

# Logický status fikčního diskurzu

John R. Searle

I

Jsem přesvědčen o tom, že mluvit nebo psát určitým jazykem znamená realizovat řečové akty značně specifického druhu, nazývané „ilokučními akty“. Patří mezi ně oznamovací věty, otázky, rozkazy, sliby, omluvy, poděkování atp. Mám také za to, že existuje systematicky uspořádaný soubor vztahů mezi významy slov a vět, jež vyslovujeme, a ilokučními akty, které při vyslovování oněch slov a vět realizujeme.<sup>1</sup>

Pro každého, kdo zastává takový názor, však fikční diskurz představuje složitý problém. Pokusme se tento problém představit ve formě paradoxu: Jak je možné, že slova a další prvky ve fikčním příběhu mají svůj obvyklý význam, přestože nedodržíme pravidla, jež se k těmto slovům a prvkům váží a která jejich význam určují? Proč v pohádce o Červené karkulce slovo „červená“ označuje červenou, ačkoli zákonitosti usouvztažňující „červenou“ s červenou neplatí? To je jen předběžná formulace naší otázky. Nejprve budeme muset otázku podrobit podrobnému zkoumání a teprve poté ji budeme moci opatrně formulovat znovu. Než tak učiníme, bude však nutné poukázat na dva elementární rozdíly.

*Rozdíl mezi fikcí a literaturou:* Některá fikční díla jsou zároveň literárními díly, jiná nikoli. V současnosti je většina literárních děl fikcí, ale všechna literární díla fikční jistě nejsou. Valná část komiksů a anekdot má charakter fikce, ale k literárním výtvorům je neřadíme, Capoteho *Chladnokrevně* (In Cold Blood, 1966) či Mailerovy *Armády noci* (Armies of the Night, 1968) vnímáme jako literaturu, ale nehodnotíme je jako fikci.

Jelikož většina literárních děl k fikci patří, může se stát, že někdy zaměníme definici fikce za definici literatury, ale samotný fakt, že existují fikce, které nepatří do literatury, a literární díla, která nejsou fikcí, dostatečně dokazuje, že jde o omyl. Byl by to omyl, i kdyby žádné doklady nefikční literatury a neliterární fikce neexistovaly, protože pojmy *literatura* a *fikce* se liší. Např. pojímat Bibli jako literaturu je z teologického hlediska neutrální, zatímco označovat Bibli za fikci signalizuje tendenční postoj.<sup>2</sup>

V následujících odstavcích se pokusím analyzovat pojem fikce, ale nikoli literatury. Jsem přesvědčen o tom, že způsobem, jakým to činím s fikcí, literaturu charakterizovat vlastně ani nelze, a to ze tří vzájemně souvisejících důvodů.

Zprvé, neexistuje rys nebo soubor rysů, které by byly pro všechna literární díla společné a sloužily jako nutné a postačující podmínky pro to, abychom něco mohli považovat za literární dílo. Literatura, vyjádřeno Wittgensteinovou terminologií, je pojem založený na „příbuznosti“ („*family-resemblance*“).

Zadruhé, věřím (ač se to zde nepokusím prokázat), že „literatura“ je označení pro množinu postojů, které zaujímáme vůči určitému úseku diskurzu, nikoli však

pojmenování nějaké vnitřní vlastnosti tohoto úseku, ačkoli důvod, proč zaujímáme právě takové a ne jiné postoje, bude samozřejmě alespoň zčásti záviset na vlastnostech diskurzu a nebude úplně náhodný. Zjednodušeně řečeno, o tom, zda je dílo literaturou, rozhodují čtenáři, zatímco o tom, zda je, či není fikcí, rozhoduje autor.

Zatřetí, literární plynule přechází do neliterárního. Existuje-li mezi literaturou a ne-literaturou vůbec nějaká hranice, pak rozhodně není příliš ostrá. Proto kupříkladu Thukydidy či Gibbonovy historické spisy můžeme, ale také nemusíme vnímat jako literární tvory. Příběhy o Sherlocku Holmesovi od Conana Doyle jsou nepochybně fikce, ale záleží na nás, zda je budeme považovat za součást anglické literatury, nebo ne.

*Rozdíl mezi fikční a metaforickou řečí:* Je zřejmé, že ve fikční řeči jsou sémantická pravidla pozměněna nebo pozastavena, a to způsobem, který ještě budeme muset analyzovat, a že stejně tak jsou sémantická pravidla nějakým způsobem pozměněna nebo pozastavena i v řeči metaforické. Neméně zjevné však je, že změny ve fikční řeči jsou zcela odlišné od změn v řeči metaforické a že jsou na nich nezávislé. Metafora se může objevit stejně tak v díle ne-fikčním jako ve fikci. Pro naše účely zavedeme novou terminologii a označíme metaforické užití výrazů za „ne-doslovné“ („*nonliteral*“) a jejich fikční užití za „ne-vážné“ („*nonserious*“). Abychom se vyhnuli nedorozumění, dodejme hned, že užíváním těchto termínů nechceme naznačit, že psaní fikčního románu nebo básně není vážnou činností, jako spíše to, že když nám kupříkladu autor románu tvrdí, že venku prší, nemyslí tím vážně, že zatímco píše, venku skutečně prší. Právě v tomto smyslu je fikce ne-vážná. Uvedu několik příkladů. Jestliže teď prohlásím: „Píšu článek o pojetí fikce“, míním svou poznámku zároveň vážně i doslova. Řeknu-li: „Jako filozof má Hegel dnes odzvoněno“ („*Hegel is a dead horse on the philosophical market*“), svůj výrok myslím vážně, ale nikoli doslovně. Začnu-li vyprávět pohádku a napíšu „V jednom odlehlém království žil kdysi moudrý král a ten měl krásnou dceru“, míním to doslovně, ale ne vážně.

