Het verhaal wordt niet geaccepteerd door het publiek.

Naast het maken van een goed verhaal, is het misschien nog wel belangrijker dat de auteur duidelijkheid schept dat de tekst fictie is. De belangrijkste verplichting van een schrijver is misschien wel dat de lezer niet belazerd mag worden. De lezer moet, op een impliciete of expliciete manier, kunnen weten dat de tekst fictie of non-fictie is en moet hierin de schrijver kunnen vertrouwen. Deze verplichting, om duidelijk te maken om wat voor soort tekst het gaat, is er dus een meer algemene verplichting voor een schrijver een die geldt voor schrijvers in beide instituten. Vooral in het non-fictie instituut is deze verplichting belangrijk, omdat lezers hier wel waarheid in het vizier hebben.

Gepast gedrag in het non-fictie instituut

Bij non-fictieteksten hebben we andere verwachtingen dan bij fictieteksten. Non-fictieteksten zijn instrumenten in de communicatie. Als coöperatieve wezens, is de mens van nature gericht op samenwerking. Om die reden vindt communicatie plaats. Communicatie kan worden gecategoriseerd in drie domeinen. Ten eerste is er kennisoverdracht, de intentionele productie van informatieve signalen met als doel de ander iets te laten weten. Ten tweede kan het een vorm van wederzijds verzoeken zijn: signalen die specifiek gedrag of handelingen van de ontvanger aansturen (zoals bevelen, vragen, verzoeken, suggereren, etc.). Kortom, de spreker wil de lezer tot handelen aanzetten. Als laatste, kan communicatie zich manifesteren in het delen van preferenties en houdingen over de wereld en elkaar (waarderingen, appreciaties, inschattingen etc), met als doel dat mensen zich kunnen identificeren met anderen (Tomasello,

2008). Het is van belang, voor elke vorm van samenwerking, dat de communicatie slaagt. Om communicatie te reguleren, zijn de spreker en een ontvanger gebonden aan een aantal verwachtingen en verplichtingen. Dit zijn regels over wat er gezegd moet worden en hoe het gezegd moet worden. Gepast gedrag in het non-fictie instituut manifesteert zich dus in 'geslaagde' communicatie, en de communicatie heeft de grootste kans op slagen wanneer men zich houdt aan de regulatie.

De non-fictie spreker

H.P. Grice en J. Searle zijn twee filosofen die beide een soort 'geslaagdheidsvoorwaarden' voor 'juiste' communicatie hebben geformuleerd, ofwel een soort taalregels waar een spreker zich aan moet houden. Deze wil ik graag even toelichten om een beeld te geven van gepast gedrag van een spreker in het non-fictie instituut. Ten eerste zijn er Grice's 'conversationale maximes':

- Maxime van kwaliteit: zeg niet hetgeen waarvan je gelooft dat het onwaar is, zeg niet waarvan je geen adequaat bewijs hebt dat het waar is
- Maxime van kwantiteit: zorg ervoor dat je bijdrage net zo informatief is als vereist voor de huidige doelen van de uitwisseling; maak je bijdrage niet meer informatief dan vereist (de toehoorder verwacht dat je haar hetgeen geeft wat ze nodig heeft om de conversatie te begrijpen en om door te gaan met de conversatie)
- Maxime van relatie: het is belangrijk dat een uiting relevant is
- Maxime van stijl: niet in dubbelzinnigheden spreken

Searle nam Grice's maximes grotendeels over¹. In de praktijk komen de Searleaanse taalregels op hetzelfde neer als die van Grice:

- De essentiële regel: de spreker wijdt zich toe aan de waarheid van de uitgedrukte propositie
- De voorbereidende regel: de spreker moet in een positie zijn om bewijs te leveren voor de waarheid van de uitgedrukte propositie.
- De inhoudelijke regel: de uitgedrukte propositie moet niet overduidelijk waar zijn naar zowel de spreker als de toehoorder in de context van de uitdrukking. De spreker gaat dus vooraf na of zijn uiting zinvol en/of in het belang is van de ontvanger, en gaat na of de uiting duidelijk maakt wat de taalhandeling inhoudt.
- De oprechtheidsregel: de spreker gelooft zelf dat de uitgedrukte propositie waar is.

