

Trafność

– (in. celność). W poniższych rozważaniach kategoria ta odnoszona jest do małego fragmentu wypowiedzi literackiej: wyrażenia bądź pojedynczego zdania. Choć „trafność” (wyrażenia) wskazuje na być może nieuchwytną, ale stosunkowo prostą właściwość językowej organizacji małego fragmentu wypowiedzi literackiej, niniejszy szkic odnosi się do szerszego problemu, mniej konkretnego, dla którego wybrano to określenie niejako „z braku lepszego” – jego znaczenie jest najbliższe zespołowi zjawisk poetologicznych, które zostaną tu omówione, w swoim słownikowym ujęciu jednak nie zawiera w sposób oczywisty wszystkich aspektów zagadnienia.

Punktem wyjścia jest tu bowiem trudna do jednoznacznego określenia intuicja teoretyczna dotycząca, znanego każdemu chyba czytelnikowi, doświadczenia estetycznego polegającego na zachwyceniu się małym fragmentem dzieła literackiego (często pojedynczym zdaniem). Przedmiotem tego uczucia mogą być różnorodne aspekty dzieła. Ponieważ tego rodzaju poruszenie można określić jako emocjonalną formę możliwie najbardziej dodatniego wartościowania utworu literackiego, dla określenia możliwych przedmiotów zachwyty (a więc: dla określenia, „w jaki sposób” dane wyrażenie jest trafne warto odwołać się do typizacji sposobów ujmowania istoty dzieła literackiego dokonanej przez Michała Głowińskiego w książce *Ekspresja i empatia*¹. Jednak jako że ten fragment pracy Głowińskiego dotyczy teorii krytyki literackiej, zastosowanie proponowanych przez niego pojęć do omówienia problematyki trafności i powiązanego z nią zachwyty wymaga kilku zabiegów adaptacyjnych.

Pierwszy ze sposobów krytycznego ujmowania utworu literackiego został określony jako formalno-modelowy i polega na sprawdzaniu przystawalności poszczególnych cech dzieła do, uznawanych przez krytyka za normatywne, zasad konstrukcji utworu. W kontekście trafności, zachwyty danym wyrażeniem ze względu na jego właściwości formalno-modelowe oznaczałby, że wpisuje się ono w oczekiwania konstrukcyjne, estetyczne czy też kompozycyjne danego czytelnika. Nie jest jednak przy tym konieczne uznanie, że istnieją jakiegokolwiek obiektywne reguły prawidłowego wytwarzania wypowiedzi literackich ani że wypowiedź, która tak porusza czytelnika, te reguły spełnia. Przez pojęcie „oczekiwań” należy rozumieć po prostu model tekstu, który jest najbliższy subiektywnym upodobaniom odbiorcy tekstu.

Dla wskazania tak rozumianej trafności nie poszukuje się żadnych uzasadnień pozatekstowych. Czytelnik może albo docenić samą budowę wyrażenia, jego prozodię, optymalne wedle swojej opinii uszeregowanie składających się na nie wyrazów czy odpowiednio dobrane środki stylistyczne, albo uznać wyrażenie za trafne w odniesieniu do struktury całego dzieła literackiego. W tym drugim przypadku uznaje się, że utwór wytwarza swoją budowę pewne uniwersum, autonomiczne względem świata zewnętrznego, rządzące się obowiązującymi tylko w jego obrębie prawami. W tym ujęciu, trafne wyrażenie to takie, któremu w niezwykle sposób udaje się syntetycznie uchwycić istotę tego uniwersum; może ono niejako powoływać je do istnienia (konsty-

¹ Por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 196-204.

tuuże wtedy estetyczną organizację tekstu) albo istotnie modyfikować (swoim pojawieniem się w znaczący sposób zmienia funkcję pozostałych elementów utworu, przy czym trzeba zaznaczyć, że czyni to w taki sposób, że nadaje tym elementom nowe, wartościowe artystycznie jakości).