Cílem této kapitoly je popsat rozdíl mezi fikčními a vážnými výpověďmi. Nebudeme zkoumat, čím se liší výpovědi fikční od literárních. Druhá distinkce se totiž od první liší a je na ní zcela nezávislá.

Než započneme s analýzou, dovolím si ještě jednu, poslední poznámku. Každé téma má svá prázdná klíse, jež člověku umožňují přestat přemýšlet dřív, než se dobere řešení zkoumaných problémů. Stejně jako se sociologové a všichni, kteří se zabývají společenskými změnami, mohou vyhnout namáhavému přemýšlení tím, že zarecitují něco o „revoluci rostoucích očekávání“, může se i ten, kdo se chce zamýšlet nad logickým statusem fikčního diskurzu, snadno uchýlit k opakování sloganů jako „potlačení nedůvěry“ („*suspension of disbelief*“)<sup>3</sup> nebo výrazů jako „mimésis“. Takové pojmy sice zahrnují náš problém, ale nikoli jeho řešení. V jistém smyslu chci jasně naznačit, že co při četbě vážných autorů ne-vážných výpovědí, jako jsou například Tolstoj nebo Thomas Mann, rozhodně neodkládám, je nedůvěra. Čtu-li Dostojevského, čidla, která mi umožňují nedůvěřovat, mají mnohem větší pohotovost, než když se začtu do *San Francisco Chronicle*. V jiném smyslu naopak „nedůvěru potlačuji“ a naším úkolem je přesně charakterizovat, jak a proč to dělám. Platón podle jedné z částých dezinterpretací soudil, že fikce je složena ze lži. Proč by takový názor měl být chybný?

## II

Začneme tím, že srovnáme dvě náhodně vybrané pasáže, na nichž si ozřejmíme rozdíl mezi fikcí a ne-fikcí. První ukázka, ne-fikční, pochází z článku Eileen Shanahanové otištěného listem *New York Times* (15. 12. 1972).

*Washington, 14. prosince – Skupina federálních, státních a místních úředníků dnes odmítla návrh prezidenta Nixona na poskytnutí finanční pomoci, která by místním správním orgánům umožnila snížit daň z majetku.*

Druhý úryvek pochází z románu Iris Murdochové *The Red and the Green* (1965), který začíná takto:

*Deset báječných dní bez koní! To si pomyslel podporučík Andrew Chase-White, nedávno převelený k chvalně známému regimentu jezdeckta krále Jiřího, když se jednoho slunečného dubnového odpoledne roku devatenáctistého šestnáctého spokojeně vrtal v zahrádce na okraji Dublinu.*<sup>4</sup>

První, čeho si na obou pasážích povšimneme, je skutečnost, že všechny výrazy, snad s výjimkou slovesa „vrtat se“ v románu Murdochové, jsou míněny doslovně. Obě autorky mluví (píší) doslovně. Čím se tedy úryvky liší? Nejprve prozkoumáme pasáž z listu *New York Times*. Eileen Shanahanová pronáší tvrzení. Tvrzení je typ ilokučního aktu, který odpovídá jistým dosti specifickým sémantickým a pragmatickým pravidlům, jež zde uvedu:

1. Podstatné pravidlo: Mluvčí pronášející tvrzení se zavazuje, že tvrzení coby realizovaná propozice bude pravdivé.
2. Předběžná pravidla: Mluvčí musí být schopen předložit důkazy nebo argumenty, jimiž prokáže pravdivost realizované propozice.
3. Pravdivost realizované propozice nesmí být mluvčímu ani posluchači v daném komunikačním kontextu zřejmá.
4. Pravidlo upřímnosti: Mluvčí se zavazuje zastávat přesvědčení, že realizovaná propozice je pravdivá.<sup>5</sup>

Povšimněme si, že Eileen Shanahanová na sebe bere zodpovědnost za to, že vyhoví všem uvedeným pravidlům. Pokud nedokáže respektovat byť i jen jediné z nich, její tvrzení označíme za defektní. Jestliže nebude s to splnit podmínky stanovené pravidly, řekneme, že její tvrzení je lživé, pomýlené nebo chybné, že pro něj nemá dostatek důkazů, že je zbytečné, protože to, co tvrdí, stejně všichni víme, nebo že klame, protože tomu, co tvrdí, ve skutečnosti nevěří. Takovými způsoby obvykle tvrzení odmítneme, když mluvčí nedokáže splnit nároky, které z uvedených pravidel vyplývají. Tato pravidla jsou základem vnitřního kánonu kritiky promluv.