De maximes van Grice en de taalregels van Searle zijn dus een soort conventies die een spreker in een non-fictionele context (communicatie)

¹ Searle verschilde wel van mening met Grice over de grond waar de betekenis van een uiting op rust. Hier ga ik verder niet op in, omdat mijn doel enkel is een schets te geven van wat gepast gedrag is in het non-fictie instituut.

bepaalde verplichtingen voorschrijft. Het zijn 'geslaagdheidsvoorwaarden' omdat de regels ervoor zorgen dat communicatie zo goed mogelijk kan slagen. Wanneer de spreker zich niet houdt aan de maximes, dan vertoont hij ongepast gedrag. Ongepast gedrag in het non-fictie instituut komt over het algemeen voor wanneer het vertrouwen van het publiek wordt verraden. Meestal is het doel of het project van een non-fictietekst het overbrengen van feitelijke, ware informatie tussen schrijver en lezer. Binnen dit communicatieve domein van informeren verwacht het publiek een ware en significante voorstelling van feitelijke gegevens. De schrijver is verplicht zich hieraan te houden. Wanneer de communicatie komt in de vorm van wederzijds verzoeken, dan is de schrijver verplicht een heldere, context gerelateerde suggestie, vraag of bevel op te schrijven. Als het om houdingen of affecties delen gaat, dan verwacht de lezer een oprechte weergave ervan.

Mocht de schrijver zich niet aan zijn verplichtingen houden, dan kunnen de maximes op twee manieren niet gevolgd worden: i) door wel in 'het spel' te blijven maar zich stilzwijgend of openlijk niet aan de regels te houden, of ii) door bewust volledig uit het spel te stappen. Een voorbeeld van een stilzwijgende maar bewuste schending van de maxime van kwaliteit is de Nederlandse zanger Dotan geweest die op social media allerlei onware, zelfverzonnen (fictieve) verhalen liet verspreiden en deze liet overkomen als waargebeurd, om zijn eigen reputatie op te schroeven (Misérius & van der Noordaa, 2018). Andere manieren om de maximes stilzwijgend maar bewust te schenden zijn: heel erg overdrijven, iets weglaten, iets krom verwoorden, iets extreem vaag formuleren, iets veel te gedetailleerd formuleren, een verkeerde statistiek aanhalen, oude of verkeerde cijfers gebruiken (frauderen), een bepaalde retoriek toepassen, iets op een misleidende manier framen, enzovoorts. Het niet meer meedoen met het 'spel' kan optreden wanneer iemand zich bewust terugtrekt. De persoon kan daar bijvoorbeeld voor kiezen omdat hij teveel moeite heeft met zich te houden aan de maximes. Stel, een willekeurig persoon krijgt de opdracht om een korte maar volledige samenvatting te schrijven van Heideggers '*Sein und Zeit*'. Het is goed mogelijk dat de persoon dan zegt: 'Dat kan ik niet'. Hij trekt zich terug en doet niet meer mee omdat hij niet kan voldoen aan de doelstelling van de communicatie.

Nog belangrijk om te vermelden is dat het een misvatting is om te denken dat *elke* 'ware' uitspraak die wordt gedaan noodzakelijkerwijs een geslaagde communicatie is, ofwel gepast gedrag is. Stel, een klant in een winkel vraagt aan een medewerker: waar liggen de eieren? De winkelmedewerker kan dan antwoord geven door te vertellen op welke gps coördinaten de eieren liggen. De medewerker levert 'ware' informatie en heeft adequaat bewijs dat het waar is. Toch vinden we dat hij geen 'juiste' informatie levert en zullen we het gedrag afkeuren. Het project of het doel van de communicatieve handeling, ofwel het te weten komen (klant) en laten weten (medewerker) waar de eieren liggen, wordt niet vervuld. De bijdrage van de winkelmedewerker aan het gesprek is niet voldoende afgestemd aan het doel of de richting van het gesprek waaraan hij

