

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

O POETYCE DOŚWIADCZENIA RYSZARDA NYCZA. Z KOMENTARZEM DO JEDNEGO ZDANIA. WERSJA DO UŻYTKU BADACZY LITERATURY POPULARNEJ

MARIUSZ KRASKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Ponad dziesięć lat temu, we wrześniu 2006 roku, odbyła się w Sobieszewie ogólnopolska konferencja teoretycznoliteracka, której efektem był obszerny tom *Literackie reprezentacje doświadczenia* (Bolecki, Nawrocka 2007). Wśród zgromadzonych w nim bodaj trzydziestu artykułów przywołane zostały bardzo różne tematy i problemy. Tak więc na przykład w jednym z pierwszych artykułów Krzysztof Klościński stawiał pytanie natury ogólnej o „literackie warunki doświadczenia”, Jolanta Mackiewicz przyglądała się z perspektywy kognitywistycznej językowemu obrazowi człowieka doświadczającego. Inni zaś zastanawiali się nad możliwościami ujmowania i ewokowania przeszłości w formie literackiego świadectwa. Biografia, gender, ciało, zmysły, śmierć, traumy, empatia, nawet kwestie genologiczne – wszystkie te zagadnienia, ujmowane

i omawiane w odniesieniu do historii literatury, jak i współczesności, znajdują – *nomen omen* – swoją reprezentację w tym interesującym skądinąd zbiorze.

Za rzecz znamioną wypada wszakże uznać, że w liczącym ponad pięćset stron wydawnictwie zabrakło miejsca dla literatury popularnej. Jest wprawdzie tekst o reklamie, ale podejmujący przede wszystkim jej związki z kulturą i literaturą wysoką. W spisie treści odnajdziemy pracę, która podejmuje temat relacji łączących doświadczenie z komizmem, tyle że w odniesieniu do literatury wojenno-okupacyjnej. W rzeczonym tomie umieszczony został także tekst z pornografią w tytule, lecz dotyczy on „hermetycznego” kodu niektórych wierszy Mirona Białoszewskiego. Trudno zatem ukryć, że ta nieobecność literatury popularnej, milczenie na jej temat w książce z założenia mającej pretensje do uporządkowania pewnego stanu teoretycznych dokonań stanowi fakt nad wyraz wymowny.

Wprost można by go wytłumaczyć w najoczywistszy z możliwych sposobów, odpowiadając, że tam, gdzie pojawia się pytanie o literaturę popularną i doświadczenie – najzwyczajniej nie ma o czym mówić. Jeśli zajrzemy do dwóch kolejnych tomów *Kulturowej teorii literatury* (Markowski, Nycz 2006; Walas, Nycz 2012), których odpryskiem są w pewnym sensie *Literackie reprezentacje doświadczenia*, sytuujące się w granicach szeroko pojmowanego kulturowego przesilenia w teorii, to jedynie umocnimy się w tym przeświadczeniu, skoro ani w jednym, ani w drugim odniesień do literatury popularnej nie ma praktycznie żadnych, chyba że za takie uznamy rozdział Agnieszki Fulińskiej poświęcony mediom, współtworzący pierwszą część największego w ostatnich latach przedsięwzięcia polskiej myśli teoretycznej.

52

Taki stan rzeczy rodzi naturalnie podejrzenia, że jego powodem są (wciąż jeszcze) lekceważenie lub wręcz (nieodmiennie) awersja do tej sfery kulturowych praktyk, które kiedyś powszechnie nazywano kulturą masową, a dziś jej zwawcy i badacze wolą określać raczej mianem kultury popularnej. Podejrzenie o tyle zaskakujące, że wśród prac konstytuujących na nowo definicję literackiego tekstu ze względu na jego kulturowe uwikłanie nikt na serio nie zajmuje się pytaniem o miejsce literatury w momencie przemian, których efektem jest dominacja formacji jeszcze w latach 90. XX wieku nazwanej przez Marię Janion (2000) paradygmatem masowym.

Nie chciałbym jednak kontynuować tego wątku, oznaczałoby to bowiem konieczność powrotu do argumentów i sporów wielokrotnie podnoszonych, nie tylko w Polsce zresztą (zob. np. Carroll 2011; Swirski 1999). Zamiast tego wolalbym kwestię względnej nieobecności problematyki literatury popularnej postawić w odmienny sposób, prowokacyjnie i w uproszczony sposób pytając, czy teoria literatury popularnej w ogóle istnieje? To znaczy: czy „wysoka” (zgódźmy się na to niezręczne określenie) teoria ma coś do powiedzenia na temat niepoważnej i niepoważanej literatury, czy też potrzebny jest tu zupełnie albo tylko trochę inny model badań?