Podejście drugie, mimetyczne, z kolei kładzie nacisk przede wszystkim właśnie na relację tekstu ze światem zewnętrznym. Krytyk przystępujący do lektury z takim nastawieniem badawczym ocenia, w jaki sposób zobrazowane zostały w obrębie świata przedstawionego utworu literackiego poszczególne elementy rzeczywistości. Przedstawienia te może wartościować albo w duchu realizmu, pod kątem plastycznej przystawalności przedmiotów tekstualnych do pozatekstualnych, albo wedle innych koncepcji mimetyzmu, na przykład pod kątem zdolności tekstu do uchwycenia istoty (idei) danego przedmiotu lub zjawiska (naturalnego, społecznego, politycznego lub jakiegokolwiek innego). W obrębie zainteresowań krytyka badającego dzieło z tej perspektywy mieści się również analiza warstwy zdarzeń rozgrywających się w dziele i ich ocena według kryterium przystawalności do w określony sposób pojmowanych reguł prawdopodobieństwa.

Czytelnik, nastawiony na mimetyczny odbiór literatury, może uznać dane wyrażenie za trafne, kiedy tekst prezentuje szczególnie mu bliski sposób postrzegania i poznawania świata. Trafne wyrażenie dokonuje wówczas takiej selekcji elementów rzeczywistości bądź właściwości konkretnego przedmiotu, że w odczuciu czytelnika możliwie najbardziej zbliża się do odbicia świata realnego lub danego stanu rzeczy. Odbiorca tekstu, urzeczony tak rozumianym trafnym wyrażeniem, odczuwa swego rodzaju „wspólnotę postrzegania” z tekstem; jest usatysfakcjonowany tym, że obraz rzeczywistości w dużym stopniu przylega do jego osobistych poglądów na temat świata realnego. W tym miejscu trzeba zaznaczyć jednak, że nie chodzi tu o ten rodzaj zgody, który łatwo może zaistnieć na przykład przy lekturze tekstu publicystycznego (byłoby to wówczas przekonanie o trafności pewnych opinii zawartych w dziele literackim), ale raczej o afirmację sposobu poznawania rzeczywistości przedstawionego w utworze. Czytelnik wówczas albo stwierdza, że jego postrzeganiem świata rządzą takie same mechanizmy jak te obowiązujące w obrębie utworu literackiego, albo też daje się zaskoczyć prezentowaną w tekście możliwością opowiadania rzeczywistości; dostrzega w niej oznaki specyficznej wrażliwości, którą ocenia jako bliską swojej i zaczyna pragnąć nauczyć się postrzegania świata w taki sam sposób.

Ostatni, trzeci sposób ujmowania literatury, Głowiński określa jako ekspresyjny. Zakłada on, że tekst literacki jest komunikatem wysyłanym do czytelnika przez autora, za pośrednictwem którego uzewnętrznia on swoje poglądy i uczucia. W takim ujęciu niemożliwe jest uznawanie autonomii utworu literackiego względem rzeczywistości pozaliterackiej; co więcej – w tej perspektywie (i chyba tylko w tej) można nawet próbować podważyć status dzieła jako bytu fikcyjnego.

Dla przysposobienia tego ujęcia do problematyki trafności, konieczne jest już znacznie radykalniejsze odejście od koncepcji Głowińskiego niż miało to miejsce w dwóch poprzednich przypadkach. Według badacza, istota ekspresyjnego rozumienia literatury polega na wyodrębnieniu narzędzi pozwalających krytyce wczuć się w stan emocjonalny autora analizowanego dzieła i tym sposobem dotrzeć do ukrytej głębi jego przekazu. Dla wskazania trzeciego z możliwych sposobów, w jaki dane wyrażenie może być trafne, wystarczy zapożyczenie jedynie małego, najogólniejszego fragmentu tego szerokiego zagadnienia: utwór literacki jest tu podmiotową wypowiedzią, a co za tym idzie, zbiorem określonych poglądów na temat rzeczywistości.

