

Ewa Rewers

O "Tekstach Drugich"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (121-122),
137-143

2010

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa REWERS

O „Tekstach Drugich”

Zaproszenie do udziału w jubileuszowym numerze „Tekstów Drugich” wzruszyło mnie i – nie mniej – zaskoczyło. Nigdy nie myślałam o sobie jako współpracownicze Pisma, zawsze jako o czytelnicze. Bardzo dużo zawdzięczam lekturze – najpierw „Tekstów”, później „Tekstów Drugich”, aczkolwiek czytałam je z innej perspektywy: po pierwsze, studentki polonistyki, poszukującej przejść między naukami o literaturze oraz naukami o kulturze i społeczeństwie, po drugie, z perspektywy kogoś, kto prowadzi własne badania, odchodząc coraz dalej od literaturoznawstwa i, w konsekwencji tego, również od literatury. Można zatem powiedzieć, że zabierając głos (i cenne miejsce w numerze) czuję się po dwakroć nie na swoim miejscu: mój wkład w dwudziestoletnie osiągnięcia Pisma jest niewielki. Na pytania, które zadał nam Ryszard Nycz, dotyczące literatury i badań literackich nie powinnam odpowiadać, nie zajmując się na co dzień kwestiami w nich poruszonymi.

Dlaczego więc piszę i – chociaż niebezpośrednio – będę starała się na niektóre z nich odpowiedzieć? Ponieważ „Tekstom Drugim” udało się coś więcej niż zgromadzenie grona wiernych autorów i czytelników – wytworzyły specyficzną formę towarzyskości opartej na doświadczeniu wymiany. Przyjmując formułę pisma otwartego na międzydyscyplinarną, międzykulturową i międzypokoleniową wymianę myśli, pozwoliły ludziom zajmującym się różnymi dziedzinami sztuki i nauki odnaleźć wspólnotę doświadczenia, łączącą kreatorów, animatorów i obserwatorów nowych prądów, koncepcji, projektów badawczych, integrującą humanistykę współczesną z jej obrzeżami. Dla jednych te obszerne glosy na marginesach literaturoznawstwa mogły być nużące i/lub zbyt ekspansywne. Bywało, że spychały literaturę na drugi plan, na margines, wymieniały się z nią miejscami. Właśnie tak powstaje jednak wspólnota doświadczenia w jej najnowszych, kulturowych,

dialogicznych, sieciowych postaciach. Nie opisywałabym jej jako wspólnoty interpretacyjnej, wyobrażonej, konstruowanej, jak zwykle się nazywać przejawy doświadczenia i działania „razem” w pracach refleksyjnie odnoszących się do dziedzictwa nowoczesności humanistów. Powiedziałabym raczej, że zostaliśmy włączeni w konstytutywną dla tej wspólnoty, aktywną towarzyskość na mocy dewizy *give everyone their chance*. W ten sposób ideę „Tekstów Drugich” można odczytywać jako rodzaj nie tylko naukowego, lecz także estetycznego eksperymentowania, jako poszukiwanie modelu i formy zarazem dla naszej współobecności tworzącej nowe znaczenie, nadawane Pismu (dużą literą), jako nazwie własnej tej właśnie, nie innej wspólnoty doświadczenia realizującej się we własnym języku.

Wobec nierozwiązywalnych trudności związanych z formułowaniem i podtrzymaniem jakiegś szczególnie dostosowanej do współczesnego stanu świata koncepcji kultury, „Teksty Drugie” przesuwały uwagę badaczy kultury na obszar, który nazywać łącznie trzeba doświadczeniem kulturowym. Wielość koncepcji kultury, jej ujęć historycznych, antropologicznych, filozoficznych itd. sprawia bowiem, że próby zarysowania obszaru badań dyscyplin intuicyjnie zbliżających się do siebie, utykają na poziomie sporów proceduralnych o ich granice. Być doświadczonym, to z własnej praktyki kulturowej wyciągać wnioski, formułować normy, hierarchizować wartości dotyczące tego obszaru kulturowego, w którym jednostka się porusza. Doświadczenie kulturowe wszakże to również stan szczególnie ludzkiego umysłu, w którym jakieś zdarzenie jawi się nam jako doświadczenie kultury: własnej lub cudzej, zrozumiałej lub nie, a jednak nie pozostawiającej wątpliwości co do tego, że właśnie ten moment refleksji nasuwa nam myśl o kulturze. Wspólnota doświadczenia jest jednym ze sposobów przejawiania się doświadczenia kulturowego, produkowanego, wywoływanego przez impuls, jakim może być pojawienie się dzieła sztuki, teorii, pojęcia, czasopisma.