A oba te pytania nasuwają jeszcze jedną zasadniczą wątpliwość. Mianowicie: rodzą obawę, że literaturoznawcy zajmujący się literaturą rozrywkową być może powinni zgłosić swoją rezygnację i pozostawić ten obszar kultury na wyłączny użytek studiów kulturowych, socjologów, antropologów, etnografów albo nawet specjalistów od marketingu *etc.*

Być może to krok nieco zaskakujący, ale właśnie w kontekście tych pytań i wątpliwości proponowałbym umieścić własne uwagi wywołane lekturą *Poetyki doświadczenia* Ryszarda Nycza (2012)¹, a właściwie – mówiąc bardziej precyzyjnie – sprowokowane przez jedno zdanie napotkane w tej ważnej dla polskiej humanistyki pracy. Rozumiem przez to, że moich spostrzeżeń nie powinno się traktować podług reguł krytycznoliterackiej praktyki. Pisany z perspektywy kilku lat od ukazania się książki Nycza byłby ten komentarz co najwyżej formą niewczesnych rozważań. Nie tyle więc ocena badawczego przedsięwzięcia autora *Tekstowego świata* mnie tu zajmuje, ile raczej możliwości adaptacyjne jego teorii do czytania literatury popularnej. Nie tyle sumienny i obowiązkowy, wedle gatunkowych reguł recenzji, kompleksowy wykład prezentowanej teorii, ile raczej tendencyjna, selektywna lektura skupiona na tych momentach, które zdają się być nieobojetne dla myślenia o literaturze popularnej.

Tak w istocie rzeczy uzasadniałbym i tłumaczył zarazem enigmatyczny podtytuł patronujący temu tekstowi, w którym każde zdanie pod wpływem i z myślą o jednym zdaniu z *Poetyki doświadczenia* powstało.

Zanim jednak do niego przejdę, winien jestem chociażby krótkie omówienie kilku zasadniczych punktów koncepcji krakowskiego badacza. Przede wszystkim sięgnięcie po nią w związku z pytaniem o literaturę popularną wydaje się usprawiedliwione ze względu na istotny passus, który odnajdziemy w jednym z pierwszych rozdziałów książki, zatytułowanym *O przedmiocie studiów literackich – dziś*. Otóż Nycz, wysuwając tam kilka postulatów pod adresem współczesnego literaturoznawstwa, zauważa krytycznie, że dotychczas „badania literackie nie obejmowały nigdy całej literatury, lecz głównie jej część »kanoniczną« (wysokoartystyczną fikcję), spełniającą kryteria dzieła wartościowego, sztuki wartościownej [...]”. I dlatego – dodaje nieco dalej – „podstawowym problemem [...] jest objęcie zasięgiem teoretycznej konceptualizacji [...] literatury funkcjonującej w innych obiegach niż wysokoartystyczny i w innych mediach niż językowe – a więc zwłaszcza literatury popularnej, filmowej [sic!], internetowej *etc.*” (s. 20). Już choćby z powodu tego postulatu warto spojrzeć na poetykę doświadczenia jako metodę, która stanowi deklarację przekroczenia barier i uprzedzeń oddzielających różne sfery literackiego oddziaływania i nie zmienia tego faktu jawny językowy lapsus (*vide* „literatura filmowa”), który wszakże – niczym Freudowskie przejęzyczenie – odsłania jeszcze jedno założenie tej teorii, dziś

¹ Wszystkie kolejne odwołania do tego wydania będą odtąd sygnowane w tekście głównym jedynie przez wskazanie numeru strony.

bynajmniej nieoczywiste – przekonanie o literaturocentryczności naszej kultury mimo zachodzących od modernizmu istotnych zmian na tym polu.

W ich kontekście Nycz, jak też wielu innych autorów *Literackich reprezentacji doświadczenia*, przekonany jest, że właśnie w końcu XIX i na początku XX wieku następuje kryzys tradycyjnego pojmowania doświadczenia. Włodzimierz Bolecki (Bolecki, Nawrocka 2007: 7-8) na przykład łączy ten proces przewartościowania z odkryciami na polu ówczesnych nauk ścisłych i chemii, za którymi poszły w ślad zmiany w dziedzinie psychologii, medycyny, językoznawstwa czy filozofii, a które w zapośredniczony sposób skutkowały kompromitacją tradycyjnego, XIX-wiecznego literackiego modelu realistycznego. Wychodząc z podobnych przesłanek, autor *Poetyki doświadczenia* będzie powoływał się z kolei na Waltera Benjamina, a zwłaszcza Teodora W. Adorna jako pierwszych diagnostów przekształcania się nowoczesnej literatury w odpowiedzi na kryzys doświadczania zmieniającego się świata.

Stąd w pracy Nycza mamy do czynienia z charakterystycznym układem, sygnowanym już w podtytule, wskazującym na trzy nadrzędne kwestie poruszane w książce: teorię, nowoczesność i literaturę. Ten dialektyczny w swej istocie schemat wydaje się zresztą emblematyczną i trwałą cechą myślenia autora *Tekstowego świata*. Nie czas i miejsce, by rozwijać ten wątek, ale jestem pewien, że w niemal wszystkich jego pracach rozpoznamy zbliżoną formę konceptualizacji świata: metodę polegającą na tym, że Nycz na wstępie kreśli coś w rodzaju opartej na dualnym konflikcie historii badanego problemu, by w finale przedstawić rozwiązanie własne, formułę syntetyzującą albo lepiej – mającą postać – tu termin kluczowy wypada przywołać – mediatyzacji.