deelneemt. Zijn antwoord is niet juist in de zin dat het niet *accuraat* is. Iemand die een gesprek begint, heeft altijd een bepaald doel of project, en dit project bepaalt hoe accuraat een bijdrage is. Een non-fictie uitspraak of non-fictie representatie is accuraat wanneer het de juiste (hoeveelheid) informatie bevat binnen het project (maxime van kwantiteit en kwaliteit). Dan pas kan er gesproken worden over 'geslaagde' communicatie en over 'gewenst', 'gepast' of 'juist' gedrag in het non-fictie instituut.

De non-fictie lezer

Over de verplichtingen van de non-fictie lezer ga ik vrij kort zijn. De lezer behoort zijn best te doen om de intentie van de schrijver te herkennen om de communicatie te doen slagen. De lezer moet zich openstellen voor nieuwe informatie of moet zich openstellen voor een suggestie, een advies, of een voorkeur of mening van de ander. Als de lezer dit niet doet dan ontvangt hij het 'verzonden signaal' niet en is er dus geen geslaagde communicatie. Verder moet de non-fictie lezer zich vooral houden aan de set van meer algemene regels van de schrijfwereld, zoals: de lezer mag geen plagiaat plegen, de lezer mag de tekst niet verdraaien, de lezer moet de spreker laten uitspreken, enzovoorts. In het non-fictie instituut liggen, naar mijn idee, de belangrijkste verplichtingen (omtrent waarheid en bewijsvoering) bij de schrijver.

In dit hoofdstuk heb ik een schets gegeven van welke verwachtingen lezers hebben en welke verplichtingen schrijvers zich op de hals stellen. In het volgende hoofdstuk wil ik de vraag beantwoorden hoe we een fictiewerk beoordelen met betrekking tot deze verwachtingen en verplichtingen. Wanneer ontstaat er kritiek over een fictie- of non-fictiewerk?

V. Kritiek en appreciatie

Representaties zijn objecten die altijd blootgesteld zijn aan appreciatie of kritiek. Een beoordeling wordt geleverd aan de hand van hoe goed een representatie zijn functie vervult. De functie van een fictionele representatie is het dienen als prop in een alsof-spel. Een werk die genoeg de moeite waard is om te worden geïmagineerd zal dus positief beoordeeld worden. In het geval van non-fictie bepaalt de accuraatheid van de representatie of, hoeveel, en wat voor soort kritiek er wordt geleverd. Beoordelaars van non-fictiewerk kijken naar hoe goed het werk het doel van de communicatieve handeling weet te vervullen. Er zijn ook vormen van kritiek die kunnen voorkomen voor zowel fictie- als non-fictiewerk: zoals plagiaat, onbegrijpelijke zinnen etc. Dit komt doordat de instituten ook regels gemeenschappelijk hebben. In zijn algemeenheid kunnen we dus zeggen dat beoordelaars kijken naar hoe goed een werk is aangepast en ontwikkeld met betrekking tot de sociale functie die het dient.

De beoordeling van fictie

Uitgaande van zijn constitutieve aard – functioneren als prop in een alsof-spel - kan een fictionele representatie worden bekritiseerd. Er kan kritiek worden geuit over verschillende elementen: de stijl (een esthetische beoordeling), de vraag of het verhaal 'klopt' ('technische' beoordeling) en de inhoud zelf. Deze beoordelingen komen uiteindelijk neer op de vraag hoe goed het fictiewerk zijn functie vervult.