Nyní se obraťme k pasáži z románu Iris Murdochové a všimněme si, že žádné z výše uvedených pravidel pro ni neplatí. Murdochová se k pravdivosti propozice, že jedné slunečné neděle v dubnu 1916 se jistý podporučík Andrew Chase-White, povoláný nedávno k jezdecké brigádě, vrtal ve své zahrádce a pomyslel si, že ho čeká ještě deset báječných dní bez koní, nezavazuje. Taková propozice může, ale nemusí být pravdivá, Iris Murdochová však na sebe žádné závazky ohledně její pravdivosti nebere. Stejně jako se nezavazuje k pravdivosti propozice, není zavázána ani k tomu, aby byla s to podat důkazy její pravdivosti. Důkazy pravdivosti této propozice mohou a nemusí existovat a autorka je může, ale nemusí mít k dispozici. To vše je však irelevantní, jelikož tento typ řečového aktu autorku nezavazuje, aby měla k dispozici důkazy o pravdivosti řečeného. Jestliže se nezavážeme k pravdivosti propozice, nikdo se také nebude ptát, zda jsme o její pravdivosti přesvědčeni, či nikoli, a nikdo nás nenařká z neupřímnosti, pokud na okamžik zapochybujeme, zda taková osoba mohla toho dne v Dublinu o koních vůbec přemýšlet.

Nyní se dostáváme k jádru našeho problému. Eileen Shanahanová vyslovuje tvrzení a tvrzení jsou definována základními pravidly pro jejich tvoření. Jaký ilokuční akt ale realizuje Iris Murdochová? A především, jak může jít o tvrzení, když promluva Murdochové nerespektuje žádné z pravidel pro vznik tvrzení? Pokud je význam věty pronesené Iris Murdochovou, jak jsem naznačil, určen jazykovými pravidly, která se váží k prvkům utvářejícím danou větu, pokud tato pravidla určí, že doslovným pronesením této věty realizujeme tvrzení, a pokud, a na tom trvám, míní svou vyslovanou větu doslova, pak jistě musí jít o tvrzení. Zároveň však věta tvrzením být nemůže, protože nesplňuje pravidla, která jsou pro vznik tvrzení specifická a konstitutivní.

Začneme tím, že prozkoumáme jednu z chybných odpovědí na naši otázku, odpověď, s níž vlastně přišli někteří autoři. Iris Murdochová ani jiní romanopisci údajně nerealizují ilokuční akty tvrzení, ale ilokuční akty vyprávění příběhů či psaní románů. Podle této teorie obsahují novinové zprávy jeden druh ilokučních aktů (výroky, tvrzení, popisy, vysvětlení aj.), zatímco fikční literatura je tvořena druhem jiným (psaní povídek, románů, básní, divadelních her atp.). Spisovatel či přednášeč fikce má prý k dispozici vlastní repertoár ilokučních aktů, které se nijak neodlišují od standardních ilokučních aktů, jako jsou otázky, požadavky, sliby, popisy atd., jen rozšiřují jejich počet. Jsem přesvědčen o tom, že tato

analýza je nesprávná. Nehodlám věnovat mnoho prostoru důkazům o její nesprávnosti, protože se chci zabývat alternativním výkladem, ale hovoříme-li už o její chybnosti, rád bych zmínil závažný problém, na který ten, kdo bude chtít prezentovat podobné názory, nevyhnutelně narazí. Obecně platí, že každý z ilokučních aktů uskutečněných prostřednictvím vyslovení věty je funkcí významu této věty. Víme tak, že vyslovená věta „John uběhne míli“ je realizací jiného typu ilokučního aktu než věta „Uběhne John míli?“, protože víme, že oznamovací věta znamená něco jiného než věta tázací. Kdyby však věty ve fikčním díle byly užity tak, aby vykonávaly řečové akty zcela odlišné od těch, které určuje jejich doslovný význam, pak by musely mít nějaký jiný význam. Proto se každý, kdo chce tvrdit, že fikce obsahuje jiné ilokuční akty než ne-fikce, bude nucen uchýlit k názoru, že ve fikčních dílech slova nemají svůj obvyklý význam. Zastávat takový názor je alespoň *prima facie* nemožné, protože kdyby to byla pravda, nemohl by nikdo porozumět fikčnímu dílu, aniž by se nejprve seznámil se souborem nových významů slov a dalších prvků obsažených v dané fikci, a jelikož ve fikci se může objevit doslova jakákoli věta, musel by se mluví nějakého jazyka naučit celý jazyk znovu, poněvadž každá věta daného jazyka by měla zároveň fikční i ne-fikční význam. Dokážu si představit několik různých způsobů, jak by se stoupenec zmíněných názorů mohl vyrovnat s mými námitkami, ale protože by jeho argumenty patrně byly stejně nepřijatelné jako původní teze, že fikce obsahuje nějakou zcela novou kategorii ilokučních aktů, nebudeme se jimi zabývat.