54

Nie inaczej jest w *Poetyce doświadczenia*. Obecność tego wzorca konceptualizacji podkreśla zresztą kompozycja całości, mimo że nominalnie praca ta, będąca w zasadzie zbiorem wcześniej publikowanych artykułów, składa się nie z trzech, lecz czterech części. Lecz dwie środkowe (II i III, z punktem kulminacyjnym, w postaci usytuowanego w centrum, w połowie książki, rozdziału *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*) proponuję z pewnym uproszczeniem traktować jako właściwą scenę, na której Nycz prezentuje podstawowe założenia swojej koncepcji. Zaś w początkowym fragmencie, partii I, dopatrywałbym się swego rodzaju przedakcji, wskazania drogi, która doprowadziła autora *Języka modernizmu* do kluczowej kwestii doświadczenia. Tu też autor *Poetyki doświadczenia* kreśli kontekst dla swoich rozważań, przyznaje się do oczywistych i mniej oczywistych patronów i „ukrytych sojuszników”, jak nazywa w swojej książce ważnego dlań szczególnie Adorna (ale jak zapewne podobnie może myśleć o Benjaminie czy fragmentami nawet, choć z pewną wstrzeźliwością – o dziwo – o Stanleyu Fishu, by wymienić tylko kilka nazwisk). Ostatnia natomiast część książki, w porównaniu do dwóch poprzednich, wydaje się mieć charakter odmienny. Wprawdzie i tu, jak poprzednio, mamy do

czynienia z rozwinięciem teoretycznego wywodu ewidentnie aspirującego do uniwersalności, ale zarazem uwikłanego w historyczne zależności nowoczesnego pojmowania funkcji literatury. Jednakże odbywa się to na innej zasadzie. Rzecz w tym bowiem, że ostatnia część prezentuje teorię niejako w działaniu, skupiając się zarówno na dookreśleniu natury i uwarunkowań doświadczeniowej postaci lektury, jak i praktycznej jej wykładni w postaci interpretacji twórczości Czesława Miłosza i *Wagonu* Adama Ważyka.

Jakie są jednak kluczowe założenia tej teorii rozpisanej według nakreślonego tu porządku? Po pierwsze, fundamentalną kwestią jest odrzucenie zamkniętego, systemowego wzorca uprawiania teorii nowoczesnej, którą Nycz opatruje obelżywym w istocie mianem metateorii. Chodzi tu o zanegowanie uprawiania tej postaci wiedzy – to ważne określenie – „z widokiem znikąd”. Stąd bierze się postulat zastąpienia teorii „poetyką”, gdzie ta ostatnia definiowana jest, podług Arystotelesowskiego źródła, nie jako skodyfikowany zbiór cech, norm, reguł wyjaśniających autonomiczną i specyficzną naturę dzieła literackiego, lecz swego rodzaju wiedza, zawsze osadzona w konkretnym tekście, i zarazem praktyka, forma działania poprzez język, w języku i na skutek języka czytanego dzieła. Forma interpretacji, która poprzez to jest świadoma dwustronności relacji łączących badacza z dziełem i kulturową sytuacją. Sytuacją, która go warunkuje, ale na którą oddziałują również on sam.

Po drugie, tak zdefiniowana poetyka, jako metoda rozumienia literatury, z konieczności posiada jedynie status „teorii małego zasięgu”, którą każdorazowo traktować trzeba jako „studium przypadku”, interpretacyjną pracę na konkretnie, ogniskującą się na inwencyjnym „poszukiwaniu brakującego, umykającego nam słowa” i tylko w ten sposób mogącą stać się zaczątkiem uogólniających prawd, zawsze jednak opatrzonych stygmatem bezpośredniości, ramą konkretnego intersubiektywnego doświadczenia.

Po trzecie wreszcie, oparty na dwu wcześniejszych przesłankach sposób myślenia prowadzi do konkluzji, wedle której tekst, identyfikowany wprawdzie jako forma zapośredniczenia ludzkich kontaktów z doświadczanym światem, „przestaje być [tylko] rodzajem medium”. Wychodząc od interpretacji Adornowskich pism (cytowane są *Dialektyka negatywna*, *Minima moralia*, zbiór esejów wydanych u nas pod tytułem *Sztuka i sztuka* oraz *Teoria estetyczna*), Nycz zakłada raczej, że przeżycie nowoczesności skutkuje zmianą, za sprawą której dzieło nabiera cech „mediatora (nosiela, nie tylko nośnika), dzięki któremu i w granicach którego konstruowany jest porządek, sens oraz postaci podmiotowo-przedmiotowych relacji” (s. 63). Dzięki czemu tekst literacki objawia swą paradoksalną naturę: jest zarówno przedmiotem badania, jak i uprzywilejowanym narzędziem poznania świata ludzkich doświadczeń.

W tym sensie więc w książce wybitnego badacza literatura zostaje uznana za formę „artykulacji doświadczenia”, to ostatnie zaś zdefiniowane jest jako rodzaj „interakcji o charakterze sprzężenia zwrotnego pomiędzy jednostką a otoczeniem, społeczeństwem i naturą” (s. 142). Przy czym – zdaniem Nycza – osobliwość doświadczenia artykułowanego w i za sprawą literackiego tekstu polega w głównej mierze na tym, że „to, ku czemu w doświadczeniu się zwracamy, aby to zidentyfikować (zaznać, pojąć, przyswoić, przedstawić), samo niejako przejmuje inicjatywę: pociąga nas ku sobie, podporządkowuje sobie nas i w nas ingeruje, ovlada nami i wstrząsa” (s. 142).