Gdyby te trzy motywacje uznawania wyrażen za trafne miały przerodzić się w jakąś klasyfikację typów trafności, ten wywodzący się z ekspresyjnego modelu literatury należałoby określić jako filozoficzny. Bowiem trafność w tym ujęciu oznacza zbliżenie się danego wyrażenia do jakiejś ogólnej Prawdy, pojmowanej esencjonalnie i metafizycznie.

Poszukiwanie trafnego wyrażenia to w tym wypadku poszukiwanie szczególnie trafnych osądów czy obserwacji. Mogą one dotyczyć zagadnień natury ludzkiej, międzyludzkich relacji, problematyki moralnej, psychologicznej, historycznej, historiozoficznej itd. Jeśli czytelnik ulega zachwytowi nad wyrażeniem trafnym w takim rozumieniu, oznacza to, że wyciągnął on z niego jakąś naukę; wraz z pojawieniem się tego wyrażenia dzieło objawiło mu nieznaną wcześniej prawdę o świecie.

Wyłoniły się tym samym trzy sposoby określenia kryteriów, według których dane wyrażenie może być uznane za trafne. Należy dodać, że w konkretnym przypadku wyrażenie może łączyć dwa z tych sposobów lub nawet wszystkie trzy, może realizować te sposoby tylko częściowo, może je modyfikować, upraszczać bądź jeszcze bardziej komplikować. To zestawienie ma roboczy charakter, ponieważ nie chodzi tutaj wcale o stworzenie klasyfikacji typów trafności. Wstęp ten miał jedynie na celu nieco ukonkretnić ulotne skojarzenia, jakie może wywoływać hasło „trafność wyrażenia”, tak, by można było bez przeszkód przejść do zasadniczego problemu tego szkicu, jakim jest pytanie: czy trafność jest warunkowana cechami tekstu, czy też jego odbioru?

Zagadnienie trafności, choć nazywane na różne sposoby, mieściło się w obrębie zainteresowań każdej refleksji na temat uporządkowanych wypowiedzi, w tym literackich. Arystoteles w trzeciej księdze *Retoryki* pisze o „wyborności” języka, zauważając, że aby wypowiedź mogła osiągnąć efekt perswazyjny, musi nie tylko nieść ze sobą istotną dla słuchacza treść, ale również cechować się pewnymi walorami stylistycznymi. Dla uzyskania zamierzonego efektu, retor może posłużyć się różnorodnymi środkami, spośród których filozof kładzie szczególny nacisk na metaforę, przeciwstawienie i zabiegi kompozycyjne mające na celu nadanie stylowi znamion „żywości”². W *Poetyce* natomiast poucza, że dla uzyskania wysokiej wartości artystycznej należy poszukiwać wyrażen rzadkich i wytwornych, starając się przy tym zaskoczyć czytelnika (widza, słuchacza) sposobem organizacji wypowiedzi literackiej. Szczególnie ciekawy pod tym względem jest rozdział *Cechy stylu poetyckiego*, w którym pokazuje, jak podmiana jednego tylko słowa wersu Aj-schylosa dokonana przez Eurypidesa znacząco modyfikuje właściwości estetyczne tego wersu³.

Wydaje się, że w wyniku podobnych założeń w XVI wieku narodziło się pojęcie konceptu, w naturalny sposób sprzężone z kategorią trafności. Jak podaje *Słownik literatury staropolskiej*, w obręb systemu pojęciowego konceptyzmu wchodzi retoryczne terminy *acutum* i *argutum*, które oznaczają „dyspozycję do tzw. ostrych i celnych bądź dowcipnych myśli (*acumina*) oraz osiągnięte przez nią efekty samego dzieła zarówno w zakresie ujęć tematycznych, jak chwytów dialektycznych i stylistycznej ornamentyki”⁴. Celem konceptu było zaskoczenie czytelnika poprzez celowe skomplikowanie językowej warstwy tekstu i tym samym zmuszenie go do wysiłku

² Por. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2008, s. 192-196.

³ Por. tamże, s. 354-357.

