

# John R. Searle

---

## Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/2, 307-319

---

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOHN R. SEARLE

## STATUS LOGICZNY WYPOWIEDZI FIKCYJNEJ

### I

Sądzę, że mówienie czy pisanie w języku polega na dokonywaniu szczególnych aktów mowy, zwanych „aktami illokucji”. Obejmują one wypowiedzanie twierdzeń, stawianie pytań, wydawanie rozkazów, składanie obietnic, przepraszenie, dziękowanie itd. Sądzę także, iż istnieje systematyczny zbiór relacji między znaczeniami wypowiedzanych słów i zdań a aktami illokucji, których dokonujemy, wypowiadając te słowa i zdania<sup>1</sup>.

Dla każdego, kto tak utrzymuje, istnienie wypowiedzi fikcyjnej stanowi trudny problem. Problem ten przedstawię w formie paradoksu: jak to możliwe, aby słowa i inne elementy fikcyjnej opowieści miały swe zwykłe znaczenia, kiedy reguły dotyczące tych słów i innych elementów i określające ich znaczenia nie są spełnione, innymi słowy, jak jest możliwe, by w *Little Red Riding Hood* słowo „red” znaczyło czerwony, gdy reguły korelujące „czerwony” z czerwonym nie obowiązują? Jest to jedynie wstępne sformułowanie naszego problemu i dopiero dalsza analiza umożliwi jego dokładniejsze określenie. Wcześniej potrzebne są jednak pewne podstawowe rozróżnienia.

Różnica między fikcją a literaturą. Niektóre dzieła fikcji są dziełami literackimi, inne zaś nie. Obecnie większość dzieł literackich jest fikcyjna, lecz w żadnym wypadku nie jest tak, że wszystkie dzieła literackie są fikcją. Większość komiksów czy książek z żartami jest fikcją, lecz nie jest literaturą. *Z zimną krwią* oraz *Armies of the Night* kwalifikują się jako literatura, lecz nie są fikcyjne. Łatwo jest pomylić definicję fikcji i literatury, ponieważ większość dzieł literackich jest fikcyjna, lecz istnienie przykładów fikcji nie będącej literaturą oraz

---

[Przekład według: J. R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*. „New Literary History” 6 (1975), s. 319—332.]

<sup>1</sup> Próba opracowania teorii takich relacji znajduje się w pracy J. R. Searle, *Speech Acts*. Cambridge 1969 (zwłaszcza rozdz. 3—5).

literatury nie będącej fikcją wystarcza, by wykazać, że ich utożsamianie jest błędem. A nawet gdyby nie było takich przykładów, to też byłoby ono błędne, ponieważ pojęcie literatury jest odmienne od pojęcia fikcji. Tak więc np. „*Biblia* jako literatura” wskazuje na teologicznie neutralne podejście, podczas gdy „*Biblia* jako fikcja” brzmi nieprzychylnie<sup>2</sup>.

W niniejszych rozważaniach spróbuję omówić pojęcie fikcji, nie zaś literatury. Zresztą sens, w jakim będę rozważał fikcję, nie daje się, jak sądzę, zastosować do literatury z trzech odrębnych powodów.

Po pierwsze, nie ma takiej cechy ani zbioru cech, które byłyby wspólne dla wszystkich dzieł literackich i które mogłyby stanowić warunek konieczny i wystarczający bycia dziełem literackim. Literatura, by użyć terminu Wittgensteina, jest pojęciem stanowiącym rodzinę znaczeń.

Po drugie, sądzę (choć nie będę starał się tego pokazywać), że „literatura” jest nazwą zbioru postaw, jakie zajmujemy wobec rozbudowanej wypowiedzi, nie zaś nazwą jakiejś wewnętrznej własności tej wypowiedzi, choć oczywiście możemy te postawy potraktować jako część funkcji własności tej wypowiedzi, a także odmówić im arbitralności. Mówiąc najogólniej, czy coś jest literaturą, jest to sprawa decyzji czytelnika, natomiast czy coś jest fikcją, jest to sprawa decyzji autora.

Po trzecie, istnieje ciągłość między tym, co literackie, i tym, co nie-literackie. Nie tylko nie ma między nimi ostrych granic, lecz nie ma żadnych granic. Tak więc Tukidydes i Gibbon napisali dzieła historyczne, które możemy traktować lub nie jako dzieła literackie. Conan Doyle’a historie Sherlocka Holmesa są niewątpliwymi dziełami fikcji, lecz jest sprawą do rozstrzygnięcia, czy są one częścią literatury angielskiej.