Bij een esthetische beoordeling van een fictiewerk kijkt men naar de 'stijl': het woordgebruik, de manier waarop het verhaal verteld wordt, de (indien aanwezige) afbeeldingen, enzovoorts. Ik heb eerder beargumenteerd dat een fictiewerk niet noodzakelijk het product is van een bepaalde (communicatieve) intentie; het heeft niet noodzakelijk de functie om informatie, een advies of een suggestie te communiceren. Het heeft wel altijd de functie om te functioneren als prop in een alsof-spel. Dit is de reden dat fictie meestal op esthetische wijze wordt beoordeeld. De lezers benaderen het fictiewerk als een soort 'kunstwerk' en de schrijver wordt gezien als een 'kunstenaar', omdat het een werk is die niet noodzakelijk bepaalde bedoelingen (een illocutionaire inhoud) heeft. De fictieconventie geeft de artiest veel mogelijkheden; de fictieschrijver kan gebieden betreden die de non-fictieschrijver niet mag betreden. Daarom wordt een fictiewerk meestal geprezen wanneer het een creatieve en inventieve stijl heeft.

In het vorige hoofdstuk heb ik duidelijk gemaakt dat bij een fictiewerk de conversationele maxims, de regels voor 'normaal' taalgebruik, niet gelden. Omdat deze maxims worden geschorst, zijn fictieauteurs dus immuun tegen kritiek die gaat over waarheid, oprechtheid en bewijs. Maar dit betekent niet dat auteurs van fictie zich helemaal niet moeten houden aan criteria van waarheid en

bewijs. Binnen het fictie-instituut gelden hierover ook regels, maar dan gaat dit over 'waar zijn in de fictie (Martinich, 2017). Hiermee bedoel ik dat alles in het verhaal coherent moet zijn. Wanneer een verhaal niet klopt omdat gebeurtenissen niet waar (kunnen) zijn in het verhaal, zullen de lezers hier ook kritiek over uiten.

Naast een esthetische appreciatie of het kijken naar de 'technische details' is er nog een beoordeling mogelijk over de inhoud, het verhaal zelf. Het verhaal moet de moeite waard zijn om te verbeelden, het moet voldoen aan de behoeftes van de lezers. Als er geen relevante waarde is die het publiek kan verkrijgen door p te verbeelden, dan ontstaat er kritiek. Als een fictiewerk content biedt die het wel waard is om te worden ingebeeld, dan is dit verbeelden de actie die de lezer zal uitvoeren. De eerste twee soorten beoordelingen zijn hier nauw mee verwant: wanneer een verhaal niet klopt of wanneer het een onprettige schrijfstijl heeft kan de lezer ook besluiten om het niet te verbeelden. Wanneer een fictiewerk niet wordt geaccepteerd, en mensen het dus niet moeite waard vinden om het te verbeelden, dan slaagt het werk er niet goed in om zijn functie te vervullen en zal er veel kritiek over worden geuit.

De beoordeling van non-fictie

In tegenstelling tot fictie, is non-fictie wel altijd het product van een bepaalde intentie. Bij non-fictie, ofwel bij 'serieuze' discours, wordt de intentionele inhoud altijd meegenomen in de beoordeling, omdat een non-fictiewerk altijd een instrument is van de auteur voor een beoogde actie. Een non-fictiewerk wordt dus beoordeeld aan de hand van de intentie waarvan het een product is. Het is dus niet een beoordeling die alleen kijkt of het werk 'waar' is of niet, denk aan het voorbeeld van de klant en de winkelmedewerker. De beoordeling wordt gedaan op basis van hoe accuraat het werk is. Het collectieve project of doel waardoor het werk (als vorm van communicatie) tot stand komt, ofwel de (gezamenlijke) intentie van de schrijver en het publiek, bepaalt waaraan deze accuraatheid wordt afgemeten. Stel, het project is: meer te weten komen over de groei van planten. Een tekst die gaat over verschillende plantensoorten is in dit geval minder accuraat dan een tekst die het proces van fotosynthese uitlegt. We zullen kritiek hebben wanneer de schrijver met zijn geschreven werk niet voldoet aan het project. In andere woorden, kritiek wordt geleverd wanneer het non-fictiewerk niet accuraat is. Binnen de journalistiek bijvoorbeeld, is het doel: de nieuwsfeiten weergeven. Wanneer een journalist onjuiste gegevens opschrijft, en een 'factchecker' hierachter komt, dan zal er felle kritiek ontstaan. De journalist heeft namelijk niet voldaan aan de gezamenlijke intentie van de communicatie.