Jest zatem rzeczą oczywistą, że w ten sposób scharakteryzowana relacja wyklucza możliwość zachowania uprzywilejowanej pozycji zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora, a jedyną drogą prowadzącą do uwolnienia się od stanu porażenia tym, czego doświadczyliśmy – okazuje się próba interpretacji, eksterioryzacji tego, co przeżywaliśmy. Wszakże kluczową rzeczą wydaje się tu żywione przez autora *Tekstowego świata* przekonanie, że ten powrót do stanu zdystansowanej równowagi może odbyć się tylko przy udziale kultury, „wspólnotowego uniwersum”, to znaczy: wspólnego języka, wyobrażeń czy systemu pojęciowego.

Ten ostatni punkt składający się na charakterystykę artykulacyjnego wymiaru literackiego doświadczenia pokazuje dobitnie znaczenie kategorii lektury. Wiąże się to naturalnie z zakładanym w teorii Nycza relacyjnym, zdarzeniowym charakterem dzieła, które – przypomnijmy – jest zarazem instrumentem poznania (jeśli nie jedynym, to z pewnością uprzywilejowanym), jak i mediatorem, reprezentacją tego, co wypełnia treść doświadczenia. W praktyce – jak rozumiem – oznacza to, że newralgiczny, transgraniczny status literatury wzmacnia autonomiczną pozycję czytelnika, ale też przypisuje mu przez to większą odpowiedzialność wobec tego, co czyta. W *Poetyce doświadczenia* na tę rolę składają się trzy wyodrębnione wymiary/momenty: rozumienie (samo przez się – sprowadzanie obcego do tego co swojskie); interpretacja (negocjowanie na poziomie określonych procedur kontekstów warunkujących i umożliwiających rozumienie) i wreszcie czytanie (już nie tylko intelektualne, ale też emocjonalne, odwołujące się do totalnej psychocieleśnej formuły doznania). Czytanie, w procesie którego „tekst niczym weneckie zwierciadło okazuje się lustrem, w którym znajduje odbicie ludzkie doświadczenie, i zarazem oknem, poprzez które możemy je pojąć (to znaczy: dostrzec, rozpoznać, uchwycić)” (s. 305).

Jak jednak ów interakcyjny model dzieła literackiego jako formy artykulacji doświadczenia odnieść do literatury popularnej? A pytanie to wydaje się o tyle zasadne, że przecież literatura i kultura popularna w ogóle zaczynają zyskiwać na znaczeniu niemal w tym samym momencie, w którym Nycz doszukuje się źródeł dzisiejszego rozumienia doświadczenia. Wbrew pozorom

jednak trudno tu o jednoznaczne rozstrzygnięcie, bo w różnych miejscach swojej książki badacz w związku z tym problemem wysyła niejednoznaczne, by nie rzec, że sprzeczne sygnały.

Jeśli wrócimy do otwierającej *Poetykę doświadczenia* deklaracji, że czas skończyć w teoretycznych konceptualizacjach z pomijaniem literatury niekanonicznej, to zawarta w tej pracy idea ma prawo być odczytywana jako próba zmierzenia się z tym „podstawowym problemem” literaturoznawstwa, jak ujmuje to sam Nycz. Jakkolwiek obłędem byłoby twierdzić, że rzeczywiście dla autora *Syln współczesnych* kwestia literatury popularnej stanowi główny przedmiot zainteresowania, to jednak nie ma powodów, by nie wierzyć w szczerść tego wyznania. W zbyt wielu miejscach odnajdziemy mikroślady pozwalające na uwiarygodnienie tego stanowiska.

Tak na przykład tłumaczyłbym tezę, że współczesna teoria (czytaj: poetyka doświadczenia) jako autonomiczna dyscyplina musi stać się nauką tekstów kultury, jeśli chce aspirować do tego, by wypowiadać się o tym, jak ludzie wchodzą w kontakt ze światem. W podobnym kontekście umieściłbym ten fragment, w którym (re)konstruowane są modernistyczne modele literatury, a wśród nich także wzorzec literatury popularnej, oddziałujący i – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – poddający się oddziaływaniu literatury wysokiej. Wreszcie pamiętać trzeba o tej części książki, gdzie w odniesieniu do po- i nowoczesnej sytuacji literatury i jej kulturowego otoczenia wspomniany zostaje wpływ paradygmatów kultury audiowizualnej i cyberkultury. Gdy do tego zestawu dodamy postulat swoiście rozumianej, nie podług kanonów przyrodoznawstwa, empiryzacji literackich badań. Gdy w poetyce doświadczenia *last but not least* dostrzeżemy pragnienie zwrócenia się teorii raz jeszcze w stronę czytelnika i form nawiązywania przez niego kontaktu z literaturą po to, by spróbować dotrzeć również do „wiedzy pre- i pozakognitywnej, obejmującej nie tylko sferę idei, rozumienia i samowiedzy, ale także obszar emocji, aintelektualnych doznań oraz nawyków zmysłowych (z kwestią wizualności, przedstawień obrazowych na czele)” – to wszystkie te postulaty i obietnice zdają się więcej niż obiecujące. Wprost rzecz całą stawiając: w pełni rymują się z moim wyobrażeniem, jak powinny czy mogłyby wyglądać badania nad literaturą popularną.