Różnica między mową fikcyjną a mową figuratywną. Jasne, że tak jak w mowie fikcyjnej reguły semantyczne są zmienione lub zawieszane w pewien sposób, czego jeszcze nie rozważyliśmy, tak samo w mowie figuratywnej reguły semantyczne są zmienione i zawieszane w określony sposób. Nie ulega jednak wątpliwości, że to, co się dzieje w mowie fikcyjnej, jest całkowicie odmienne i niezależne od mowy figuratywnej. Metafora może się zdarzyć w dziele zarówno fikcyjnym, jak i niefikcyjnym. Aby mieć terminologię potrzebną do rozważań, nazwijmy metaforyczne użycie wyrażenia „niedosłownym”, a fikcyjną wypowiedź „niepoważną”. Dla uniknięcia nieporozumień wyjaśniam, że nie sugeruję, iż pisanie powieści fikcyjnych czy poezji jest zajęciem niepoważnym, lecz że jeśli autor powieści mówi nam, że pada deszcz, to nie angażuje się on poważnie w przeświadczenie, że w momencie pisania rzeczywiście pada deszcz. W tym właśnie sensie fikcja jest niepoważna. Weźmy przykład: jeśli powiadam: „piszę artykuł o po-

<sup>2</sup> Są jeszcze inne znaczenia „fikcji” i „literatury”, nie będę ich jednak omawiać. Jednym ze znaczeń „fikcji” jest fałsz, jak np. w zdaniu „Świadectwo obrońcy było utkane z fikcji”, a wyrazu „literatura” — druki, jak np. w zdaniu „Literatura dotycząca niejasności wyrażen jest obszerna”.

jęciu fikcji”, to uwaga ta jest zarówno poważna, jak i dosłowna. Jeśli jednak mówię: „Hegel jest martwym koniem na filozoficznym rynku”, to jest to uwaga poważna, lecz nie dosłowna. Jeśli zaś, zaczynając opowiadanie, mówię: „Przed laty w dalekim królestwie żył mądry król, który miał piękną córkę...”, to jest to uwaga dosłowna, lecz niepoważna.

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie różnic między wypowiedziami fikcyjnymi a poważnymi; nie dotyczy on natomiast sprawy wypowiedzi dosłownych i figuratywnych, gdyż stanowi to inne rozróżnienie.

Ostatnia wstępna uwaga. Każdy temat ma swoje „fazy przestankowe”, które umożliwiają nam zatrzymanie myślenia przed osiągnięciem ostatecznego rozwiązania problemu. Tak jak socjologowie i inni badacze spraw społecznych mogą zatrzymać się na chwilę, by pomyśleć, recytując zwrot „rewolucja wzrastających oczekiwań”, tak samo można zatrzymać myśl dociekającą logicznego statusu fikcji, powtarzając slogany: „zawieszenie niewiary” lub „mimesis”. Takie idee tyczą kwestii, lecz nie jej rozwiązania. Raz, chcę określić dokładnie, że gdy czytam poważnego pisarza, jak Tolstoj czy Tomasz Mann, autora niepoważnych illokucji, to nie zawieszam niewiary. Moje anteny niewiary są znacznie bardziej wyczulone, gdy czytam Dostojewskiego, niż gdy czytam *San Francisco Chronicle*. Kiedy indziej chcę powiedzieć, że „zawieszam niewiarę”, lecz problem polega na tym, żeby powiedzieć, jak i dlaczego. Platon, zgodnie z powszechną błędną interpretacją, sądził, że fikcja polega na kłamstwie. Dlaczego taki pogląd jest błędny?

## II

Zacznijmy od porównania dwóch fragmentów wybranych przypadkowo dla zilustrowania różnicy między fikcją a niefikcją. Pierwszy fragment, niefikcja, pochodzi z „New York Times” (15 XII 1972) i jest napisany przez Eileen Shanahan:

Waszyngton, 14 XII — grupa federalnych, stanowych i lokalnych urzędników odrzuciła dziś pomysł prezydenta Nixona, aby rząd federalny dostarczał rządowi lokalnym pomocy finansowej, która pozwoliłaby na zmniejszenie podatków od własności.

Drugi jest z powieści Iris Murdoch *The Red and Green*:

Dziesięć wspaniałych dni bez koni. Tak myślał porucznik Andrew Chase-White, ostatnio skierowany do świetnego regimentu Koni Króla Edwarda, podczas grzebania w ogrodzie na skraju Dublina w słoneczne niedzielne popołudnie kwietniowe roku 1916<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> I. Murdoch, *The Red and the Green*. New York 1965, s. 3. Ten i inne przykłady fikcji użyte w tym artykule były dowolnie wybrane, w przeświadczeniu, że teorie języka odnoszą się do każdego tekstu, a nie tylko do specjalnie wybranych przykładów.

Pierwsza sprawa, jaka się narzuca w związku z obydwoma fragmentami, to to, że w obu wszystkie słowa, z wyjątkiem może słowa „grzebać”, w powieści Murdoch, są użyte zupełnie dosłownie. Obie autorki mówią (piszą) dosłownie. Na czym zatem polega różnica? Zaczniemy od rozważenia fragmentu z „New York Times”. Panna Shanahan dokonuje asercji. Asercja jest typem illokucyjnego aktu, który spełnia szczególne reguły semantyczne i pragmatyczne. Są to:

a) reguła zasadnicza: wypowiadający asercję angażuje się odnośnie do prawdziwości wypowiedzanego zdania;

b) reguły przygotowawcze: mówiący musi być w stanie dostarczyć oczywistości lub racji na rzecz prawdziwości wypowiedzanego zdania;

c) wyrażone zdanie nie może być w sposób oczywisty prawdziwe ani dla mówcy, ani dla słuchacza wypowiedzi;

d) reguła szczerości: mówiący angażuje się w wiarę w prawdziwość wypowiedzanego zdania<sup>4</sup>.