⁴ *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze – renesans – barok)*, red. T. Michałowska, B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 390.

intelektualnego, dzięki czemu utwór zyskiwał szczególną uwagę czytelnika. Sposoby uzyskiwania tego efektu były dosyć jasno sprecyzowane; jak podaje *Słownik*, „najwyższą rangę w teorii i praktyce tego kierunku zyskiwały [...] przenośnie, polegające na zestawianiu pojęć odległych, i figury lub tropy wywołujące szok lub zdziwienie”⁵. Dalej wskazane są już konkretne, najchętniej używane środki stylistyczne, takie jak antytezy, oksymorony, elipsy czy inwersje.

Modelową realizacją idei konceptu była figura oparta na przeciwieństwach, co najjaśniej precyzuje powszechnie znana koncepcja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego o „zgodnej niezgodności” (*concors discordia*). Założenie językowego łączenia rzeczy odległych było wynikiem filozoficznej świadomości epoki: język miał odbijać niepojmowalną sieć połączeń wszystkich elementów świata ziemskiego i kosmosu⁶. Warta szczególnej uwagi jest dokonana przez Sarbiewskiego klasyfikacja pojęć, mogących stanowić składniki konceptu, która jest zaskakująco zgodna z przedstawioną przez Głowińskiego typizacją sposobów ujmowania istoty dzieła literackiego, a co za tym idzie, również z zaproponowanym tu przed chwilą wyczeniem modeli trafności. Sarbiewski wskazuje: „1) pojęcia retoryczne: piękna sentencja, rzadka metafora, alegoria, hiperbola lub podobieństwo, 2) pojęcia dialektyczne: porównanie rzeczy w zakresie wielkości albo zgodności tematu z przedmiotem, nadto oszukańczy sofizmat, 3) pojęcia psychologiczne: niespodzianki lub «szokującej oczywistości»”⁷.

Postawienie przed literaturą zadania wywoływania takich odczuć, jak szok, zdziwienie czy zaskoczenie odsyłają do najważniejszych tez formalizmu rosyjskiego, a zwłaszcza do konstytutywnego dla tej szkoły teoretycznej pojęcia, jakim jest chwyt literacki. W centrum zainteresowań formalistów leżało zagadnienie autonomii utworu literackiego, a zatem interesowały ich sposoby, w jakie dzieło ustanawia różnice pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Służą do tego różnorodne zabiegi zmierzające do udziwnienia tekstu. Ich repertuar zawiera wszystkie środki wskazane przez Arystotelesa i teoretyków konceptyzmu, jednak się do nich nie ogranicza. Chwytem literackim może nazwane być wszystko, co posłuży do skonstruowania misternej gry językowej; wszystko, co określa wyznaczniki literackości, a więc wszystko, co z formy, języka, sposobu budowy utworu czyni głównego „bohatera” tekstu. Formaliści kładli więc szczególny nacisk na odpowiedni dobór środków językowych i językową wirtuozerię, programowo ignorując aspekty treściowe utworów, właściwości poszczególnych elementów świata przedstawionego, konstrukcję psychologiczną bohaterów itd. Boris Eichenbaum w słynnej analizie *Szynela* Gogola pisze wprost, że fatalna historia urzędnika przedstawiona w noweli sama w sobie nie ma żadnego znaczenia. Dopiero napięcie powstałe między komicznymi zabiegami językowymi a tragicznymi losami Akakija Akakiewicza wygenerowało zamierzony efekt groteski. Rosyjski badacz ogranicza swoją pracę tylko do analizy warstwy językowej, co wedle założeń reprezentowanej przez niego szkoły całkowicie wystarcza do uchwycenia istoty utworu⁸.

Zaprezentowane przed chwilą teorie proponują zatem kilka narzędzi, które umożliwiają próby sprecyzowania, jakie są właściwości wyrażenia czy frazy, które uznajemy za trafne. Mogą one okazać się szczególnie pomocne przy analizie zdań naprawdę słynnych, które są uważane za mistrzowskie powszechnie i jako takie zapisały się w historii literatury. Kiedy liczba czytelników

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 392.