Dlaczego więc w tym ostatnim zdaniu pojawia się tryb warunkowy? Dlaczego poetyka doświadczenia mogłaby stać się teorią literatury popularnej, a nie może? Zawarta w tej modalnej postaci szczypta nieufności bierze właśnie swój początek ze zdania przywoływanego w podtytule tego artykułu. Zdania – przyznajmy to od razu – marginalnego, złożonego ledwie z kilku słów tworzących kostium obrazowej figury, którą odnajdziemy w ostatnim rozdziale, poświęconym wykładni lektury jako procesu konstytuowania się doświadczenia literatury. Pojawia się ono w sąsiedztwie rozważań nad sporem toczącym się swego czasu na polu teorii interpretacji o to,

gdzie usytuować znaczenie dzieła (w głębi – strukturalizm, psychoanaliza czy na powierzchni – poststrukturalizm), i służy w tym miejscu za ilustrację dialektycznego wyjścia z tego impasu. Nycz bowiem w związku z pytaniem o interpretację negocjuje rozwiązanie własne, twierdząc, że zarówno wiara w uprzedni, głęboki sens jest złudzeniem, jak też za złudzenie należy uznać przekonanie, iż powierzchnia ta jest nam dostępna bezpośrednio. Gdyby tak było – tłumaczy – „przypominałaby [ona] skład liter w rodzaju owych wyjątkowych graffiti na ścianach budynków, które raczej imitują jakiś zakodowany czy zaszyfrowany przekaz – aniżeli go stanowią. Pojmujemy przekaz bowiem dzięki wielu »ramom« – częściej bezwiednie zakładanym niż świadomie nakładanym – w których go rozumiemy (od wzorców językowych po sytuacyjne czy doświadczeniowe)” (s. 298).

No właśnie, „skład liter w rodzaju graffiti, które tylko imitują zakodowany przekaz”. Zważywszy że w teorii Nycza literatura jako artykulacja doświadczenia polega na poszukiwaniu, wynajdywaniu brakującego, właściwego słowa, to w rzeczywistości utożsamienie graffiti z literowym pustym znakiem można by potraktować niczym inwektywę, znakową reprezentację antydoświadczenia. Lecz jeśli dobrze rozpoznałem intencję autora *Poetyki doświadczenia* i trafnie rozpoznałem źródło jego porównania, to mówi on tu o swoim spotkaniu z graffitiarskim tagiem. Tym samym jednak znaczy to także, że wprowadzicie (posłużę się tu formułą zapożyczoną od Donalda Davidsona, która jest przywoływana w *Poetyce doświadczenia*) Nycz patrzy na graffiti, ale go nie widzi, to jest nie dysponuje językiem tekstu, który zamierza odczytać. To bowiem, co w przywołanym zdaniu odebrane zostaje jako skład liter, imitacja zakodowanego przekazu, tak naprawdę jest sygnaturą, osobiście złożonym podpisem, który zarazem nosi w sobie znamiona performatywnego aktu wtargnięcia w obcą przestrzeń publiczną. Jeden z badaczy graffiti przekonuje, że kontekstem, w jakim należy rozpatrywać tego rodzaju semiotyczne działanie, jest „subiektywne poczucie zmarginalizowania bądź konsekwentna i świadoma samomarginalizacja w wymiarze społeczno-kulturowym” (Drozdowski 2009: 93). Jeśli w języku socjologii nie mówi się tu o doświadczeniu, to co nim jest w przestrzeni kultury czy literatury popularnej?

Można by właściwie ów nieszczęsny przypadek graffiti, nie bez pewnej złośliwości wydobyty z książki Nycza, zbyć wzruszeniem ramion. W końcu trudno sensownie opierać krytykę ponad 350-stronicowej pracy na podstawie jednego zdania. Kłopot polega jednak na tym, że choć mamy tu do czynienia ze zdarzeniem z pewnością marginalnym, to równocześnie nie incydentalnym. Na początku rozdziału *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, notabene tekstu, który wcześniej był opublikowany w zbiorze *Literackie reprezentacje doświadczenia* – pisząc o rozpoznaniu przez Benjamina końca tradycyjnego sposobu doświadczenia rzeczywistości, Ryszard Nycz zauważa nieco dalej, że uwaga ta nie dotyczy „dynamicznie się wówczas

rozrastającej literatury popularnej (masowej), ani też [...] innych (w szczególności: nowych) postaci doświadczenia, których możliwość i potrzeba artykulacji ogniskowały zainteresowania i inwencję najwybitniejszych twórców nowoczesnej literatury” (s. 208).

Trudno o bardziej czytelną deklarację. Nawet jeśli będziemy starali się przypisywać wytworom kultury popularnej zdolność do artykulacji różnorodnej postaci doświadczenia, to z pewnością autor *Języka modernizmu* odmawia im prawa uczestnictwa w procesie przemieszczania się czy wykształcania nowej formuły doświadczenia nowoczesności. Kategorycznie wyklucza tę możliwość chociażby to, że ze skrótowych przywołań Nycza wylania się jednoznaczny obraz literatury popularnej jako „repertuaru spetryfikowanych konwencji literatury” (s. 208). Nie chciałbym się spierać, czy ten osąd jest w zupełności trafny, nawet jeśli ograniczymy się wyłącznie do perspektywy historycznej – momentu krystalizowania się formacji modernistycznej rozumianej w ten sposób, jak to czyni się w *Poetyce doświadczenia*². Z pewnością za taki uchodzić może, jeśli stosować kryteria nowoczesnej estetyki formowanej piórem Adorna; tego samego Adorna, który w *Dialektyce oświecenia* (Horkheimer, Adorno 1994) kulturę popularną czy masową utożsamia wprost z działalnością produkcyjną, postrzega ją nie jak kulturę, lecz przemysł kulturowy.