Zauważmy, że panna Shanahan jest odpowiedzialna za podporządkowanie się tym wszystkim regułom. Jeśli nie powiedzie jej się to choć w jednym punkcie, to powiemy, że jej asercja jest wadliwa. Jeśli nie powiedzie jej się spełnienie warunków wskazanych przez te reguły, to powiemy, że to, co powiedziała, jest fałszywe czy błędne, lub że nie ma danych, by tak twierdzić, lub że jest zbędne to, co mówi, bo i tak o tym wiemy, lub że kłamie, bo sama w to nie wierzy. Błędność asercji polega na tym, że mówiący nie jest w stanie spełnić wszystkich standardów określonych przez reguły. Reguły stanowią wewnętrzny kanon krytyki wypowiedzi.

Zwróćmy teraz uwagę, że żadna z tych reguł nie stosuje się do fragmentu powieści panny Murdoch. Jej wypowiedź nie angażuje się w prawdziwość zdania, że w słoneczne niedzielne popołudnie porucznik Chase-White przebywał w ogrodzie, itd. Zdanie takie może być lub nie być prawdziwe, lecz autorka nie angażuje się w jego prawdziwość. Co więcej, nie angażując się w prawdziwość, nie angażuje się także w możliwość wykazania tej prawdziwości. I znów, dowód prawdziwości może istnieć lub nie i autorka może go znać lub nie. Lecz wszystko to jest całkowicie nieważne wobec jej aktu mowy, który nie angażuje jej w posiadanie dowodu. Skoro nie ma zaś zaangażowania w stosunku do prawdziwości, to nie jest ważne, czy już znaleźliśmy tę prawdę, czy nie, a także nie może autorka zostać uznana za nieszczerą ze względu na niewiarę w prawdziwość swej wypowiedzi, że ktoś w Dublinie w pewien sposób myślał o koniach.

Zbliżamy się do sedna naszej sprawy: panna Shanahan wypowiada asercję, która jest zgodna z regułami konstytutywnymi czynności wypo-

<sup>4</sup> Gruntowniejszy wykład na temat tych i podobnych reguł zob. Searle, *op. cit.*, rozdz. 3.

wiadania asercji. Jaki jednak rodzaj aktu illokucji został wykonany przez pannę Murdoch? A w szczególności jak może on być aktem asercji, jeśli nie spełnia żadnej z reguł określających asercję? Jeśli, jak twierdzą, znaczenie zdania wypowiedzianego przez pannę Murdoch jest określone przez reguły lingwistyczne, które wiążą znaczenie z elementami zdania, i jeśli te reguły określają, że dosłowna wypowiedź zdania jest asercją, i jeśli — co twierdzą — dokonała ona dosłownego wypowiedzenia zdania, zatem na pewno musi to być asercja; jednakże nie może to być asercja, ponieważ nie spełnia ona żadnej z reguł określających specyfikę i mających charakter konstytutywny dla asercji.

Zacznijmy od rozważenia błędnej wypowiedzi na nasze pytanie, odpowiadzi, którą zaproponowali niektórzy badacze. Zgodnie z tą odpowiedzią, panna Murdoch lub jakikolwiek autor powieści nie dokonuje aktu illokucyjnego wypowiedzenia asercji, lecz dokonuje aktu illokucyjnego opowiadania historii lub pisania powieści. Wedle tej teorii sprawozdania prasowe zawierają jeden typ aktów illokucji (stwierdzenie, asercje, opisywanie, wyjaśnianie), a literatura fikcyjna zawiera inną klasę aktów illokucji (pisanie opowiadań, powieści, wierszy, sztuk itd.). Piszący czy wypowiadający fikcje ma swój własny repertuar aktów illokucyjnych, które są pod każdym względem zgodne, a zarazem dodatkowe w stosunku do standardowych aktów illokucyjnych, jak zadawanie pytań, dociekanie, obiecywanie, opisywanie, itd. Moim zdaniem taki pogląd jest błędny; uzasadnieniu tego nie poświęcę jednak wiele miejsca, gdyż wolę zająć się przedstawieniem innego rozwiązania; natomiast wskazując na błędność powyższej koncepcji, chcę ukazać ogólną trudność kwestii. Wiemy, że wypowiedzenie zdania „John może biec milę” jest wykonaniem jednego rodzaju aktu illokucji, a że wypowiedzenie zdania „Czy John może biec milę?” jest innym aktem illokucji, gdyż wiemy, że tryb oznajmujący znaczy coś innego niż tryb pytający. Lecz jeśli zdania dzieła fikcyjnego zostają użyte do wykonania jakichś zupełnie innych aktów mowy niż te, które są określone przez ich dosłowne znaczenie, to będą one miały jakieś inne znaczenie. A zatem każdy, kto chce twierdzić, że fikcja zawiera inne akty illokucji niż niefikcja, musi zgodzić się z poglądem, że słowa w dziełach fikcyjnych nie mają swego normalnego znaczenia. Taki pogląd jest na pierwszy rzut oka niemożliwy, gdyż gdyby był prawdziwy, to nikt nie mógłby zrozumieć dzieła fikcyjnego bez nauczania się nowego zbioru znaczeń dla wszystkich słów i innych elementów występujących w dziele fikcyjnym, a skoro dowolne zdanie może się pojawić w fikcji, to mówiący danym językiem musiałby się uczyć języka na nowo, gdyż każde zdanie w języku miałooby zarówno fikcyjne, jak i niefikcyjne znaczenie. Można by rozważyć różne sposoby obrony tego stanowiska, lecz ponieważ jest ono nieprzekonujące w swej wyjściowej tezie, że fikcja stanowi całkowicie nowy rodzaj illokucji, zaniecham tego.