Non-fictiewerk wordt positief beoordeeld wanneer de communicatie slaagt. Vanzelfsprekend is dit zeer context-afhankelijk, denk aan het voorbeeld van de planten. Ondanks dat appreciatie of kritiek afhangt van het doel of het project, zijn er altijd een aantal regels die sowieso gelden als voorwaarden om de

communicatie te doen slagen. Dit zijn de conversationele maxims die gaan over waarheid, bewijs etc. uit het vorige hoofdstuk. Mocht er al niet aan deze voorwaarden gehouden zijn, dan zal er hoogstwaarschijnlijk felle kritiek komen op het non-fictiewerk.

Fictie- of non-fictiewerken die spelen met hun grenzen

In de schrijfwereld zijn er strenge non-fictieschrijvers en fictieschrijvers te onderscheiden, maar er zijn ook auteurs die graag de grenzen opzoeken van het fictie- of non-fictie instituut. Deze auteurs moeten zich echter blijven realiseren dat er regels zijn waar ze zich aan moeten houden. Er kunnen namelijk gemakkelijker coördinatieproblemen ontstaan wanneer een schrijver gaat spelen met de grens tussen fictie en non-fictie. Wat nodig is, is dat de lezers weten dat ze een fictie- of non-fictiewerk voor zich hebben. Het zijn namelijk twee verschillende spellen met verschillende spelregels; elk spel speel je op een andere manier. De lezer moet weten of hij zich binnen de grenzen van fictie bevindt of binnen die van non-fictie. Wanneer de lezer dit niet weet, door onduidelijkheid of misleiding, kan de lezer, bijvoorbeeld, een non-fictiewerk niet serieus nemen maar benaderen als een prop in een alsof-spel, of bijvoorbeeld een fictiewerk beschouwen als een bron van feitelijke informatie. Dat is foute boel. Wanneer lezers erachter komen dat ze bewust belazerd zijn, zal er kritiek en ophef ontstaan. Deze kritiek is gebaseerd op een overstijgende regel, die geldt voor fictie én non-fictie en eigenlijk gaat over het fictie- non-fictie onderscheid: de lezer moet weten in welk spel hij zit. Anders wordt de lezer misleid en heeft hij het werk op een verkeerde manier benaderd dan zou moeten. In deze laatste paragraaf van de thesis wil ik dit probleem – het probleem van onduidelijkheid of misleiding – bespreken.

Ten eerste wil ik het hebben over 'vage' fictie. Met 'vaag' bedoel ik hier dat het voor een lezer minder duidelijk is in welk spel hij zich bevindt. Fictiewerken bevinden zich altijd ergens op een schaal van pure verbeelding naar pure werkelijkheid. Fictie is 'vaag' wanneer het zich aan de werkelijkheid-kant van deze schaal bevindt, ofwel wanneer het voor een (groot) deel gebaseerd is op feiten, op de werkelijkheid. Dit kan de lezer enorm in verwarring brengen. Een voorbeeld is een 'non-fictieve roman' of 'faction'. Faction is gedeeltelijk verzonden en gedeeltelijk op ware gebeurtenissen gebaseerd. Vooral in de tweede helft van de twintigste eeuw zijn er veel van dit soort non-fictieve romans geschreven. Een voorbeeld van faction zijn de misdaadromans van Tomas Ross, of Truman Capote met zijn boek *In koelen bloede*. Ook het genre 'historische fictie' bevat regelmatig waargebeurde (historische) gebeurtenissen. Een voorbeeld is Tolstoj's boek *Oorlog en Vrede*. Het boek bevat een grote dosis aan informatie over de oorlogen tussen Rusland en Frankrijk onder Napoleon, maar de karakters en hun belevenissen zijn grotendeels fictief. Uit Tolstoj's nawoord blijkt dat hij niet een roman wilde schrijven maar ook niet een geschiedenisboek. Functioneert *Oorlog en Vrede* als prop in een alsof-spel of als