Podstawowym kontekstem wspólnoty doświadczenia tworzonej przez „Teksty Drugie” wydaje się zastanawiająca relacja między literaturą i literaturoznawcami, z jednej strony, a koncepcjami światopoglądowymi oraz filozofami – z drugiej. Jak można by się spodziewać, nie chodzi tutaj jednak o spór, walkę, pretensje do uprzywilejowanego, jedynie prawdziwego i skutecznego dostępu do wiedzy o świecie, o ułatwianie orientacji w jego prawidłowościach i wpływ na wartości, którymi będą kierowali się jego obywatele. Ten spór o równoprawność poznawczą, podsycany od czasu do czasu przez obie strony, oczywiście się toczył (-y) na wszystkich płaszczyznach, od legitymizacji przez władzę religijną i świecką po prozaiczny, a nieustępliwy nacisk wywierany na strukturę podziału subwencji w zupełnie prywatnych fundacjach wspierających różne formy aktywności naukowej i artystycznej. W tej konkurencji literatura/literaturoznawcy i światopoglądy/filozofowie najczęściej współzawodniczą ze sobą, lecz bywa także, że są po jednej stronie, niezależnie od własnych dążeń oraz treści przepisywanych tożsamościom kolektywnym przez ich reprezentantów. Po dawno przebrzmiałym sporze między literaturą i nauką, który doprowadził do ich separacji, filozofia zajmuje bowiem stanowisko niejednoznaczne.

Rewers ○ „Tekstach Drugich”

Brzmia w tym stanie rzeczy echa polifonicznej koncepcji wiedzy, którą dziedzimy po starożytnych, rozłożonej już wtedy na głosy *episteme*, *sophii*, *doksy*, *techne*, *agonu* itd. W tej wielogłosowej tradycji mądrość, którą posiada *sophos*, stanowiąca, jak powiadał Platon, cnotę części rozumnej człowieka, idzie przed *episteme* – wiedzą naukową, na straży której stanie epistemologia, nazywana współcześnie chętnie teorią poznania, ustalająca nieustannie na nowo granice, zasięg, prawdziwość ludzkiego dochodzenia do wiedzy pewnej. Jakkolwiek by się *episteme* nie odcinała, w wielu naukach, np. w socjologii, nie zawsze będzie ją, z kolei, łatwo odróżnić od *doksy* – wiedzy potocznej składającej się przede wszystkim z sądów i opinii obywateli wchodzących w skład określonej wspólnoty. Czy wspólnota doświadczenia tworzona przez „Teksty Drugie”, wyposażona w narzędzia krytycznej analizy nie powinna zastosować ich w badaniach nad własną *doxą*, nad *episteme* konstytutywnej dla niej towarzyskości?

○ skutkach towarzyskości

Tym, co pozwala mi dzisiaj włączyć się we wspólnotę doświadczenia tworzoną przez „Teksty Drugie”, są pytania dotyczące relacji między miastem i sztuką. Jeśli w ogóle potrafimy nazwać tę relację, to nie jest nią z pewnością analogia czy podobieństwo, to raczej sekwencje operacji metonimicznych wywodzących się z uchwytnych w doświadczeniu potocznym realnych zależności. Mówienie o operacjach metonimicznych jest tu oczywiście ryzykowne, ponieważ nie mamy do czynienia z wyrażeniami językowymi, lecz ze złożonymi konfiguracjami przekonań i praktyk, które jednak – intencjonalnie lub nie – przylegają do siebie, zastępują się, zawierają się w sobie. Podpowiadają też obserwatorom i wykorzystują, łatwiej lub trudniej dostrzegalne, związki przyczynowo-skutkowe będące punktami wyjścia do wyznaczania funkcji i formułowania zadań przez miasto i sztukę. Sztuka i miasto nie zostały bowiem uwiecznione w lustrzanej metaforze. Sztuka dzisiaj nie jest zwierciadłem rzucanym na ulice i place miasta, a miasto daje sztuce więcej niż kontekst i przestrzeń. Daje żywą, odnawialną metaforę współczesnego życia, świata, pamięci, porządku i chaosu zarazem: pisarzom i poetom, malarzom i scenarzystom.