Wracając do panny Murdoch, jeśli nie dokonała ona illokucyjnego aktu pisania powieści, gdyż takiego aktu nie ma, to z czym mamy do czynienia w cytowanym fragmencie? Odpowiedź wydaje się jasna, choć niełatwa do dokładnego przedstawienia. Można powiedzieć, że panna Murdoch udaje, iż dokonuje asercji, lub zachowuje się jakby dokonywała asercji, lub przechodzi przez stadia dokonywania asercji, lub naśladuje wykonanie asercji. Nie przywiązuję wagi do żadnego z tych sformułowań, lecz rozważmy słowo „udaje” [*pretend*], które jest równie dobre jak każde inne. Gdy mówię, że panna Murdoch udaje dokonywanie asercji, to trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na dwa różne sensy tego słowa. W jednym sensie słowo „*to pretend*” znaczy udawanie, pozorowanie, jest tu świadome wprowadzenie w błąd, w drugim jednak sensie jest to działanie, które jest jak gdyby coś było lub się działo i jest pozbawione intencji mylenia. Gdybym udawał Nixona, aby wprowadzić w błąd tajną służbę pilnującą wejścia do Białego Domu, to jest to ten pierwszy sens słowa „*pretend*”; jeśli natomiast udaję Nixona na balu maskowym, to jest to drugi sens tego słowa. Otóż w fikcyjnym używaniu słów ten drugi sens „udawania” wchodzi w grę. Panna Murdoch podejmuje niemyślące pseudow wykonanie, które jest udawaniem opowiedzenia nam o serii wydarzeń. Pierwszy wniosek z tego jest następujący: autor dzieła fikcyjnego udaje wykonanie serii aktów illokucyjnych normalnego, reprezentatywnego typu<sup>5</sup>.

Udawanie jest czasownikiem intencjonalnym, czyli jest to czasownik, w który wbudowane jest pojęcie intencji. Nie można powiedzieć, że się udaje robienie czegoś, jeśli brak intencji udawania. Tak więc nasz pierwszy wniosek prowadzi bezpośrednio do drugiego: kryterium tego, czy dany tekst jest fikcją, czy nie, leży w intencjach illokucyjnych autora. Nie ma żadnej właściwości samego tekstu, semantycznej czy syntaktycznej, która pozwoliłaby na zidentyfikowanie danego tekstu jako dzieła fikcyjnego. Tym, co czyni dzieło fikcją, jest — by tak rzec — illokucyjna postawa autora wobec tekstu, a ta postawa jest sprawą złożonych illokucyjnych intencji autora w trakcie pisania czy układania dzieła w inny sposób.

Elementarną zasadą jednej ze szkół krytyki literackiej jest to, że nie bierze się w rachubę intencji autora przy rozpatrywaniu dzieła. Zapewne jest taki poziom intencji, co do którego ten niezwykły pogląd jest trafny; zapewne nie powinno się rozpatrywać ukrytych motywów autora, analizując jego dzieło, lecz na bardziej podstawowym poziomie jest sprawą absurdalną założenie, że krytyk powinien całkowicie ignorować intencje autora, skoro nawet taka sprawa jak zidentyfikowanie tekstu

<sup>5</sup> Reprezentatywna klasa illokucji obejmuje stwierdzenia, asercje, deskrypcje, charakteryzacje, identyfikacje, wyjaśnienia i liczne inne. Wyjaśnienie tego i pokrewnych pojęć w pracy J. R. Searle, *A Classification of Illocutionary Acts*. Minnesota Studies in the Philosophy of Language. Ed. K. Gunderson, w druku.

jako powieści, poezji, czy nawet zidentyfikowanie go jako tekstu wymaga odwołania się do intencji autora.

Jak dotąd wskazywałem, że autor fikcji udaje dokonywanie aktów illokucyjnych, których w rzeczywistości nie wykonuje. Lecz teraz narzuca się pytanie, w jaki sposób ten szczególny rodzaj udawania jest możliwy. Jest to szczególna, osobliwa i zadziwiająca właściwość języka, która powoduje w ogóle możliwość fikcji. W każdym razie nie mamy trudności z rozpoznawaniem i rozumieniem dzieł fikcyjnych. Jak to jest możliwe?