een middel in een actie van een spreker om informatie over te brengen? Het lijkt allebei mogelijk. De vraag moet gesteld worden: is het een roman die geschreven is als een historie of is het een historie geschreven als een roman? Uiteindelijk is het een boek een roman, aangezien Tolstoj de verhaallijnen verzonnen heeft, maar het is wel een roman met veel informatie over de werkelijkheid. Het is een fictionele representatie, maar delen ervan zijn non-fictief en kunnen dienst doen als teksten die 'informatie' overbrengen. Deze non-fictie delen zijn wel onderhevig aan de maxims van serieus taalgebruik. De schrijver zelf kan ermee informatie overbrengen maar ook een geschiedenisleraar die het boek aanbeveelt aan zijn leerlingen. Dit dienen als informatiebron is echter niet de essentie van het werk, een lezer kan het verhaal ook lezen zonder een communicatieve intentie.

Onze primaire interesse in fictie is niet een interesse in de rol van het werk als een illocutionaire actie van de auteur. Het is echter wel mogelijk dat een fictietekst – zoals *Vrede en Oorlog* - door de auteur zelf of een ander persoon intentioneel wordt gebruikt voor een illocutionaire actie. Het is mogelijk om, in de juiste omstandigheden, met een fictiewerk te communiceren: om een bewering (waarheidsclaim) te doen, een verzoek te doen, of een houding te delen bij het schrijven van fictie. Een populair voorbeeld waarbij een fictiewerk een plek heeft in een communicatieve context is 'didactische fictie'; het fictiewerk wordt gebruikt voor instructies, reclames, propaganda, enzovoorts. Communicatie in een fictiewerk kan ook voorkomen doordat de schrijver zelf een speech-act integreert in zijn werk: hij schrijft rechtstreeks naar de lezer: 'Zal de prinses gered worden?' of 'Beste lezer, ...'. Dit komt echter niet heel vaak voor.

Het fenomeen dat er in fictiewerken soms verwijzingen zitten naar werkelijk gekende mensen en gebeurtenissen – ofwel non-fictie elementen bevat - maakt dat het fictiewerk minder 'zuiver' is. Er zijn ook andere manieren waarop een fictiewerk 'vaag' kan zijn in mijn betekenis van het woord. Het kan het ook zo zijn dat fictie wordt *vormgegeven* in een non-fictie stijl, bijvoorbeeld in de vorm van een reeks brieven of een interview, waardoor het lijkt alsof het een non-fictietekst is.

Er is een eenvoudige formule om problemen van mogelijke onduidelijkheid en verwarring op te lossen of te vermijden. Een fictieschrijver kan altijd in zijn voorwoord aangeven: '*Overeenkomst met bestaande personen en gebeurtenissen berust op toeval.*' Hiermee bewapent de schrijver de lezer met een juiste houding: lezer weet hoe hij het verhaal moet benaderen.

Naast vage fictie zijn er ook concrete voorbeelden van vage non-fictie. Een non-fictieschrijver kan bepaalde literaire verteltechnieken toepassen en daardoor erg verhalend schrijven. Voor de lezer is het minder duidelijk dat het een verzameling is van feitelijke informatie. De non-fictieboeken van schrijvers zoals Geert Mak, Annejet van der Zijl of Frank Westerman zijn bijvoorbeeld geschreven in een verhalende stijl die zo kenmerkend is voor fictie. Deze schrijvers willen graag een mooi verhaal vertellen, maar wel eentje die bestaat uit feitelijke

informatie. Dit genre wordt ook wel 'literaire non-fictie' genoemd. Een ander voorbeeld van verhalende non-fictie is 'New Journalism', een journalistieke beweging gestart door de Amerikaanse schrijver Guy Talese, die verteltechnieken uit de literatuur in zijn journalistieke artikelen toegepaste. Talese had als doel echte verhalen over echte mensen maken, ofwel waargebeurde verhalen verkondigen. Maar hij wilde deze non-fictie wel neerzetten in een aantrekkelijke, verhalende vorm. Dit maakt het voor de lezer wellicht verwarrend, hij kan door de verteltechniek net zo goed denken dat het fictie is.