Przez wiele lat gromadziłam powieści, których przedmiotem jest miasto. Dzisiaj spośród kilkuset tomów zostawiłam tylko kilka szczególnie inspirujących, zmuszona przyznać ostatecznie, że w jakimś stopniu wszystkie są związane z miastem, że powieść powstała jako jego narracja. Znam też badaczy, którzy pokazują, jak zmieniające się miasta wpływają na przemiany tekstów literackich, w ramach szeroko rozumianej tekstualności. Dzięki badaczom obserwującym relacje między miastem i sztuką filmową Los Angeles postrzegane może być raczej jako laboratorium transformacji telematycznej niż konkretna przestrzeń. Miejskie murale i graffiti pomogły zakwestionować utarte, powtarzane również przez znakomitych krytyków architektury przekonanie o konieczności oddzielania architektury miejskich artefaktów od dzieł sztuki itd. Od drugiej połowy XX w. tekstualnej koncep-

Wyznania

cji miasta towarzyszy wyobrażenie miasta jako estetycznej przestrzeni spektaklu budowanego z festiwali, zdarzeń, celebrowanej konsumpcji.

Miasto przedstawia się często jako wytwór Oświecenia, jako wyeksponowany przez nowoczesność przedmiot kultury artystycznej, przede wszystkim literatury, sztuki filmowej, sztuk plastycznych, fotografii, widowiska, teatru. Ekspozycja miasta możliwa stała się dopiero wtedy, gdy przestano oglądać je z zewnątrz, z perspektywy natury, a zaczęto eksplorację miejskiej rzeczywistości od wewnątrz, z perspektywy ulicy, chodnika, placu, jako rzeczywistości kulturowej, przed którą nie ma skutecznej ucieczki. Sprawia to, że interesują nas na gruncie praktyk artystycznych formowane obrazy i narracje, funkcjonujące następnie – niejako wtórnie – w świadomości społecznej (w tym w świadomości badaczy miast). Zarówno wytwarzane obrazy, jak narracje, nakładają się na realne przestrzenie miejskie (np. „Petersburg” Dostojewskiego, „Lizbona” Wima Wendersa, „Nowy Jork” Paula Austera, „Dublin” Jamesa Joyce’a), lecz najczęściej mówi się o nich jako reprezentacjach. Taka praktyka interpretacyjna w kontekście stworzonym przez kulturę XX w. koncentrującą się na procesach mediacji wydaje się uzasadniona. W końcu reprezentacje są jedną z najczęściej dzisiaj komentowanych postaci mediacji, jako że tworzą intelektualną i artystyczną tradycję. Reprezentacje służą ekspozycji miasta, lecz jej nie wyczerpują.