Zostawmy jednak, raz jeszcze, tę sprawę – spór o to, czy sztuka popularna jest sztuką. Stawką bowiem jest tutaj być może coś istotniejszego. Po pierwsze więc, zastanawia w książce Nycza – naturalnie z punktu widzenia kogoś, kto na serio traktuje literaturę popularną – brak zainteresowania gwałtownym przyrostem znaczenia tej sfery kultury, jakby między tym zjawiskiem a kryzysem tradycyjnej postaci doświadczenia (literatury) nie zachodziła żadna istotna relacja. Przy czym – dodajmy – bynajmniej nie musi być to relacja tożsamości czy podobieństwa. Po drugie, kontrowersyjną sprawą wydaje się zrównanie prozy popularnej z XIX-wieczną konwencją opowiadania i – tym samym – doświadczenia rzeczywistości, na co zwraca uwagę Slavoj Žižek w jednym z celniejszych fragmentów eseju o powieści kryminalnej:

Kwestia, czy powieść detektywistyczna to dzieło sztuki, postawiona jest wadliwie. Podstawowa paradoksalność kwestionowania artystycznego charakteru powieści detektywistycznej polega na tym, że przyrównuje się ją do tzw. realistycznej bądź psychologiczno-realistycznej powieści XIX-wiecznej, by potem stwierdzić [...], że nie jest ona sztuką. Tymczasem właśnie ów wzorcowy typ powieści po awangardowym przelomie na początku naszego stulecia stał się artystycznie nierzeczywisty. Po Joysie i Kafce takie powieści po prostu nie są już możliwe, choćby nawet empirycznie zapelniały wciąż półki. Oczywiście nie jest przypadkiem, że ostateczne zwycięstwo powieści nowoczesnej nad tradycyjną (lata dwudzieste) pokrywa się chronologicznie z wykształceniem się formy p o w i e ś c i detektywistycznej, tzn. z przeniesieniem punktu ciężkości z detektywistycznej historii na powieść: powieść detektywistyczna staje się historycznie możliwa

² Problematyki tej dotyczy bezpośrednio chociażby zbiór tekstów *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna* (Majewski 2009).

dopiero wtedy, gdy niemożliwa okazuje się tradycyjna powieść psychologiczno-realistyczna, dlatego też komparatystyczna metoda ma całkowicie niehistoryczny charakter, jeśli porównuje obie bezpośrednio, jeśli jedną ocenia, biorąc za wzór drugą. (Žižek 1990: 256)

Interpretuję ten komentarz w taki oto sposób, że eksplozja popularności kryminalnej konwencji, jaką przynoszą lata 20. XX wieku, jest również przejawem kryzysowego przesilenia. W tym przykładzie jednak nie chodzi mi o to, kto ma rację: radykalnie stawiający sprawę Adorno, ostrożniejszy w osądach Nycz czy efekciarski momentami Žižek. Powtórzę, innymi słowy: nie chciałbym tu kruszyć kopii o to, czy powieści detektywistyczne, kryminalne itd., itp. są sztuką czy nie albo czy są „wartościowe”, by użyć określenia zaczerpniętego z *Poetyki doświadczenia*. Kwestia ta jest z pewnością ważna, zwłaszcza w porządku historyczno- i krytycznoliterackim. Problem jednak w tym, że pamiętając o uniwersalistycznych ambicjach projektu Nycza, mając na względzie zdolności adaptacyjne jego koncepcji – nie sposób jej wyłącznie z tym porządkiem kojarzyć.

Koncept „czynnościowego” – jak pisze o tym autor *Poetyki doświadczenia* – rozumienia tekstu, którego rdzeń stanowi bazowa pozycja kategorii doświadczenia, jest bowiem bezpośrednim i twórczym efektem „lekcji” wziętej od Adorna. W esencjonalnej postaci, wpisanej w metaforyczną formułę palimpsestu, ten model myślenia o sztuce jako formie poznawania rzeczywistości i rzeczywistości siebie doprowadza do tezy, że współcześnie:

60

kluczową kwestią nie jest już – jak się wydaje – możliwość artykulacji porządku czy sensu, lecz coś istotnie innego: zdolność do utrwalenia akumulacji i reaktywacji w doświadczeniu odbiorczym afektywno-doznaniowego potencjału, którego „nosicielką” staje się sztuka (zwłaszcza w swym nurcie krytycznym). Oczywiście, emocjonalny wymiar sztuki i estetycznego doświadczenia nie jest żadnym wynalazkiem współczesnych. Jednak w tym przypadku sploty gwałtownych, intensywnie heterogenicznych, drastycznych relacji i obrazów nie służą ani przekazowi informacji, ani apokaliptycznej retoryce krzyku wieszczącej rozpad ładu i wartości, ani retoryce wzniosłości z towarzyszącym jej kultem niewyraźności. [...] Można spróbować zaaranżować w taki sposób przestrzeń wizualną czy dyskursywną, by działała niczym akumulator owego afektywnego doświadczenia, któremu racjonalne formy nowoczesnej sztuki odmawiały długo racji bytu czy prawa artykulacji. (s. 64-65)

Oczywiście, ujawnienie czy rozpoznanie tłumionego i niedostrzeganego przez racjonalistyczną monotęnię afektywno-doznaniowego potencjału literatury jest przedmiotem zainteresowania poetyki doświadczenia. Tylko co to tak naprawdę oznacza? Przywołując współczesnych badaczy zainteresowanych afektywnym zwrotem w teorii (padają w tym

kontekście między innymi nazwiska Mieke Bal, Gilles’a Deleuze’a i Marco Abla), Nycz woli jednak odnieść się bezpośrednio do *Teorii estetycznej* Adorna (1994), namaszczając jej twórcę na „ukrytego sojusznika” teraźniejszych przewartościowań.