In een non-fictiewerk, die gebaseerd is op feiten, zit soms ook daadwerkelijk een fictiegedeelte. Een voorbeeld is een informatief boek die bestaat uit een combinatie van fictie- en non-fictietekst. Deze combinatie kan een effectieve manier zijn om een tekst levendig en toegankelijk te maken. Het toevoegen van fictie in een non-fictiewerk is toegestaan, zolang het voor de lezers duidelijk is wat van het werk 'echt' is en wat verzonnen. Het is belangrijk dat het duidelijk is wat feiten zijn, en dat deze feiten kloppen: ze mogen niet verdraaid worden. Om aan zijn verplichting te voldoen is het voor de schrijver soms nodig dat hij voorbij zijn eigen privacy gaat: hij moet geen geheimen hebben voor zijn lezers. Ook minder leuke feiten mogen niet verdraaid worden.

Een bekend voorbeeld waarbij een non-fictieschrijver zich niet aan zijn verplichting hield, is de casus van James Frey. Frey had in zijn autobiografie, die door Oprah Winfrey persoonlijk werd aangeprezen, de feiten aangepast om het werk wat op te leuken. Hij had bijvoorbeeld beweerd dat hij drie weken in de gevangenis door had gebracht, terwijl dit eigenlijk maar enkele uren waren. Toen Oprah Winfrey hierachter kwam werden Frey en zijn uitgever publiek bekritiseerd (krant.....). Een ander voorbeeld is Benjamin Wilkomirski (echte naam: Bruno Dössekker), een schrijver die in 1995 een memoir publiceerde: *'Fragments, Memories of a Wartime Childhood'*. Door lezers werd het ontvangen als een meesterwerk, maar toen journalisten erachter kwamen dat het verzonnen was en dus onwaar, bleef er weinig positieve waardering over voor het boek. Kijkend naar de journalistiek, komt het probleem van nepnieuws en alternatieve feiten op hetzelfde probleem neer: wanneer 'fact checkers' erachter komen dat het bericht of het artikel niet klopt, ontstaat er ophef. Men is verontwaardigd omdat de schrijver niet voldoet aan de verplichtingen die gelden in het instituut van non-fictie; het vertrouwen van de lezers wordt verraden.

Minder belangstelling voor 'zuivere' fictie of non-fictie: een gevaar?

Belangrijke literaire prijzen zijn de laatste jaren vooral gewonnen door romans die dichtbij de werkelijkheid zitten: Stefan Hertmans met *Oorlog en terpentijn*, Alfred Birney met *De tolk van Java*, Koen Peeters met *De mensengenezers* (De Bruijn, 2017). Fictieboeken moeten tegenwoordig deels waargebeurd zijn, wil je als schrijver commercieel succes boeken. De verkoop van boeken gaat niet meer dankzij goede recensies maar door openhartige interviews. We willen dat fictie onzuiver is, dat het dicht tegen de werkelijkheid

aanleunt en non-fictie elementen bevat. Ook zijn er nog niet zo lang geleden stemmen opgegaan die constateerden dat fictieschrijvers te weinig werkelijkheid in hun verbeelding stopten. Zo schreef bijvoorbeeld Balkenende in 2006 een brief aan Harry Mulisch om meer engagement in zijn boeken te stoppen. In de brief vraagt Balkenende de schrijver waar het maatschappelijk engagement van intellectuelen, schrijvers en kunstenaars toch is gebleven. Hij maakt het verwijt dat fictieschrijvers te veel van de wereld afgewend schrijven. Daarnaast zijn er tegenwoordig ook stemmen die pleiten voor een grote boekenprijs voor non-fictieboeken in Nederland (Koningsveld, 2018).