Rozważając fragment panny Shanahan z „New York Times”, wymieniałem grupę reguł, którym podporządkowanie się przesądziło o uznaniu jej wypowiedzi za (szczerą i niewadliwą) asercję. Dobrze jest potraktować te reguły jako reguły korelacji słów (lub zdań) ze światem, ująć je jako reguły wertykalne łączące język z rzeczywistością. Wydaje się, że tym, co decyduje o możliwości fikcji, jest zbiór pozalingwistycznych, niesemantycznych konwencji łamiących związek słów ze światem określany przez wspomniane poprzednio reguły. Konwencje wypowiedzi fikcyjnej można rozumieć jako zbiór horyzontalnych konwencji łamiących konwencje ustanowione przez prawa wertykalne. Są one zawieszeniem normalnych wymagań ustanowionych przez tamte prawa. Takie horyzontalne konwencje nie są regułami znaczenia; nie należą one do semantycznej kompetencji mówiącego. Zgodnie z tym nie zmieniają znaczeń słów lub innych elementów języka. One po prostu umożliwiają mówiącemu używanie słów w ich dosłownym znaczeniu bez zaangażowań, których normalnie te znaczenia wymagają. Mój trzeci wniosek brzmi więc: udawane illokucje, które stanowią dzieło fikcyjne, są możliwe jedynie dzięki istnieniu zbioru konwencji, które zawieszają normalne działanie reguł odnoszących akty illokucji do świata. W tym sensie, by użyć terminologii Wittgensteina, opowiadanie historii jest w istocie rzeczy odmienną grą językową; aby w niej uczestniczyć, potrzebny jest zbiór konwencji, które nie są regułami znaczenia; a ta gra językowa nie jest w pełni zgodna z illokucyjnymi gramami językowymi, lecz jest pasożytem na nich.

Sprawa ta zapewne stanie się jaśniejsza, jeśli porównamy fikcję z kłamstwem. Sądzę, że Wittgenstein nie miał racji, gdy powiadał, że kłamstwo jest grą językową, której można się nauczyć jak każdej innej<sup>6</sup>. Sądzę, że jest to błędne, ponieważ kłamstwo polega na naruszeniu jednej z regulatywnych zasad wykonywania aktu mowy, a żadna zasada regulatywna nie może w sobie zawierać idei jej łamania. Skoro reguła określa, kiedy dokonuje się jej złamanie, to nie uczymy się oddzielnie, czym jest reguła i czym jej naruszenie. Fikcja w porównaniu

---

<sup>6</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 1972, s. 249.



z kłamstwem jest znacznie bardziej skomplikowana. Komuś, kto nie rozumie poszczególnych konwencji fikcji, będzie się ona wydawała jedynie kłamstwem. Fikcję od kłamstwa odróżnia istnienie odrębnej grupy konwencji umożliwiających autorowi dokonanie szeregu stwierdzeń, o których wie, że nie są prawdziwe, nawet jeśli nie jest jego intencją wprowadzanie w błąd.

Rozważaliśmy, jak jest możliwe, aby autor używał słów dosłownie, a mimo to nie korzystał z reguł wiążących dosłowne znaczenie tych słów. Wszelka odpowiedź na to pytanie narzuca pytanie następne: na czym polegają mechanizmy, z których pomocą autor odwołuje się do konwencji horyzontalnych, jakie są procedury jego postępowania? Jeśli, jak powiedziałem, autor nie dokonuje aktów illokucji, a tylko pozoruje takie akty, to w jaki sposób to pozorowanie jest dokonywane? Ogólną cechą pojęcia udawania jest to, że nie można pozorować wykonania czynności wyższego rzędu czy bardziej skomplikowanej, wykonując w rzeczywistości czynność niższego rzędu lub mniej skomplikowaną, którą stanowią konstytutywne elementy czynności wyższego rzędu czy bardziej skomplikowanej. Można np. pozorować uderzenie kogoś, podnosząc rękę i zaciskając pięść, co jest typowe dla uderzenia. Uderzenie jest udane, lecz ruch ręki jest rzeczywisty. Podobnie dzieci udają prowadzenie samochodu, siadając za kierownicą, poruszając kierownicą i dotykając dźwigni biegów, itd. Ta sama zasada dotyczy pisania fikcji. Autor udaje wykonanie aktów illokucyjnych przez faktyczne wypowiedzanie (pisanie) zdań. Używając terminologii przyjętej w mojej książce *Speech Acts*, akt illokucyjny jest udawany, lecz akt wypowiedzi jest rzeczywisty. Natomiast w terminologii Austina da się to tak wyrazić: autor udaje wykonanie aktów illokucyjnych w ten sposób, że faktycznie wykonuje akty fonetyczne i fatyczne. Akty wypowiedzania fikcji nie różnią się niczym od aktów wypowiedzania poważnego dyskursu. I dlatego też nie ma żadnej właściwości tekstu, która pozwoliłaby zidentyfikować jakkolwiek wypowiedź jako dzieło fikcyjne. To wykonanie aktu wypowiedzi wraz z tendencją przywołania konwencji horyzontalnych konstytuuje udawane wykonanie aktu illokucji.

Czwartym wnioskiem tych rozważań jest rozwinięcie trzeciego: udawane wykonanie aktów illokucyjnych, które stanowi istotę pisania fikcji, polega na faktycznym wykonaniu aktów wypowiedzi wraz z intencją przywołania konwencji horyzontalnych, które zawieszają normalne zaangażowania wypowiedzi.