Zpět k Iris Murdochové. Jestliže neuskutečňuje ilokuční akt spočívající v psaní románu, protože takový ilokuční akt neexistuje, co tedy v citované pasáži vlastně dělá? Odpověď se mi zdá být nasnadě, třebaže precizně ji formulovat není jednoduché. Dalo by se říct, že tvrzení předstírá, že se tváří, jako by něco tvrdila nebo že proces tvrzení napodobuje. Nijak nelpím na žádném z uvedených slovesných výrazů, ale zaměřme se na výraz „předstírá“, který je stejně vhodný jako ostatní. Jestliže prohlásím, že Murdochová tvrzení předstírá, je nezbytné rozlišit dva významy slovesa „předstírat“. Předstírat znamená jednat se, že dělám něco, co nedělám, tedy v jistém smyslu klamat, ale předstírat mohu také tak, že budu hrát, *jako bych* dělal nebo byl něco, co nedělám respektive nejsem, aniž bych měl v úmyslu někoho mást. Předstírám-li, že jsem Nixon, abych oklamal ochranku a byl vpuštěn do Bílého domu, jednám v prvním smyslu slova; jestliže napodobím Nixona při nějaké společenské hře, jedná se o druhý typ předstírání. V případě fikčního užití slov jde o předstírání v druhém smyslu slova. Iris Murdochová uskutečňuje neklamavou pseudoperformanci (*nondeceptive pseudoperformance*), která spočívá v tom, že předstírá, jako by nám vyprávěla řetězec skutečných událostí. První závěr, který z toho vyvozují, je tento: autor fikčního díla předstírá realizaci série ilokučních aktů, obvykle asertivního typu.<sup>6</sup>

*Předstírat* je intenční sloveso (*intentional verb*), což znamená, že ho řadíme ke slovesům, jež obsahují pojem intence. Nemůžeme o někom říct, že něco předstíral, aniž by měl předstírání v úmyslu. První závěr nás tak bezprostředně zavede k druhému: Kritérium, podle něž poznáme, zda text má povahu fikce, či nikoli, musí nutně spočívat v ilokučních záměrech autora. Neexistuje žádná vlastnost nějakého textu, ať už syntaktická či sémantická, která by jej identifikovala jako fikční dílo. To, co z textu dělá fikci, je takřkájící ilokuční postoj (*illocutionary stance*), který k němu autor zaujímá – tento postoj je souhrnem ilokučních záměrů, které autor má, když text píše či jinak komponuje.

Existovala literárněkritická škola, jejíž příslušníci se domnívali, že při posuzování fikčního díla se na záměry autora nemá brát ohled. Snad existují jisté úrovně intencí, u nichž je zastávání tohoto neobvyklého názoru přijatelné; možná bychom při hodnocení díla měli opomíjet autorovy skryté motivy, ale na nejobecnější rovině je absurdní předpokládat, že kritik může zcela přehlížet záměry autora, protože už to, že text identifikujeme jako román nebo dokonce jen jako text, vypovídáme cosi o autorových záměrech.

Zatím jsem poukázal na to, že autor fikce předstírá realizaci ilokučních aktů, které ve skutečnosti nerealizuje. Vnucuje se nám však otázka, co mu takovýto zvláštní druh předstírání umožňuje. Je přece podivné, zvláštní a úžasné, že jazyk existenci fikce vůbec připouští, a přesto všichni fikci bez obtíží poznáme a dokážeme jí porozumět. Jak je něco takového možné?

Když jsme diskutovali o pasáži z článku Eileen Shanahanové v *New York Times*, formulovali jsme soubor pravidel, jejichž respektování učiní z výpovědi upřímné a nedefektní tvrzení. Domnívám se, že je užitečné pokládat tato pravidla za principy, které ustanovují vztahy slov (nebo vět) se světem. Představme si je jako vertikální pravidla, která vytvářejí

spojení mezi jazykem a realitou. Tím, co umožňuje vznik fikce, domnívám se, je soubor nejazykových a nesémantických konvencí rušících spojení mezi slovy a světem, která byla navázána díky pravidlům zmíněným výše. Představme si konvence fikčního diskurzu jako soubor horizontálních konvencí rušících spojení uskutečněná prostřednictvím zmíněných vertikálních pravidel. Konvence pozastavují platnost požadavků, které z těchto pravidel za normálních okolností vyplývají. Takové horizontální konvence nejsou pravidly týkajícími se významu; netvoří součást sémantické kompetence mluvčího. Stejně tak neupravují ani nemění význam slov a dalších jazykových prostředků. Umožňují spíše mluvčímu užít slova v jejich doslovném významu, aniž by musel dostát závazkům, které za normálních okolností význam slov vyžaduje. Třetí závěr, ke kterému tak dospívám, je následující: Předstírané ilokuce, z nichž se skládá fikční dílo, jsou umožněny existencí souboru konvencí, které ruší normální působnost pravidel usouvztažňujících ilokuční akty a svět. V tomto smyslu skutečně je vyprávění příběhů, řečeno Wittgensteinovými slovy, jedinečnou jazykovou hrou. Abychom ji mohli hrát, neobejdeme se bez jedinečného souboru konvencí, které však nejsou sémantickými pravidly, stejně jako zmíněná jazyková hra není totožná s ilokučními jazykovými hrami, ale parazituje na nich.

Tento závěr bude možná jasnější, srovnáme-li fikci se lží. Domnívám se, že Wittgenstein se mylil, když prohlásil, že lhaní je jazyková hra, které se musíme naučit jako každé jiné.<sup>7</sup> Mám za to, že to není pravda, protože lhaní spočívá v porušování jednoho z regulativních pravidel vztahujících se k realizaci řečových aktů – každé regulativní pravidlo navíc zahrnuje pojem porušení. Jelikož dané pravidlo definuje, v čem porušení spočívá, není nezbytné se nejprve naučit pravidlo dodržovat a teprve pak zvlášť zvládnout postup vedoucí k jeho porušení. Vytvářet fikci je však mnohem obtížnější než lhát. Někomu, kdo nepochopil zvláštní konvence vztahující se k fikci, by se mohlo zdát, že fikce je pouhé lhaní. Co fikci odlišuje od lží, je existence zvláštního souboru konvencí, jež autorovi umožňují pronášet tvrzení, o nichž ví, že nejsou pravdivá, aniž by měl v úmyslu kohokoli klamat.