Taki tryb ujmowania tekstowości wydaje się być jednym z ważniejszych ogniw koncepcji doświadczenia nowoczesności będącej przedmiotem studiów Nycza. Ostatecznie – jak można sądzić – manifestuje się ona w nieokreślonej przestrzeni, której punktami orientacyjnymi są cztery zasadnicze punkty wyprowadzone z etymologicznych pokładów użycia w języku określenia ‘doświadczenie’. Są nimi więc próba, doznanie, świadectwo i dowód. Z nich czy wokół nich – twierdzi Nycz – można wyeksponować fundamentalną dla do-świadczenia fuzję *experimentum* i *testimonium*, która wiedzie „od transgresywnego wykroczenia ku światu i/lub nim owładnięcie; przez stopniowy powrót do siebie przemienionego nieznanymi przeżyciami czy wiedzą [...]; po próby retrospektywnego, a czasem i retroaktywnego świadczenia – w pojęciach, języku, gestach, zachowaniach, zrozumiałych dla siebie i wspólnoty – o tym, co się wydarzyło...” (s. 237). Jak sądzę, ten wywód można próbować uprościć, sprowadzając go do kilku prostych przejawów doświadczenia, które w teorii Nycza zasługują w istocie na to miano: szoku czy wstrząsu, eksperymentu w funkcji wyzwania oraz świadectwa/dowodu i śladu. Tymczasem – można by zapytać – z którą z tych form należałoby połączyć doświadczenie ludyczne? Pytanie, choć nie jedyne, to z pewnością fundamentalne, jeśli wierzymy, że teoria autora *Tekstowego świata* ma coś do powiedzenia na temat literatury w ogóle, także tej popularnej.

W ostatnim rozdziale komentowanej tu książki i niemal w ostatnim jej akordzie pojawia się jeszcze jeden retoryczny trop w funkcji argumentu. Co ważne, znów w asyście nazwiska Adorno. W oryginalnym kształcie fragment ten przedstawia się następująco: „Dopiero lektura sprawia – powiada Nycz – że tekst – niczym weneckie zwierciadło – okazuje się lustrem, w którym odnajduje swe odbicie ludzkie doświadczenie, i zarazem oknem, poprzez które możemy je pojąć (to znaczy: dostrzec, rozpoznać i uchwycić)” (s. 305). W swoich rozważaniach przywoływałem już ten fragment. Wracam jednak do niego, bo nie wiem, czy ten efektowny obraz doświadczenia czytania i czytania jako formy doświadczenia dotyczy także literatury popularnej. Uwiedziony tym porównaniem – nie bez oporu – odnajduję w nim jednak odbłask pewnej iluzji. Przypomina się bowiem w tej chwili trafne nad wyraz spostrzeżenie Nycza, że nie można uprawiać teorii „z widokiem znikąd”. Formuła ta jednak, jeśli chcemy być konsekwentni – wymaga istotnego dopowiedzenia. Każde upomnieć się o jeszcze jeden znak zapytania. Tym razem odnoszący się do tego, kto patrzy, kto dostrzega, kto rozpoznaje i uchwyci. W przypadku zestawienia lektury z weneckim wynalazkiem te pytania wydają się nader kłopotliwe, ponieważ rodzą wątpliwość, po której stronie lustro stoi Nycz.

Czy rzeczywiście patrzeć w lustro i wyglądać przez okno to symetryczne względem siebie doświadczenia? Wszystkie te kłopotliwe pytania dają się – jak przypuszczam – przelożyć na bardziej dyskursywny i konkretny język. Wynikają w dużym stopniu z problemu, jak precyzyjnie zdefiniować, czym jest doświadczenie. Autor *Języka modernizmu* doskonale zdaje sobie z tego sprawę i do pewnego stopnia rozwiązuje ten kłopot przez jego (udawane naturalnie) niedostrzeżenie, do czego w książce przyznaje się bodaj dwu- czy trzykrotnie. I bynajmniej nie ta taktyka uchylania się od odpowiedzi jest ~~ta~~ przedmiotem krytyki. Przeciwnie – jestem w stanie przychylić się do opinii, że wybór przyjęty przez Nycza był rozwiązaniem zarówno pragmatycznym (to znaczy: wygodnym), jak i pożytecznym. Kontrowersja polega na czymś innym i ujawnia się w sposób wzmożony szczególnie tam, gdzie pytamy o prawomocność teorii doświadczenia wobec kwestii czytania literatury popularnej.