⁸ Por. B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola, przeł. M. Czermińska*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 491-513.

zgadzających się co do tego, że dane wyrażenie jest trafne, staje się naprawdę ogromna, wtedy trafność ta nabiera znamion obiektywności. Jeśli ktoś starałby się tę obiektywność naukowo udowodnić, musiałby sięgnąć do metod podobnych do tych zaprezentowanych powyżej.

Bardzo często jednak jest tak, że zdanie, które ma zachwycać, wcale nie zachwyca albo wręcz na odwrót – zdanie, które, wydawałoby się, zupełnie niczym się nie wyróżnia, wywołuje u czytelnika bardzo silne emocje, które sprawiają, że pozostaje ono na długo w jego pamięci, a dzieło, w którym jest ono zawarte, zaczyna on postrzegać jako bardzo ważny element swojego dorobku lekturowego. Z kategorią trafności powiązanych jest wiele odczuć absolutnie subiektywnych i irracjonalnych, które, z tego powodu, nie poddają się tak ścisłym charakterystykom jak poprzednie aspekty zagadnienia, stanowią jednak jedno z istotniejszych, a na pewno najintymniejszych, doświadczeń czytelniczych.

Pierwszego tropu, który może pomóc naprowadzić na sposób opisu tych przeżyć (opisu, gdyż słowo „zbadania” sugerowałoby taką precyzję, która, jak się zdaje, nie jest tu możliwa), dostarcza Roman Ingarden. Przywoływanie w tym miejscu jego koncepcji może się wydać zaskakujące, gdyż, jak wiadomo, polski fenomenolog jeszcze twardo stał na gruncie esencjonalnego pojmowania literatury i wielokrotnie sprzeciwiał się jej analizie przez pryzmat subiektywnych wrażeń czytelnika. W *O dziele literackim* pisze wprost, że pomysł omawiania literatury z perspektywy psychologicznych przeżyć czytelnika jawi mu się jako wręcz absurdalny:

Faktycznie nikt nie zwraca się przy lekturze lub jako widz w teatrze ku własnym przeżyciom świadomym ani nie dokonuje refleksji na własne stany psychiczne. Gdybyśmy komukolwiek zaproponowali, by to robił, wysmiałby nas na pewno. Tylko teoretyzujący badacz literatury może wpaść na tak dziwny pomysł, by dzieła literackiego szukać „w duszy” czytelnika⁹.

Właściwości estetyczne dzieła literackiego są według niego głęboko zakorzenione w samym utworze i nie dają się od niego oderwać. Są one obiektywne i stanowią o istocie dzieła, a zdolność do ich dostrzeżenia stanowi o kompetencjach czytelnika (choć rozumianych nie tyle intelektualnie, co w kategoriach pewnej wrażliwości), nie zaś o wartości samego dzieła¹⁰.

Sposobem idealnego, pełnego poznania dzieła literackiego jest doświadczenie przeżycia estetycznego, które jednak nie jest rozumiane jako proste poruszenie czytany utworem, ale jako niezwykle złożony i długi (w *O poznawaniu dzieła literackiego* Ingarden wymienia siedem etapów jego kształtowania się) proces, w którego finale czytelnikowi ukazują się naraz, niejako iluminacyjnie, wszystkie właściwości i jakości dzieła¹¹. Filozof jednak dostrzega w tym procesie i tę jakość, która jest przedmiotem niniejszych rozważań, z tym że traktuje ją jedynie jako konieczny punkt wyjścia do zjawisk istotniejszych.

Przeżycie estetyczne według Ingardena zaczyna się bowiem od zwrócenia przez czytelnika uwagi na jakiś konkretny element dzieła literackiego, który wywołuje w nim bardzo silne emocje. Emocje te są tak silne, że stają się niejako przedmiotem pożądania czytelnika, przez co zaczyna on

⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 415.

¹⁰Tamże, s. 454-455.