Už jsme se zamýšleli nad tím, co autorovi umožňuje užít slova v jejich doslovném významu, aniž by se musel zavázat k dodržení pravidel, prostřednictvím nichž jsou doslovné významy k těmto slovům připojeny. Ať už si na tuto otázku odpovíme jakkoli, vyvstane před námi další otázka: Jakými mechanismy autor aktivuje horizontální konvence? Jakých postupů se drží? Pokud autor, jak jsem naznačil, ilokuční akty ve skutečnosti nerealizuje, ale jen je předstírá, jak ono předstírání probíhá? O předstírání všeobecně platí, že celek či složitou činnost lze předstírat tak, že *ve skutečnosti* realizujeme část nebo jednodušší činnost, které tvoří součást předstíraného celku či složité činnosti. Můžeme např. fingovat úder do tváře tím, že jej pouze naznačíme charakteristickým pohybem paže a pěsti. Úder je předstíraný, ale pohyb paže a pěsti je skutečný. Podobně si počínají děti, když sedí v stojícím autě a „řídí“ je – opravdu se usadí na přední sedadlo, otáčejí volantem, pohybují řadicí pákou atd. Stejný princip se uplatňuje i při psaní fikce. Autor předstírá realizaci ilokučních aktů tak, že skutečně vyslovuje (či píše) věty. Užijeme-li terminologii teorie řečových aktů, pak *ilokuční akt* (illocutionary act) je předstíraný, zatímco *promluvový akt* (utterance act) je skutečný. Austin by řekl, že autor předstírá realizaci *ilokučních aktů* tím, že skutečně realizuje *fonetické* (phonetic) a *fatické* (phatic) akty. Promluvový akt obsažený ve fikci je k nerozeznání od promluvoových aktů ve vážném diskurzu, proto neexistuje žádná textová vlastnost, která by úsek diskurzu identifikovala jako fikci. Předstíraná realizace ilokučního aktu spočívá v realizaci promluvového aktu spojené se záměrem aktivovat horizontální konvence.

Čtvrtý závěr tohoto oddílu je rozpracováním závěru třetího: Předstírané realizace ilokučních aktů, v nichž spočívá psaní fikčního díla, jsou vlastně realizacemi promluvoových aktů se záměrem aktivovat horizontální konvence, které ruší normální ilokuční závazky promluv.

Tato argumentace bude zřejmější, jestliže srovnáme dva zvláštní druhy fikce, a sice vyprávění v první osobě a divadelní hry. Řekl jsem, že v standardním vyprávění ve třetí osobě, které zde zastupuje ukázka z románu Iris Murdochové, autor předstírá realizaci ilokučních aktů. Ted' se však zaměříme na následující pasáž z Sherlocka Holmese:

*Bylo to v roce 1895, kdy shoda okolností, které zde nehodlám rozvádět, přivedla Sherlocka Holmese a mě na několik týdnů do jednoho z našich proslulých univerzitních měst.*

*Během pobytu jsme tam zažili menší, ale poučné dobrodružství, o němž chci dnes vyprávět.*<sup>8</sup>

V této pasáži sir Arthur nevytváří pouhá fingovaná tvrzení – on se za MUDr. Johna Watsona, někdejšího účastníka afghánského tažení a nyní důstojníka ve výslužbě, který pronáší tvrzení o svém příteli Sherlocku Holmesovi, dokonce *vydává*. Autor vyprávění v první osobě se tedy vydává za jiného člověka pronášejícího tvrzení.

Dramatické texty nám skýtají zajímavý a zvláštní doklad teze, o níž v této kapitole pojednávám. V případě dramatu nepředstírá ani tak autor hry, jako spíše postavy vystupující v konkrétním představení. Text divadelní hry se tedy skládá z nějakých pseudotvrzení (*pseudoassertions*), ale důležitý je především soubor vážně míněných pokynů hercům, jak mají předstíraná tvrzení pronášet a jak jednat. Herec předstírá, že je někým, kým ve skutečnosti není, a předstírá rovněž řečové akty a další jednání své postavy. Dramatik určuje, jak budou herci skutečně a předstíraně jednat a jaké repliky budou pronášet, ale na samotném předstírání se příliš nepodílí – text hry vytváří spíše jako návod k předstírání. Fikční příběh je předstírané zobrazení nějaké situace, zatímco divadelní hra, tedy pokud je uvedena na scéně, nepředstírá zobrazení nějaké situace, ale situaci samu, přičemž herci předstírají, že *jsou* postavami. V tomto smyslu pak autor hry všeobecně vzato tvrzení nepředstírá; spíše dává pokyny, jak předstírání ztvárnit, kterými se herci řídí. Povšimněme si následující pasáže z Galsworthyho hry *The Silver Box* (1906):

*Akt I, scéna 1. Opona stoupá a objevuje se jídelna Barthwickových, velká, moderní a nákladně vybavená. Závěsy jsou zatažené. Místnost je osvětlena elektrickým světlem. Na velkém kulatém jídelním stole stojí podnos s lahví whisky, sifonovou lahví a stříbrným pouzdrem na cigarety. Je po půlnoci. Za dveřmi se ozve šátrání. Najednou se dveře rozletí a do jídelny vpadne Jack Barthwick...*