Dit zijn allemaal uitingen van de algemene behoefte aan meer 'echtheid'. We willen fictieliteratuur die meer op de werkelijkheid is gebaseerd in plaats van op een geheel verzonnen wereld (Noordervliet, 2007) en we willen dat non-fictieboeken meer worden gewaardeerd. Kan een zeer bevreemdende fictieve wereld van iemand zoals Franz Kafka of Tolkien vandaag de dag überhaupt nog kans maken op een prijs? Sommige schrijvers hebben hun zorgen uitgeroepen voor het verdwijnen van fictie.

Het is, naar mijn idee, zeker belangrijk dat het fictie instituut in stand blijft als een op zichzelf staande institutie: schrijvers moeten vrij kunnen zijn en we moeten hun verbeeldingskracht blijven koesteren. Ik denk echter dat het niet nodig is om bang te zijn dat fictie zal verdwijnen. Ik denk niet dat het een probleem is voor fictie dat bepaalde fictieboeken meer in zwang zijn dan andere en dat er een hogere behoefte is aan non-fictieboeken. Het zijn trends die, naar mijn idee, ook weer over zullen gaan en plaats zullen maken voor andere. Een mindere belangstelling voor zuivere fictie zie ik niet als een bedreiging voor zuivere fictie. Fictie is namelijk een extreem flexibele institutie; een fictiewerk kan zich overal bevinden op de schaal van verbeelding naar werkelijkheid. Soms is er meer behoefte aan pure verbeelding en soms aan meer engagement met de werkelijkheid. Fictie kan het beide bieden, en zal daarom niet 'ten onder gaan'.

Referenties

- Bruijn, de. K. (2017). *Ware Fictie*. VPRO Boeken. Geraadpleegd van <https://www.vpro.nl/boeken/artikelen/vpro-gids/2017/december/ware-fictie.html>
- Buekens, F., & Smit, J. P. (2018). *Institutions and the Artworld—A Critical Note*. *Journal of Social Ontology*, 4(1), 53-66.
- Currie, G. (1985). *What is fiction*
- Friend, S. (2012, July). VIII—Fiction as a Genre. In *Proceedings of the Aristotelian Society (Hardback)* (Vol. 112, No. 2pt2, pp. 179-209). Blackwell Publishing Ltd.
- García-Carpintero, M. (2013). Norms of fiction-making. *British Journal of Aesthetics*, 53(3), 339-357.
- Grice, H.P. (1975). *Logic and Conversation*. *Syntax and Semantics*, vol.3 edited by P. Cole and J. Morgan, Academic Press. Reprinted as ch.2 of Grice 1989, 22–40.
- Guala, F. (2016). *Understanding institutions: The science and philosophy of living together*. Princeton University Press.
- Koningsveld, H. (2013). *Geef non-fictie een eigen grote literatuurprijs*. NRC. Geraadpleegd van <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/01/30/geef-non-fictie-een-eigen-grote-literatuurprijs-a1590319>
- Searle, J. R. (1975). *The logical status of fictional discourse*. *New literary history*, 6(2), 319-332.
- Martinich, A. P. (2017). *Fiction as an Institution*. *Comparative Philosophy*, 8(1), 11.
- Misérius, M., Van der Noordaa, R. (2018) *Het trollenleger van Dotan*. *De Volkskrant*. Geraadpleegd via <https://www.volkskrant.nl/kijkverder/2018/dotan/#/>
- Noordervliet, N. (2007). *De ketelmuziek van de markt*. De Groene Amsterdammer. Geraadpleegd van <https://www.groene.nl/artikel/de-ketelmuziek-van-de-markt>
- Tomasello, M. (2008). *Origins of human communication*. Massachusetts Institute of Technology Press.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press.