Artyści wytwarzają własne, najczęściej krytyczne w stosunku do realnych przestrzeni miejskich i strategii życia ich mieszkańców wizje miast, miejskości, kultur miejskich. Tym, co nanosi pisarz na mapę miasta nie są interakcje zachodzące między ludźmi, ponieważ one w tę mapę zostały już po części wpisane na etapie planowania. Pisarz, każdy artysta, wpisuje to, co nie poddaje się planowaniu: mity, ślady, fantazje, pragnienia i zdarzenia, które z punktów na mapie czynią miejsca. Zwykło się uważać, że wyobrażenia miejska ma narracyjny charakter. Pamiętam jednak, że przestrzeń miejska produkowana jest przez artystów także ze zdarzeń dźwiękowych, obrazów, zapachów, które nie układają się koniecznie w jakieś opowieści. Artyści potrzebują miasta nie tylko po to, by lokować w ich przestrzeni swoje prace. Ich wpływ na architekturę miast, planowanie nowych dzielnic, kreowanie i podtrzymywanie przy życiu przestrzeni publicznych, świadome zarządzanie krajobrazem miejskim oraz jego ochroną wiąże się z koniecznością współpracy artystów z innymi aktorami działającymi w przestrzeni miejskiej. Oczekuje się od nich krytycznego myślenia o mieście, umiejętności kreowania miejskiej wyobraźni i poszukiwania dla niej odpowiednich form osadzających się na powrót w mieście. Możemy mówić zatem o artystycznych odpowiedziach na miasto, w których przyjmowanie odpowiedzialności zostaje poszerzone. O interpretacjach, które odnoszą się do konkretnych miejsc i zamieszkujących je społeczności, lecz wykraczają swoim znaczeniem poza tę wspólnotę komunikacyjną. O rozmowie o mieście i w mieście, która potrzebuje katalizatora, jakim jest działanie artystyczne.

Oglądając *Metropolis* Fritza Langa czy *Blade Runner* Ridleya Scotta wiemy również, że nie chodzi tu tylko o doświadczenie miejskiego życia, o uchwycenie ja-

kiejś postaci miejskości, lecz o przyszłość świata, o miasto jako metaforę i metonimię ludzkiego losu jednocześnie. Rozkwit powieści powiązano z narodzinami nowoczesnego miasta i jego społeczności, w której burżuazja i robotnicy, wyalienowane jednostki i tłum, stali się głównymi bohaterami, wyciskając społeczne piętno na koncepcjach nowoczesnych podmiotów. Fotografia towarzyszyła miastom od XIX w. już wtedy – czego dowodem dzielnice biedy Nowego Jorku na fotografiach Jacoba Riisa – demonstrując swój dokumentacyjny i zarazem krytyczny potencjał. Jako dokumentacja i integralna część miasta zarazem występowały również poezja (poetycka wyobraźnia vs *hybris* racjonalnego planu) malarstwo, sztuka video, muzyka (od *industrial music* po rap) składając się – łącznie – na koncepcję rozszerzonego miasta, które jest czymś więcej niż pojemnikiem dla sztuki i przedmiotem reprezentacji zarazem.

Opozycje przestrzenne wyobraźnia artystyczna wypreparowuje najczęściej z kalejdoskopowego ruchu obrazów w miejskiej przestrzeni, z dynamiki strategii i taktyk społecznych, z coraz bardziej zróżnicowanych miejskich praktyk kulturowych, przede wszystkim z jednak subiektywnych doświadczeń, autobiograficznych podróży w czasie i przestrzeni, w których wszystkie zmienne: czas, przestrzeń i „ja” ulegają kolejno destrukcji i odbudowie. Ta skłonność do preparacji żywej istoty miasta, segmentacji jego przestrzeni, fragmentacji historii czyni ze sztuki nieustępliwego myśliwego, tropiciela i oprawcę, lecz także eksperta, kustosa i opiekuna podzielonego miasta. Z drugiej wszakże strony, nowoczesna sztuka, tak jak nowoczesna podmiotowość wyłoniły się z materii, jakiej dostarczało im doświadczenie miasta. Co więcej, nadal wydają się tą materią oszołomione, często pokorne wobec jej autentyczności, która przecież jest tylko iluzją, kulturową konstrukcją, społecznym projektem.

Artyści formułują postulaty adresowane do wszystkich użytkowników przestrzeni miejskich i zmieniają hierarchie zastanych wartości, lecz wszystkie te praktyki – łącznie – zwykło się podporządkowywać mechanizmom reprezentacji. Zastrzeżenia dotyczące nieuniknionej redukcji, niekompletności, niemożności dotarcia do „istoty miasta” w ramach tych praktyk, równoważyc ma ich funkcja poznawcza, to, że reprezentacje pomagają rozumieć i kontrolować życie miast. Strategie reprezentacji tworzą bowiem coś na kształt kulturowych geografii ustalających reguły odwzorowywania życia miast w postaci artystycznych map oprowadzających nas po „Petersburgu” „Lizbonie”, „Nowym Jorku”, „Dublinie”.