*Jack:* Haló! Už jsem do... (Vyzývavě.)<sup>9</sup>

Bude poučné srovnat tuto ukázkou s pasáží z románu Iris Murdochové. Murdochová nám, jak jsem již uvedl, vypráví příběh. Aby to mohla učinit, předstírá řadu tvrzení o jistých lidech v Dublinu v roce 1916. Čteme-li tuto pasáž, vybavíme si muže, který se vrtá v zahrádce a přemýšlí o koních. Když však Galsworthy píše svou hru, nevytváří pro nás řadu předstíraných tvrzení o oné hře. Sepisuje soubor pokynů, které určují, jak se budou věci během představení na scéně skutečně odehrávat. Čteme-li ukázkou z Galsworthyho, představujeme si jeviště, stoupající oponu, scénu, která je zařízená jako jídelna atd. Zdá se mi, že ilokuční síla textu divadelní hry je stejná jako u receptu na koláč. Jde o soubor pokynů určujících, jak má něco být provedeno – zde konkrétně pokyny stanovují, jak sehrát divadelní kus. Prvek předstírání přichází ke slovu v okamžiku uvedení hry: herci předstírají, že jsou členy Barthwickovy rodiny, kteří nějak jednájí a cosi cítí.

### III

Analýza obsažená v předcházejícím oddílu by nám, je-li správná, měla napomoci vyřešit některé z tradičních hádanek vztahujících se k ontologii fikčního díla. Představte si, že prohlásím následující: „Žádná paní Holmesová neexistovala, protože Sherlock Holmes se nikdy neoženil, ale paní Watsonová byla, jelikož doktor Watson se oženil. Paní Watsonová však brzy po svatbě zemřela.“ Je to, co jsem řekl, pravdivé, nebo nepravdivé, postrádají mé věty pravdivostní hodnotu, nebo jak tomu vlastně je? Abychom mohli na tuto otázku odpovédět, nestačí pouze rozlišovat mezi vážným a fikčním diskurzem, což jsem dosud dělal – je třeba navíc od obou odlišit vážný diskurz o fikci. Jako součást vážně míněného diskurzu bude předchozí pasáž samozřejmě nepravdivá, protože žádná ze zmíněných osob (Watson, Holmes, paní Watsonová) nikdy neexistovala. Budeme-li však mé výroky brát jako část diskurzu o fikci, pak je musíme hodnotit jako pravdivé, protože přesně vystihují rodinné poměry fikčních postav Holmese a Watsona. Nejde tu o fikci, protože nejsem autorem fikčního díla, o němž se hovoří. Watson a Holmes nikdy nežili, ale to samozřejmě neznamená, že neexistovali ve fikčním díle a že o nich jako o fikčních postavách nelze mluvit.

Coby výrok o fikci vyhovuje moje promluva o Watsonovi a Holmesovi všem pravidlům konstituujícím tvoření výroků. Povšimněte si například, že svůj výrok mohu verifikovat, a to tak, že odkážu na dílo Conana Doylea. Conan Doyle ale dokazovat pravdivost toho, co říká o Sherlocku Holmesovi a Watsonovi, nemusí, protože své výroky o nich jen předstírá. Protože však jako autor tyto postavy stvořil, umožnil nám o nich coby fikčních postavách pronášet pravdivé výroky.

Jak je ale možné, že autor dokáže „stvořit“ fikční postavy jakoby z ničeho? Na tuto otázku nám pomůže odpovědět opět pasáž z románu *Murdochové*. Druhá věta úryvku začíná slovy „To si pomyslel podporučík Andrew Chase-White.“ Murdochová v této části věty užívá vlastní jméno, tedy vzor referujícího výrazu. Zatímco celou větou předstírá realizaci tvrzení, touto její částí předstírá, že referuje (což je jiný řečový akt). Jednou z podmínek úspěšné realizace řečového aktu referování je existence předmětu, ke kterému mluvčí referuje. Fingovaným referováním tudíž Murdochová předstírá, že existuje předmět, k němuž lze referovat. Nakolik se budeme ochotni předstíraní účastnit, do té míry budeme též předstírat, že v roce 1916 žil v Dublinu jistý podporučík Andrew Chase-White. Předstíraná reference vytváří fikční postavu a sdílení tohoto předstíraní nám umožňuje mluvit o fikční postavě způsobem, jakým jsme hovořili o Sherlocku Holmesovi výše. Logická struktura popsaných vztahů je komplikovaná, ale nikoli neprůhledná. Iris Murdochová tím, že předstírá referenci k jisté osobě (a líčí její zážitky), vytváří fikční postavu. Povšimněme si, že ve skutečnosti nereferuje k fikční postavě, protože žádná taková postava předtím neexistovala. Spisovatelka spíše tím, že předstírá, že referuje ke skutečné osobě, vytváří osobu fikční. Jakmile autor postavu vytvoří, my, kteří stojíme vně fikčního příběhu, k ní můžeme skutečně referovat. Připomínám, že v pasáži o Sherlocku Holmesovi skutečně referuji k fikční postavě (tj. má výpověď splňuje pravidla pro realizaci reference). *Nepředstírám*, že referuji ke skutečnému Sherlocku Holmesovi, nýbrž *skutečně referuji* k fikčnímu Sherlocku Holmesovi.