¹¹Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 171-209.

pragnąć jak najbliższego kontaktu z utworem, by móc się nimi nasycić. Tym sposobem, ta, jak nazywa to doświadczenie Ingarden, emocja wstępna otwiera możliwość przejścia do kolejnych etapów doświadczenia estetycznego i taka jedynie powinna wedle myśliciela być jej funkcja¹².

Filozof jest świadomy tego, że ten pierwszy etap wiąże się często z doznawaniem ogromnej przyjemności i dlatego przestrzega przed jej utożsamianiem z przeżyciem estetycznym, czyli owym skomplikowanym „zestrojem estetycznie doniosłych jakości”¹³. Skupianie się na intymnych, subiektywnych uczuciach, które towarzyszą czytelnikowi podczas lektury, uważa za bezużyteczne, naiwne, a nawet szkodzące samemu dziełu. Często emocje te tylko pozornie powiązane są z samym odbiorem dzieła; wpływ na nie mają towarzyszące czytelnikowi podczas lektury czynniki zewnętrzne, jego indywidualne doświadczenia, poglądy czy towarzyszący mu w danej chwili nastrój. Zastrzeżenia te są w dużej mierze słuszne, gdyż rzeczywiście przy założeniu, że dzieło cechuje się pewnymi obiektywnymi właściwościami, że zawiera w sobie jakąś istotową prawdę o samym sobie, analiza przygodnych odczuć, które mogą towarzyszyć przypadkowemu czytelnikowi podczas lektury, nijak nie może przybliżyć do odkrycia tej prawdy. Jednak proces opisany przez Ingardena jest modelowy i, chciałoby się rzec, laboratoryjny; doświadczenie przeżycia estetycznego z różnych przyczyn nie zawsze będzie możliwe, a co więcej, sam filozof zaznacza, że po pierwsze, nie każde dzieło stwarza potencjał do wywołania u czytelnika tego przeżycia, a po drugie, że nie każdy czytelnik jest do tego przeżycia zdolny. Natomiast doświadczenie zachwyty małym fragmentem utworu literackiego jest przeżyciem powszechnym i choć nie daje się go ująć w spójne metodologicznie ramy, nie można wykluczyć, że ma ono istotny wpływ na kształtowanie się intersubiektywnych wyobrażeń na temat literatury jako takiej. Z tego powodu zjawisko trafności wyrażenia bądź imputowania trafności wyrażeniu przez czytelnika wydaje się warte przynajmniej próby opisu, nawet jeśli „teoretyzujący badacz literatury” miałby się w ten sposób narazić na śmieszność.

Przełomowym okresem podsuwającym liczne wskazówki pomocne przy próbach uchwycenia zjawiska trafności okazują się lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Ukazały się wówczas, niezależnie od siebie, trzy prace, które dają się wykorzystywać do opisu indywidualnych i subiektywnych przeżyć czytelnika, jakich doświadcza on w kontakcie z tekstem.

W roku 1973 Roland Barthes publikuje najsłynniejszy ze swoich esejów, *Przyjemność tekstu*, będący swego rodzaju intymnym dziennikiem czytelnicznych doświadczeń wzbogaconym o ich teoretyczne problematyzacje. Esej ten może stanowić model opisu wszystkich tych emocji i właściwości procesu lektury, które Ingarden określał jako niegodne uwagi.

Dwa lata później pojawia się szkic Głowińskiego, *Świadectwa i style odbioru*, w którym badacz korzysta jeszcze z narzędzi strukturalizmu, przekracza jednak tradycyjne dla tej szkoły teoretycznej granice problemowe, zajmując się już nie samą budową tekstu literackiego, ale możliwymi sposobami jego lektury.

Wreszcie najpóźniej, bo w roku 1980 pojawia się pierwsze wydanie będącej efektem wieloletnich badań społecznych książki Michela de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, w której autor udowadnia,

¹²Tamże, s. 184-185.

¹³Tamże, s. 205.