Sprawy te będą jaśniejsze, gdy rozważymy dwa przykłady fikcji: narrację w pierwszej osobie oraz sztukę teatralną. Powiedziałem, że w tradycyjnym typie narracji w trzeciej osobie, której przykładem była powieść panny Murdoch, autor pozoruje wykonanie aktu illokucji. Lecz rozważmy teraz następujący fragment z Sherlocka Holmesa:

Było to w roku 1895, gdy pewne wydarzenia, w które nie ma potrzeby wchodzić, skłoniły Sherlocka Holmesa i mnie do spędzenia paru tygodni w jednym z naszych wielkich miast uniwersyteckich i wtedy to wydarzyła się mała, lecz pouczająca przygoda, o której chcę opowiedzieć<sup>7</sup>.

W tym fragmencie Sir Arthur nie tylko po prostu pozoruje robienie asercji, lecz także udaje, że jest Johnem Watsonem, doktorem, emerytowanym oficerem kampanii w Afganistanie, wypowiadającym asercję o swym przyjacielu Sherlocku Holmesie. Tak więc w narracjach w pierwszej osobie autor często udaje, że jest kimś innym, kimś, kto wypowiada asercję.

Teksty dramatyczne dostarczają nam szczególnego przypadku ilustrującego tezę, którą tutaj głoszę. Tutaj nie tyle autor udaje, co udają bohaterowie w swych rzeczywistych wykonaniach. Tak więc tekst sztuki składa się z pewnej sumy pseudoasercji, lecz w większości będzie on się składał z serii poważnych wskazówek dla aktorów, które określają, w jaki sposób mają oni udawać wykonywanie asercji oraz jak wykonywać inne działania. Aktor udaje kogós innego niż on sam, a także udaje, że wykonuje akty mowy i inne akty danego bohatera. Sztuka reprezentuje faktyczne i udawane działania i wypowiedzi aktorów, lecz wykonanie sztuki przez napisanie jej tekstu przypomina raczej przepis na udawanie niż angażowanie się w samo udawanie. Opowiadanie fikcyjne jest udawaną reprezentacją pewnego stanu rzeczy; natomiast sztuka, czyli sztuka wykonana, nie jest udawaną reprezentacją stanu rzeczy, lecz jest pozorowanym stanem rzeczy; aktorzy udają, że są bohaterami. W tym sensie autor sztuki w zasadzie nie udaje, że dokonuje asercji; daje on wskazówki dla aktorów, w jaki sposób odegrać udawanie. Rozważmy następujący fragment z *The Silver Box* Galsworthy'ego:

Akt I, scena 1.

*Kurtyna podnosi się, ukazując jadalnię Barthwicków, duży, nowoczesny, dobrze umeblowany pokój. Zasłony okienne opuszczone. Pali się światło elektryczne. Na dużym okrągłym stole na tacy znajduje się butelka whisky, syfon, srebrna papierośnica. Jest po północy. Za drzwiami słychać hałas. Drzwi otwierają się nagle i Jack Barthwick jakby wpadał do pokoju.*

Jack: Hello. Dotarłem do domu w po... (wyzywająco)<sup>8</sup>.

Pouczające jest porównanie tego fragmentu z fragmentem panny Murdoch. Murdoch, jak twierdziłem, opowiada historię; aby to uczynić, udaje wypowiedzenie szeregu asercji o ludziach w Dublinie w 1916 r. Gdy czytamy ten fragment, widzimy człowieka w swym ogrodzie, który myśli o koniach. Natomiast gdy Galsworthy pisze swą sztukę, to nie daje nam serii udawanych asercji o sztuce, lecz poważne instrukcje

<sup>7</sup> A. Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes*. Garden City, N. Y., 1932, II, s. 596.

<sup>8</sup> J. Galsworthy, *Representative Plays*. New York 1924, s. 3.

dotyczące tego, jak rzeczy mają się rzeczywiście dziać na scenie podczas wykonywania sztuki. Gdy czytamy ten fragment, to widzimy scenę, kurtynę podniesioną, pokój jadalny itd. Jak mi się wydaje, illokucyjna siła tekstu sztuki przypomina illokucyjną siłę przepisu na pieczenie ciasta. Jest to zbiór instrukcji, jak coś zrobić, a mianowicie, jak zagrać sztukę. Element udawania wkracza na poziomie wykonania: aktorzy udają, że są członkami rodziny Barthwicków wykonującymi określone czynności i przeżywającymi określone doznania.

### III

Jeśli dotychczasowa analiza jest trafna, powinna pomóc w rozwiązaniu pewnych tradycyjnych zagadek dotyczących ontologii dzieła fikcyjnego. Przypuśćmy, że powiem: „Nigdy nie istniała pani Sherlock Holmes, ponieważ Sherlock Holmes nigdy się nie ożenił, natomiast istnieje pani Watson, ponieważ Watson ożenił się, ale pani Watson umarła niedługo po ślubie”. Czy to, co powiedziałem, jest prawdą, czy fałszem, czy też nie posiada żadnej w ogóle wartości logicznej? Odpowiedź wymaga rozróżnienia nie tylko między wypowiedzią poważną i fikcyjną, lecz również odróżnienia ich obu od poważnej wypowiedzi dotyczącej fikcji. Powyższe zdanie, wzięte jako wypowiedź poważna, jest oczywiście nieprawdziwe, ponieważ nikt z tych ludzi nie istniał nigdy realnie. Lecz wzięte jako wypowiedź o fikcji jest ono prawdziwe, ponieważ trafnie zdaje sprawę z małżeńskich sytuacji obu bohaterów. Fragment ten nie jest częścią fikcji, ponieważ nie jestem autorem rozważanego dzieła fikcyjnego. Holmes i Watson nigdy nie istnieli, co nie znaczy, że nie istnieją oni w fikcji i jako jej bohaterowie mogą być obiektami wypowiedzi.