Dalším zajímavým rysem fikční reference je, že ve fikčním díle za normálních podmínek nejsou všechny reference předstíranými referenčními akty. Některé reference budou skutečné – tak je např. v pasáži z románu *Murdochové* zmíněn Dublin a v úryvku z detektivního příběhu Conana Doylea Londýn. Conan Doyle odkazuje na Oxford či Cambridge, ale skrytě, protože nám neprozradí, které z obou měst má na mysli („v jednom z našich slavných univerzitních měst“). Většina fikčních příběhů obsahuje ne-fikční prvky: vedle fingovaných referencí na Sherlocka Holmese a doktora Watsona nalezneme i skutečné reference na Londýn, Baker Street a Paddingtonské nádraží. Podobně v Tolstého *Vojně a míru* (Vojna i mir, 1864–1869) je příběh Pierra a Nataši fikčním příběhem o fikčních postavách, ale v románu zmiňované Rusko je skutečné Rusko a válka s Napoleonem je skutečná válka proti skutečnému Napoleonovi. Jak tedy lze ověřit, co je fikční a co ne? Odpověď je obsažena v naší úvaze o rozdílech mezi románem Iris Murdochové a článkem Eileen Shanahanové v *New York Times*. Kritériem pro ověření, k čemu je autor zavázán, je, co se počítá za chybu (*mistake*). Kdyby žádný Nixon neexistoval, Eileen Shanahanová by *chybovala* (a s ní i my ostatní). Oproti tomu Iris Murdochová by se nedopustila chyby, ani kdyby podporučík Andrew Chase-White nikdy nežil. Jedou-li Holmes s Watsonem z Baker Street na Paddingtonské nádraží cestou, která je z geografického hlediska nemyslitelná, víme, že se Conan Doyle dopustil chyby. Při charakterizaci Holmesova pomocníka však nechyboval, přestože žádný veterán afghánského tažení, který by popisem odpovídal doktoru Johnu Watsonovi, patrně nikdy nežil. Částečně platí, že jisté fikční žánry jsou definovány ne-fikčními závazky obsaženými ve fikčním díle. Máme-li srovnat např. naturalistické romány, pohádky, vědeckofantastické prózy a surrealistické příběhy, zjistíme, že rozdíl mezi nimi je částečně vymezen tím, do jaké míry je autor rozhodnut v knize prezentovat fakta, ať už jde o specifické údaje o místech jako Londýn, Dublin nebo Rusko, či o všeobecná fakta vypovídající o tom, co lidé mohou dělat a jaký je svět. Dokážeme např. přijmout, že Billy Pilgrim během zlomku sekundy podnikl cestu na neviditelnou planetu Tralfamadore, protože se to slučuje s vědeckofantastickými prvky obsaženými v knize *Jatka č. 5* (Slaughter-House Five, 1965). Kdybychom však narazili na text, v němž by něco podobného prožil Sherlock Holmes, muselo by nám být zřejmé přinejmenším to, že text je inkonzistentní s původním devítisvazkovým souborem holmesovských příběhů.

Literární teoretikové rádi pronášejí vágní tvrzení o tom, jak ten či onen autor vytváří vlastní fikční svět, třeba svět nějakého románu apod. Domnívám se, že teď už budeme s to

smysl takových poznámek objasnit. Tím, že předstíraně referuje k lidem a líčí, co se jim přihodilo, autor vytváří fikční postavy a události. V případě realistické či naturalistické fikce referuje ke skutečným místům a událostem a mísí reference s fikčními referencemi, čímž nám umožňuje vnímat fikční příběh jako rozšíření našich dosavadních vědomostí. Autor čtenáři prostřednictvím díla předá soubor signálů, jimiž vymezí, do jaké míry horizontální konvence fikce naruší vertikální spojení vážně míněné řeči. Nakolik bude autor respektovat konvence, které se rozhodl uplatnit nebo (v případě převratných literárních forem) vytvořit, natolik zůstane v jejich rámci. Pokud jde o *možnost* dané ontologie, je možné všechno: autor může vytvořit postavu nebo událost podle vlastní libosti. Z hlediska jejich ontologické *přijatelnosti* je rozhodujícím kritériem koherence. Pro koherenci však nemáme žádné obecně platné kritérium: co budeme vnímat jako koherentní ve vědeckofantastické povídce, nebude koherentní v naturalistickém díle. Koherence bude zčásti záviset na dohodě ohledně horizontálních konvencí mezi autorem a čtenářem.

Autor fikční prózy někdy do svého příběhu vkládá výroky, které nejsou fikční a netvoří ani součást příběhu. Jako příklad si vezmeme slavnou ukázkou z prózy. Tolstoj začíná svůj román *Anna Kareninová* (Anna Karenina, 1873–1877) větou: „Všechny šťastné rodiny jsou si podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém.“<sup>10</sup> Mám za to, že nejde o fikční, ale o vážně míněnou výpověď. Jde o skutečné tvrzení, které je sice součástí románu, ale nikoli fikčního příběhu. Nabokov v úvodu k *Adě* (1969) záměrně nepřesně cituje Tolstého, a když říká „Všechny šťastné rodiny jsou si více či méně nepodobné, všechny nešťastné rodiny jsou pak víceméně stejné“, Tolstému nepřimo protiřečí (a tropí si z něho žerty). V obou případech jde o skutečná tvrzení, přestože Nabokovův výrok vznikl jako ironická a záměrně pozměněná citace výroku Tolstého. Takovéto příklady nás nutí, abychom se zabývali posledním rozdílem, a sice tím mezi fikčním dílem a fikčním diskurzem. Fikční dílo nemusí být, a většinou také není, tvořeno výlučně fikčním diskurzem.