że teoretyczne i polityczne modele organizacji świata w o wiele mniejszym, niż mogłoby się wydawać, stopniu przystają do codziennego życia „zwykłych ludzi”. Różnorodne systemy władzy (takie jak kapitał, polityka, nauka, religia, a również sztuka i kultura) starają się zawłaszczać poszczególne obszary ludzkiej aktywności, chcąc obsadzić jednostkę w roli konsumenta narzuconego odgórnie porządku. Okazuje się jednak, że jednostka wcale się takiemu układowi sił nie podporządkowuje i jako konsument nie pozostaje bierna. Swoimi codziennymi czynnościami odciska piętno na każdym z ograniczających go dyskursów i twórczo przetwarza narzucone mu schematy zachowań.

Aby zrozumieć sposób, w jaki odbiera tekst czytelnik, który może nabrać przeświadczenia o trafności jakiegoś wyrażenia (rozumianego jako odczucie subiektywne i irracjonalne), warto odwołać się do tego stylu, który Głowiński określił jako mityczny. Jest to styl, który według badacza narodził się najwcześniej i dominował w społecznościach archaicznych, a potem zarezerwowany był dla pism sakralnych. Wkrótce jednak rozszerzył swoją domenę i zaczął wyznaczać „odbiór tych wszystkich przekazów, które traktuje się jako aktualizację światopoglądów zastanych i aprobowanych, przekazów, które nie tylko je potwierdzają, ale także na swój sposób utwierdzają”¹⁴.

Kiedy czytelnik zostaje zderzony z trafnym wyrażeniem, jawi mu się ono jako swego rodzaju objawienie. Tekst przestaje wówczas być zewnętrznym, fikcyjnym tworem czy komunikatem wysłanym do niego przez jakiegoś autora, a staje się czymś głęboko intymnym; estetycznym odbiciem jego najtajniejszych, niemalże nieuświadomianych uczuć. Dla de Certeau, czytanie jest formą ucieczki od świata bądź ograniczeniem go tylko do tej intymnej relacji, którą czytelnik tworzy z tekstem:

Czytanie jest doświadczeniem inicjalnym czy nawet inicjacyjnym: czytanie to bycie gdzie indziej, tam, gdzie *ich* nie ma, w innym świecie; to ustanawianie sekretnej sceny, miejsca, gdzie wchodzi i skąd się wychodzi dowolną ilość razy; to tworzenie zakamarków cienia i mroku w egzystencji podporządkowanej technokratycznej przejrzystości oraz owemu uporczywemu światłu, które u Geneta materializuje piekło alienacji społecznej¹⁵.

W takim ujęciu dane wyrażenie jest trafne, ponieważ czytelnik chce, by takie było. „Czytelnicy są podróżnikami; krążą na ziemiach innego, jak nomadzi kłusujący na polach, których nie napisali”¹⁶, pisze dalej de Certeau. Obiektywne właściwości tekstu, jeśli w ogóle istnieją, przestają tu mieć znaczenie. Wbrew Ingardenowi liczy się teraz tylko to, co czytelnik zrobi z utworem na własny użytek. A może zrobić wszystko, ponieważ w tej intymnej relacji nie ma miejsca dla nikogo, kto mógłby mu cokolwiek zabronić.

Naukowe analizy wszelkiego rodzaju utworów językowych ograniczają się według de Certeau do namysłu nad tym, co w nich powtarzalne i podatne do ujmowania w łatwe do klasyfikowania schematy. Brak natomiast narzędzi, które pozwalałyby badać funkcjonowanie tych utworów w konkretnych sytuacjach, w których doraźnie posługują się nimi sami użytkownicy języka. Świetnie widać to na przykładzie przysłów. Nauka może bardzo precyzyjnie określić, czym są

¹⁴M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3, s. 21.

¹⁵M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 172 (wyr. de Certeau).

¹⁶Tamże, s. 172-173.

przysłowia i jakie są reguły ich wytwarzania; bardzo niewiele jednak może powiedzieć, w jakich okolicznościach i w jaki sposób są one stosowane¹⁷.