Natomiast powyższa wypowiedź, wzięta jako stwierdzenie dotyczące fikcji, zgodna jest z regułami dokonywania stwierdzeń. Można np. zweryfikować powyższe stwierdzenie przez odwołanie się do prac Conan Doyle'a. Nie ma jednak mowy, aby Conan Doyle mógł zweryfikować to, co powiada o Sherlocku Holmesie czy Watsonie w chwili pisania opowiadań, ponieważ nie wypowiada on o nich żadnych twierdzeń, tylko udaje, że to robi. Natomiast dzięki temu, że autor stworzył fikcyjne postacie, my możemy teraz dokonywać prawdziwych twierdzeń o nich jako o bohaterach fikcji.

Jak to jednak możliwe, by autor „stworzył” fikcyjnych bohaterów z niczego? By odpowiedzieć na to pytanie, wróćmy do fragmentu panny Murdoch. Drugie zdanie zaczyna się: „Tak myślał porucznik Andrew Chase-White”. Autorka używa tu imienia własnego; tak jak w całym fragmencie udaje, że dokonuje asercji, tak tu udaje, że mówi o czymś, co jest innym aktem mowy. Jednym z warunków dokonania udanego aktu referencji jest to, że musi być obiekt, do którego ten akt się od-

nosi. Tak więc udając, że spełnia akt referencji, udaje przez to, że istnieje obiekt, o którym mowa. W tych granicach, w jakich podzielimy to udawanie, będziemy również udawać, że porucznik Chase-White żył w Dublinie w 1916 r. Jest to udawane przedmiotowe odniesienie, które tworzy fikcyjnego bohatera i związane z nim udawanie, które umożliwia nam rozmowę o bohaterze w taki sposób, jak w powyższym fragmencie dotyczącym Sherlocka Holmesa. Logiczna struktura tego jest skomplikowana, lecz nie jest nieprzejrzysta. Udając odniesienie do osoby i jej przygód, panna Murdoch kreuje fikcyjnego bohatera. Zauważmy, że autorka nie naprawdę spełnia akt referencji w stosunku do fikcyjnego bohatera, nie było bowiem wcześniej takiej rzeczywistej postaci. Udając akt referencji, tworzy fikcyjną osobę. Gdy raz taki fikcyjny bohater zostanie stworzony, to stojąc na zewnątrz fikcyjnej opowieści, możemy w sposób rzeczywisty czynić akt referencji do tej postaci. Zauważmy, że we fragmencie o Sherlocku Holmesie ja naprawdę odnosiłem moją wypowiedź do fikcyjnego bohatera (czyli moja wypowiedź spełniała reguły aktu referencji). Nie udawałem, że idzie o rzeczywistego Sherlocka Holmesa, lecz w sposób rzeczywisty orzekałem o fikcyjnym Sherlocku Holmesie.

Innym interesującym momentem fikcyjnego oznaczania jest to, że normalnie w fikcji nie wszystkie akty referencji są aktami udawanymi; niektóre są aktami rzeczywistymi, np. gdy panna Murdoch mówi coś o Dublinie lub gdy Conan Doyle powiada coś o Londynie w opowiadaniach o Sherlocku Holmesie, lub gdy mowa o Oksfordzie czy Cambridge. Większość fikcyjnych opowieści zawiera elementy niefikcyjne: obok udawanych referencji do Sherlocka Holmesa i Watsona, niefikcyjne do Londynu i do Baker Street i stacji Paddington; w *Wojnie i pokoju* historia Pierre'a i Nataszy jest fikcyjna, lecz Rosja w tej książce jest rzeczywista, podobnie jak wojna z Napoleonem. Jaki jest sprawdzian tego, co fikcyjne, a co nie? Odpowiedź można znaleźć w tym, co powiedziano o różnicy między tekstem panny Murdoch a tekstem panny Shanahan. Sprawdzianem tego, co robi autor, jest to, kiedy popełnia błąd. Jeśli Nixon nigdy nie istniał, to panna Shanahan myli się. Lecz jeśli nigdy nie istniał Andrew Chase-White, to panna Murdoch nie myli się. A jeśli Sherlock Holmes i Watson idą z Baker Street do stacji Paddington drogą, która geograficznie jest niemożliwa, to wiemy, że Conan Doyle myli się, nawet jeśli się nie pomylił, skoro nigdy nie było weterana wojny w Afganistanie nazwiskiem Watson. Pewne gatunki fikcji są określone przez niefikcyjne zaangażowanie zawarte w fikcji. Różnica między powieścią naturalistyczną, opowiadaniem humorystycznymi, *science fiction* czy opowiadaniem surrealistycznymi jest częściowo określona przez zakres zaangażowania autora w reprezentowanie realnych faktów, albo przez dane dotyczące miejsc jak Londyn, Dublin czy Rosja, albo przez fakty ogólne dotyczące tego, co ludzie mogą czynić lub jaki jest świat.