#### IV

Předchozí analýza nepřinesla odpověď na jednu zásadní otázku, a sice proč bychom si s takovými věcmi měli lámat hlavu. Proč věnujeme tolik úsilí a přikládáme takový význam textům, které z větší části obsahují předstírané řečové akty? Čtenáře, který až doposud sledoval mou argumentaci, sotva překvapí, když prohlásím, že podle mého názoru jediná nebo jednoduchá odpověď na danou otázku neexistuje. Část odpovědi bude souviset s velmi důležitou (a obvykle podceňovanou) rolí, kterou v lidském životě sehrává představitivost, a s neméně závažnou rolí, již sdílené výtvořiny představitivosti sehrávají ve společenském životě lidí. A jeden aspekt úlohy, kterou takové výtvořiny hrají, vyplývá ze skutečnosti, že prostřednictvím fikčních textů lze vyjadřovat vážně míněné (tj. ne-fikční) řečové akty, a to i v případě, že dané řečové akty nejsou v textu zastoupeny. Téměř každé významné fikční dílo obsahuje jedno nebo několik „poselství“, která jsou vyjádřena *textem*, ale ne *v textu*. Jen v příbězích pro děti zakončených formulí „A z toho plyne ponaučení“ nebo u únavně didaktických autorů, jako je Tolstoj, jsou explicitně zastoupeny vážně míněné řečové akty, které jsou tématem (nebo hlavním z několika témat), jež má fikční text zprostředkovat. Literární kritikové podávají *ad hoc* a ke specifickým textům vztažená objasnění způsobu, jak autor prostřednictvím předstíraných řečových aktů, které tvoří fikční dílo, realizuje řečové akty skutečné. My jsme se zde pokusili vytvořit obecně platnou teorii, jaká dosud neexistovala – teorii mechanismů, které umožňují sdělovat vážné ilokuční záměry prostřednictvím předstíraných řečových aktů.

*Přeložil Josef Línek.*

*Příklad byl pořízen podle třetí kapitoly knihy Johna Searla Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts (Cambridge University Press, Cambridge 1979) s názvem „Logical Status of Fictional Discourse“ (s. 58 – 75). Původně vyšlo pod tímž názvem v New Literary History VI, 1975, č. 2.*

Copyright © Cambridge University Press

<http://www.cambridge.org/uk/catalogue/catalogue.asp?isbn=9780521313933>

The publisher wishes to thank Cambridge University Press and Mr. John Searle for their permission to a single publication of the Czech translation.



**Poznámky:**

1. Pokus o vypracování teorie těchto vztahů viz Searle, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press 1969, zejména kap. 3–5.
2. Výrazy „fikce“ a „literatura“ mohou mít i jiný význam, na což bude poukázáno níže. „Fikce“ může například označovat klam či záměrnou lež, jak vidíme například ve větě „Svědectví obžalovaného bylo samá fikce“, „literatura“ zase může znamenat prostě tištěný materiál – např. „O referenční neprůhlednosti existuje velice bohatá literatura“.
3. Termín „(willing) suspension of disbelief“, který v souvislosti s čtenářským postojem k fikci poprvé použil T. S. Coleridge, se do češtiny obvykle překládá jako „(záměrné) potlačení nevíry“. Zde se nám však jeví pro Searlův výklad jako výstižnější výraz „nedůvěry“ a „potlačení nedůvěry“. – *Pozn. překl.*
4. Iris Murdoch, *The Red and the Green*, New York, Viking Press 1965, s. 3. Tato a následující ukázky fikce uvedené v článku byly záměrně zvoleny náhodně. Jsem přesvědčen o tom, že jazykové teorie by měly být aplikovatelné na jakýkoli text, nikoli jen na pečlivě vybrané příklady.
5. Podrobnější výklad o těchto pravidlech viz Searle, *Speech Acts*, kapitola 3.
6. K oznamovacímu typu ilokucí patří oznámení, tvrzení, popisy, charakteristiky, identifikace, vysvětlení a řada dalších druhů aktů. Vysvětlení pojmu „oznamovací typ ilokuce“ a příbuzných termínů viz Searle „A Taxonomy of Illocutionary Acts“, in: Keith Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge, Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. VII, Minneapolis, University of Minnesota Press 1975 (též první kapitola v John Searle, *Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979).
7. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe, Oxford, Blackwell 1953, §249.
8. Arthur Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes*, Garden City, Doubleday & Co. 1932, II, s. 596. [Česky: týž, *Návrat Sherlocka Holmese*, přel. F. Jungwirth, Brno, Books 1998, s. 174. – *Pozn. překl.*]
9. John Galsworthy, *Representative Plays*, New York, C. Scribner's Sons 1924, s. 3.
10. L. N. Tolstoj, *Anna Kareninová I*, přel. T. Hašková, Praha, Svět Sovětů 1963, s. 7.