Tymczasem trafność dobrania przysłowia jest ściśle uzależniona od tego, kto i kiedy je wypowiada. Podobny mechanizm zachodzi, kiedy czytelnik uznaje za trafne wyrażenie zawarte w tekście literackim: staje się ono trafne, ponieważ użył go w odpowiedni w danej sytuacji sposób, „ukradł je” tekstowi, czytając je w sposób, którego tekst nie mógł przewidzieć i w tym procesie lektury dostosował je do swoich potrzeb:

Przysłowia oraz inne dyskursy, podobnie jak narzędzia, *noszą znamiona używania*; poddają analizie ślady *aktów* albo procesów wypowiedzania; oznaczają *czynności*, których były przedmiotami, czynności odnoszące się do sytuacji i dające się rozważać jako koniunkturalne *modalizacje* wypowiedzenia lub praktyki, a patrząc nieco szerzej, określają społeczną *historyczność*, w której systemy przedstawień lub metody wytwarzania nie pojawiają się wyłącznie w funkcji normatywnych ram, ale jako *narzędzia*, którymi *posługują się użytkownicy*¹⁸.

Również Barthes zauważa, że każdy człowiek ma własny sposób rozumienia świata, rozumienie to może jednak wyrażać jedynie strzępkami języka, które nijak nie mogą złożyć się w wyraźne zdanie¹⁹. Być może kontakt z trafnym wyrażeniem jest przeżyciem tak intensywnym dlatego, że wyrażeniu temu udaje się zbliżyć do tego niesionego przez czytelnika, lecz nigdy nieuświadomianego wyobrażenia o istocie świata.

Jeśli Ingarden zatem mówił o przeżyciu estetycznym, kontakt z tak rozumianym trafnym wyrażeniem należałoby określić mianem szoku estetycznego. Byłoby to doświadczenie, które ma może mniej doniosłe znaczenie dla poznania dzieła literackiego, cechuje się jednak większą intensywnością, przez co pozwala dziełu mocniej oddziaływać na czytelnika.

Postawione w niniejszym szkicu pytanie o to, czy trafność jest właściwością tekstu, czy jego lektury, zostaje teraz zneutralizowane. Widać wyraźnie, że w różnych przypadkach może być właściwością i jednego, i drugiego. Istnieje bogaty repertuar normatywnych, poetologicznych kryteriów, które uzasadniają dowartościowywanie jednych sposobów organizacji wypowiedzi literackich kosztem innych i być może jeszcze bogatszy wachlarz przeżyć, których doświadcza czytelnik w intymnym kontakcie z tekstem. W pierwszym przypadku trafność wyrażenia poddaje się analizie, przy której można posłużyć się wszelkimi narzędziami wypracowanymi przez teorię literatury. W drugim natomiast, poddaje się ona tylko opisowi – można, jak zrobił to Barthes, przedstawić jej świadectwo, ale nie uzasadnienie.

Gerard Ronge

¹⁷Tamże, s. 20-22.

¹⁸Tamże, s. 23 (wyr. de Certeau).

¹⁹Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 33-35.

SŁOWA KLUCZOWE:

facynacja

KONCEPCJONIZM

retoryka

trafność

ABSTRAKT:

Hasło stara się wyjaśnić, jakie mechanizmy rządzą znanym każdemu czytelnikowi utworów literackich doznaniem szczególnego wstrząsu estetycznego wywołanego przez mały fragment utworu lub nawet pojedyncze zdanie. Po przedstawieniu kilku najogólniejszych, możliwych sposobów rozumienia kategorii trafności, autor przechodzi do rozważań na temat odcieni znaczeniowych, jakich może ona nabierać, w zależności od tego, czy traktowana jest jako immanentna cecha danej wypowiedzi literackiej, czy też jako jakość kształtująca się dopiero w procesie jej odbioru.

koncept

U Ż Y C I E

f o r m a

*kruchość***NOTA O AUTORZE:**

Gerard Ronge - student filologii polskiej w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych. Interesuje się szeroko rozumianą teorią literatury i kultury oraz ich związkami z filozofią. Stały współpracownik czasopisma kulturalno literackiego „Pro Arte” oraz sekretarz redakcji kwartalnika naukowego „Forum Poetyki”.