

ANNA KAŁUŻA

---

## Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa

Można zauważyć, że od jakiegoś czasu zmiany w myśleniu o wierszu wiążą się z próbami dostrzeżenia jego „innego życia”. Chodzi o różne sposoby artykułowania tego, że wiersz jest osobnym bytem, uwikłanym tak jak inne obiekty w sieć komunikacji i wymiany, choć niekoniecznie nakierowanym na badanie swoich przymiotów czy odkrywanie własnych reguł (jak chcieli zwolennicy awangardy); obiektem pośród innych obiektów w świecie sztuki i niesztuki, którego relacje z nami wykraczają poza uzasadnienia: estetyczne (formalne), ekspresyjne, poznawcze, dydaktyczne oraz moralistyczne (wiersz jako ekspresja świadomości, opis świata bądź praca nad językiem czy medium)<sup>1</sup>. Odnoszę bowiem wrażenie, że w ostatnich latach obserwujemy powrót myślenia o wierszu jako obiekcie reifikowanym i antropomorfizowanym, który „żyje własnym życiem”. Dla rozumienia tej koncepcji ogromne znaczenie ma oczywiście coraz wyraźniejszy w naszej kulturze splot myślenia ewolucjonistycznego, biologicznego i materialistycznego z technologicznym i wirtualnym. Splot ów sprawia, że wiersz w epoce biocybernetycznej reprodukcji – jak pisze o tym W.J.T. Mitchell – mimo radykalnego zeświecczenia i odmitologizowania, które kazałoby utwór poetycki rozumieć jako konfigurację znaków czy toposów wyobraźniowych, ma dla nas wartość nie tylko abstrakcyjnego strumienia znaków, lecz także czegoś, z czym utożsamiamy się w znacznie bardziej dosłownym sensie. Ten sam splot powoduje jednocześnie, że naszą relację z obiektem piśmienniczym (materialnym, niejako analogowym) cechuje jakiś rodzaj myślenia przednowoczesnego, w ramach którego obiekt

---

<sup>1</sup> *Asemic writing* – mocno rozpowszechniona ostatnio tendencja artystyczna; słowo to oznacza „having no specific semantic content”; uosabia właśnie marzenie o wierszu przedmiocie – niepokojącej Rzeczy, sytuowanej poza semantyką.

traktowany jest jako coś przecenianego lub niedocenianego. Taka relacja instaluje się w samym sercu ponowoczesności i nie wchodzi w kolizję z rozumieniem wiersza cybernetycznego lub dźwiękowego materializujących marzenia Georga Hegla o całkowitym pozbyciu się zmysłowego medium w sztuce<sup>2</sup>. Nie wchodzi w kolizję, ale towarzyszy mu niczym cichy współnik.

Mówiąc o zjawisku ponownej reifikacji–antropomorfizacji wiersza, można wskazać takich autorów jak Andrzej Sosnowski, Eugeniusz Tkacyszyn–Dycki, Krzysztof Siwczyk, którzy na różne sposoby odwołują się do tradycji poezji Tadeusza Różewicza czy Rafała Wojaczka<sup>3</sup>. W poezji Sosnowskiego antropomorficzny status wiersza nie podlega wątpliwości: „[...] wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”<sup>4</sup>. Podobnie odrębny status wiersza, zależny jednak od twórcy i sytuacji, w jakiej powstaje, podkreślają Tkacyszyn–Dycki czy Różewicz, w przeciwieństwie na przykład do takich autorów jak Marcin Świetlicki czy Jacek Podsiadło, dla których wiersz jest niejako pojemnikiem wypełnianym uczuciami lub myślami, rzadko sygnalizującym swój odrębny status. W poezji Siwczyka autoprezentacyjny status wiersza, jego prawda często konkuruje z prawdą podmiotu do tego stopnia, że to wy-

<sup>2</sup> Zob. m.in. M. Górską–Olesińską, *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 511–523. Eduardo Kac zapowiada stworzenie immaterialnej poezji wieku informacji; Christian Bök, kanadyjski artysta, tworzy poezję, wykorzystując DNA bakterii, poezja *flarfto* internetowe poszukiwania globalnych możliwości komunikacji i uniwersalności kodu.