Do tego rodzaju mechanizmów nawiązują również artystyczne i filozoficzne koncepcje telematyzacji miejskiego życia. Symulacje miejskiego porządku wielokrotnie przed wszystkim to, co postrzegamy jako istotne w realnym środowisku miejskim. Dotyczy to zarówno futurystycznych utopii nowego, postmiejskiego, zdecentralizowanego społeczeństwa, jak dystopijnych wizji pozbawionego znaczenia miejskiego świata. Miasto opisuje się jako węzeł globalnej sieci informacji podtrzymujący przepływy znaków, lecz w tej funkcji traci ono swoje materialne znaczenie jako miejsce umocowane w przestrzeni i czasie. Przekształcając się w symulakrum, marginalizuje swoje *signifié*, lecz z niebywałym rozma-

Wyznania

chem rozbudowuje *signifiant*. Na okładce *Screening the City*, pracy zbiorowej wydanej pod redakcją Marka Shiela i Tony'ego Fitzmaurice'a, umieszczono rekomendację Mike Davisa, która brzmi: „Niezwykle świeży i kalejdoskopowy ogląd osobliwej alchemii między celuloidem i asfaltem”. W pozornie aroganckim skrótce Davis niezwykle trafnie wskazał na to, co ukryte, a najciekawsze w relacjach między sztuką i miastem dobie dominacji obrazów elektronicznych: materię, która wyprzedza reprezentacje.

Metafory, symbole, reprezentacje ukrywają się w myśleniu o związkach sztuki z miastem za – powiedzielibyśmy – solidnymi plecami realnej współobecności, fizycznych kontaktów, dostrzegalnych związków przyczynowo-skutkowych, dwustronnej, aczkolwiek nie w pełni odwracalnej relacji z n a c z o n e – z n a c z ą - c e. Wszystko to sprawia, że nie tylko mówienie o analogii między miastem i sztuką, lecz także o reprezentowaniu miasta przez sztukę budzi wątpliwości, które próbuje się osłabiać (znajdziemy tę praktykę w tytułach wielu książek) pisząc o reprezentacji. Myślę, że to nie wystarczy. Nie wystarczy również ta osobista, subiektywna nuta powracająca w przeżywaniu, relacjonowaniu i analizowaniu przestrzeni miejskich, która nie pozwala wyczerpać się w nastawieniu autobiograficznym i podać anamnezę, odsyłając do żywych przestrzeni i ludzi, których już nie ma. Od poetyckiej ekfrazy poczynając, po filmowe dystopie i gry miejskie, sztuka XX w. rozwinęła bowiem przed nami wystarczająco wiele formalnych możliwości, abyśmy wyciągnęli wnioski z tego uporczywego „dotykania się” i przenikania dwóch symbolicznych światów: miasta i sztuki. Między miastem i sztuką nawiązuje się nowa zależność, która bardziej przypomina dwustronną translację: tego, co miejskie, na to, co artystyczne i tego, co artystyczne, na to, co miejskie – niż strategię reprezentacji. Bazę dla tej nowej relacji stanowi koncentracja społeczeństw post-industrialnych na kulturalizacji codziennych praktyk, na doświadczeniu estetycznym stanowiącym inherentną strukturę życia codziennego. Translację, o której mowa można opisywać jako formę wymiany. W moim wypadku, doświadczenie wymiany ma charakter emancypacyjny w znacznym stopniu, chociaż nie tylko, zawdzięczam je towarzyskości wykreowanej przez „Teksty Drugie”.

Rewers ○ „Tekstach Drugich”

Abstract

Ewa REWERS
Adam Mickiewicz University (Poznań)

On *Teksty Drugie*

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.

Relations between the city and art as sequences of metonymic operations that derive from real dependencies that are commonly experienceable – in other words, on the effects of a community of experience within *Teksty Drugie*.