Prowadzony w książce wywód konsekwentnie podporządkowany jest temu, by uniemożliwić wpisanie go w któryś z dwóch zasadniczych modeli doświadczeniowych wypracowanych na polu filozofii (zob. Wolska 2012: 6 i nn). Autor *Poetyki doświadczenia* zatem jednoznacznie nie opowiada się ani za modelem epistemologicznym, ani za podejściem egzystencjalistycznym. Manifestuje wyraźnie swoją rezerwę względem scjentyzmu i racjonalności teorii poznawczych, ale – z drugiej strony – nie wystarcza mu także źródłowa niepewność *Lebensphilosophie* w różnych jej odsłonach. Słowem: pragnie czegoś więcej. Nie wystarcza mu doświadczenie jako zdarzenie, lecz szuka w nowoczesnej literaturze takiej formy przeżycia, która będzie zasługiwała na miano wydarzenia. Przy czym wydarzenie zrównane z przekroczeniem, transgresją automatycznie zyskuje status jakiejś formy niedoskonałej epifanii, a stąd już niedaleko do wygnanej, lecz odzyskanej w zapośredniczony sposób – naoczności i poznania. W efekcie pod wpływem Adorna w *Poetyce doświadczenia* mamy do czynienia z projektem literatury zsakralizowanej, w której miejsca dla literatury popularnej – wbrew wyrażanym deklaracjom – nie ma.

62

Na koniec zatem wypada postawić jeszcze jedno fundamentalne pytanie: czy w ogóle jest możliwa i do zbawienia potrzebna (komu?) poetyka doświadczenia literatury popularnej? Dziś nie jestem w stanie na to odpowiedzieć. W związku z tym przychodzi mi tylko na myśl króciutki i zapomniany felieton Waltera Benjamina o lekturze kryminalów w pociągu – jednym z ważniejszych przecież fantazmatów nowoczesności. Tekst, który zamyka taki o to passus:

Czytanie w podróży jest tak samo ściśle powiązane z jazdą koleją jak pobyt na dworcu. Wiadomo, że wiele dworców może się równać z katedrami. A jednak to właśnie tym jeżdżącym pstrokatym ołtarzykom, z jakimi pędzi obok pociągu krzyczący ministrant ciekawości, roztargnienia i sensacji, pragniemy dziękować, gdy

wtulając się na kilka godzin w przelatujący za oknem krajobraz niczym w powiewający szal, czujemy jak dreszcz napięcia i rytmiczny stukot kół przechodzą nam po plecach. (Benjamin 2010: 165)

Myślę, że ta relacja z podróży-doświadczenia idealnie spełnia swoją rolę także jako zamknięcie i tego artykułu. Niewykluczone jednak, że zarazem prowokuje do tego, by otworzyć dyskusję nad tym, co to znaczy: doświadczać literaturę popularną. Kto wie, może powinna się ona zacząć od Benjamina, od miejsca, momentu, od którego swoją opowieść o nowoczesności zaczyna Nycz. Wszelako będzie to musiała już być inna *Poetyka doświadczenia*.

SUMMARY

On *Poetics of Experience* by Ryszard Nycz. The Comment on One Sentence. Version for Researchers of Popular Literature

How do people read popular literature? Is it possible to connect reading popular literature with category of aesthetic experience (what kind?), or – eventually – what kind of theory could successfully describe this relation? All those questions create a context of the analysis of the book *Poetyka doświadczenia* (*The Poetics of Experience*) by Ryszard Nycz. Its author postulates that literature should be understood as a form of the enunciation of experience. He circumscribes here an experience as a specific kind of two-way interaction between readers and their cultural environment, society or nature. It seems that a wide definition, which includes – for example – testimonies of community memory and private, idiosyncratic expressions – describes popular literature, too. However, the author of the article, precisely focusing on the motifs in Nycz's theory, which directly or indirectly relate to popular literature, doubts its ability to read popular culture. He argues that Nycz's formula, in fact, is based on modernist conception of high literature with its sacralisation, which eliminates understanding aesthetic experience as a form of pleasure or ludic involvement.

64

KEYWORDS

Popular literature, readings, poetics of experience, theory of literature

BIBLIOGRAPHY

- Adorno Theodor W. 1994. Teoria estetyczna. Krzemieniowa Krystyna, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ashley Bob, ed. 1997. Reading Popular Narrative: a Source Book. London; Washington: Leicester University Press.
- Benjamin Walter. 2010. „Powieści Kryminalne. Do podróży”. Sutowski Michał, tłum. Krytyka Polityczna (20-21).
- Bolecki Włodzimierz, Nawrocka Ewa, red. 2007. Literackie reprezentacje doświadczenia. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Carroll Noël. 2011. Filozofia sztuki masowej. Przyłipiak Mirosław, tłum. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Drozdowski Rafał. 2009. Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących. Poznań: Zysk i S-ka.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W. 1994. Dialektyka oświecenia: [fragmenty filozoficzne]. Łukasiewicz Małgorzata, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Janion Maria. 2000. Zmierzch paradygmatu. W: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, 4-11. Gdańsk: Tower Press.
- Majewski Tomasz, red. 2009. Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red. 2006. Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy. Kraków: Universitas.
- Nycz Ryszard. 2012. Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Swirski Peter. 1999. „Popular and Highbrow Literature: A Comparative View”. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 4 (1). Online: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1053>. Data dostępu 20.09.2017.
- Walas Teresa, Nycz Ryszard, red. 2012. Kulturowa teoria literatury. 2. Poetyki, problematyki, interpretacje. Kraków: Universitas.

Wolska Dorota. 2012. *Odzyskać doświadczenie: sporny temat humanistyki współczesnej*.
Kraków: Universitas.

Žižek Slavoj. 1990. „Logika powieści detektywistycznej”. Pomorska Joanna, tłum. *Pamiętnik
Literacki* (3): 253-283.