Jeśli np. Billy Pilgrim odbywa wycieczkę do niewidzialnej planety Tralfamadore w mikrosekundę, to możemy to zaakceptować, ponieważ jest to zgodne z wątkiem *science fiction* z *Rzeźni numer pięć* [Vonneguta], lecz gdybyśmy znaleźli tekst, w którym Sherlock Holmes robi to samo, to byśmy wiedzieli, że tekst jest sprzeczny z całością wszystkich opowieści o nim zawartych w dziewięciu tomach Conan Doyle'a.

Teoretycy literatury wypowiadają niejasne uwagi na temat tego, w jaki sposób autor kreuje świat fikcyjny, świat powieści czy inny. Sądzę, że teraz możemy coś na ten temat powiedzieć. Udając akt referujący w stosunku do ludzi i opowiadając, co im się zdarzyło, autor tworzy fikcyjnych bohaterów i fikcyjne zdarzenia. W wypadku fikcji realistycznej czy naturalistycznej autor będzie mówił o realnych miejscach i zdarzeniach, mieszając je z fikcyjnym orzekaniem, i w ten sposób stanie się możliwe traktowanie fikcyjnej opowieści jako rozszerzenie naszego poznania. Autor wspólnie z czytelnikiem stworzy zbiór interpretacji dotyczących tego, jak dalece horyzontalne konwencje fikcji łamią wertykalne konwencje mowy poważnej. W tym zakresie, w jakim autor pozostaje w zgodzie z konwencjami, które przywołał, lub (w przypadku rewolucyjnych form literackich) konwencjami, które ustanowił, będzie on pozostawał w ramach konwencji. O ile chodzi o możliwość ontologii, nic się nie dzieje: autor może stworzyć dowolnego bohatera i dowolne zdarzenia. O ile zaś chodzi o akceptowalność ontologii, to spójność jest tu główną zasadą. Jednakże nie ma powszechnego kryterium spójności: to, co jest spójne w *science fiction*, jest niespójne w dziele naturalistycznym. Natomiast co jest spójnością, jest to sprawa pewnej umowy między autorem a czytelnikiem co do konwencji horyzontalnych.

Czasem autor fikcji będzie używał w opowieści zdań, które nie są fikcyjne ani nie są częścią opowieści. Aby dać przykład, wystarczy początek *Anny Kareniny*, gdy Tołstoj mówi:

Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób<sup>9</sup>.

Nie jest to zdanie fikcyjne, lecz poważne. Jest to typowa asercja. Jest to część powieści, lecz nie część fikcyjnej opowieści. Gdy Nabokov na początku powieści *Ada* celowo źle cytuje Tołstoja, powiadając: „Wszystkie szczęśliwe rodziny są mniej lub bardziej niepodobne; wszystkie nieszczęśliwe są bardziej lub mniej podobne”, to przeczy on pośrednio Tołstojowi (a także go ośmiesza). W obu wypadkach są to prawdziwe asercje, chociaż Nabokova jest ironicznym przekręceniem Tołstoja. Takie przykłady narzucają nam ostatnią dyferencjację między fikcyjnym dziełem a fikcyjną wypowiedzią. Dzieło fikcyjne nie musi

<sup>9</sup> L. Tołstoj, *Anna Karenina*. Przełożyła K. Iłiakowiczówna. Warszawa 1965, s. 5.

koniecznie całkowicie składać się z fikcyjnej wypowiedzi, na ogół też nigdy nie składa się tylko z niej.

#### IV

Dotychczasowe rozważania nie odpowiedziały na jedno pytanie: po co się tym kłopotać? Czemu przypisujemy takie znaczenie tekstom, które zawierają głównie udawane akty mowy? Uważny czytelnik nie będzie zdziwiony, słysząc, że nie ma jednej ani prostej odpowiedzi na to pytanie. Częściową odpowiedzią będzie zasadnicza rola, na ogół nie doceniana, jaką wyobraźnia gra w życiu ludzkim, i również ważna rola, jaką wytwory wyobraźni grają w życiu społecznym. Jeden z aspektów tej roli wynika stąd, że poważne (tzn. niefikcyjne) akty mowy mogą być przenoszone przez teksty fikcyjne, nawet jeśli przeniesiony akt mowy nie jest reprezentowany w tekście. Prawie każde ważne dzieło fikcyjne przenosi „przekazy”, które nie są przeniesione przez tekst, lecz w tekście. Choćby w opowiadaniach dla dzieci, które kończą się słowami „morał z tego taki...”, lub u tak nudnych dydaktycznych autorów jak Tołstoj, gdzie znajdujemy zawsze reprezentację mowy poważnej, którą tekst fikcyjny ma przekazać. Krytycy literatury wyjaśniają doraźnie sposób, w jaki autor przenosi poważną mowę za pomocą udawanych aktów mowy, lecz nie ma dotąd ogólnej teorii wyjaśniającej mechanizmy, dzięki którym udawane illokucje przenoszą poważne intencje illokucyjne.

Przełożyła *Hanna Buczyńska-Garewicz*