<sup>3</sup> Peter Bürger pisze o opozycji między wierszem organicznym, w którym materiał traktowany jest jako „coś żyjącego, czego znaczenie, powstałe z konkretnych sytuacji życiowych [...]”, artysta respektuje, a dziełem awangardzisty, dla którego „materiał nie jest niczym więcej niż samym materiałem: działanie twórcy awangardowego polega na zabijaniu «życia» materiału, czyli na wyrwaniu go z nadającego mu znaczenie kontekstu funkcyjnego. Tam, gdzie klasyk rozpoznaje i szanuje materialny nośnik znaczenia, awangardzista dostrzega tylko pusty znak, któremu jedynie tylko on jest zdolny nadać znaczenie” (P. Bürger, *Awangardowe dzieło sztuki*, w: idem, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita–Huber, Kraków 2006, s. 90). Zarówno autoprezentacyjny status dzieła awangardowego, jak i przeciwstawiający mu się koncept dzieła „naturalnego”, nie–sztucznego, niebędącego artefaktem (Bürger mówi, że chodzi o to, by na dzieło sztuki patrzeć jak na dzieło przyrody – zob. ibidem, s. 92), mogły być aktywne pod warunkiem istnienia wciąż aktualnego przeciwstawienia pozoru i prawdy, zmyślenia, fantazji, fikcji, metafory i dosłowności, naturalności, bezpośredniości. Dzieło sztuki odkrywające swój pozór w perspektywie realistycznego odczytania dokonywało autokompromitacji, w perspektywie awangardowej i postawangardowej ten moment ujawnienia własnej pozorności był właśnie prawdą dzieła – zob. także Adrienne Rich (*Poetry and Commitment. An Essay*, Londyn–Nowy Jork, 2007) i jej tezy o wierszu, „który pracuje”.

<sup>4</sup> Ten cytat z utworu Andrzeja Sosnowskiego *Wiersz (Trackless)* stał się najbardziej obiegowym sformułowaniem polskiej poetyckiej świadomości końca XX w.

łącznie wiersz żyje; jego celem jest dawanie świadectwa śmierci podmiotu: „Ty jesteś napisany, wiersz tak pisze” – możemy przeczytać w \*\*\* *Donośnych skargach naphywających z zabitych wnętrza...* z tomu *Centrum likwidacji szkód*.

W twórczości Darka Foksa wiersz oraz literatura także podlegają reifikacji. Jeśli jednak – na przykład – zreifikowany wiersz Sosnowskiego dąży do swojego własnego unicestwienia, jest idolem, który marzy o zwirtualizowaniu, o odłączeniu od medium, w jakim się przejawia, a zarazem fantazjuje o skamieniałościach, w których mógłby raz na zawsze zastygnąć; jeśli – na przykład – wiersz Tkaczyszyna-Dyckiego, zakorzeniający się w różnych tradycjach, zawsze częściowy, staje się fetyszystycznym uosobieniem wszystkich możliwych formuł poezji i kieruje się ku jakiejś uniwersalnie pomyślanej subpoezji, to wiersz Foksa zatrzymuje się w pół drogi między obiektem a przedmiotem<sup>6</sup> i prowadzi nas do takiego uzasadnienia wartości poezji, w którym dostrzec można analogię do antropologicznego rozumienia totemu. Foks pokazuje, że we współczesnym świecie wartość poezji można tłumaczyć tym, że funkcjonuje ona w społeczeństwie na takiej zasadzie, na jakiej totemy w społeczeństwach pierwotnych. Już nie idol, nie fetysz, ale bardziej neutralny i niepolemiczny totem. Jak pisze Mitchell:

O ile idolatria jest wrogiem, którego należy wykluczyć lub zabić, a fetyszysta dzikim, z którym możemy chcieć handlować, o tyle totemista jest członkiem ginącej rasy pozostawionej w tyle przez ewolucyjny rozwój nowoczesności. [...] Postawę wobec totemu określa troska muzealnika<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> To dwubiegunowe ukierunkowanie tekstów Sosnowskiego koresponduje z dwubiegunowością dzieła awangardowego. Jak pisze Andrzej Turowski „Organizacja wewnętrznych elementów dzieła awangardowego podporządkowana jest zasadniczej, autotelicznej funkcji. Dzieło, które kieruje uwagę przede wszystkim na siebie, na własną formę, na własną budowę znakową – dąży do jej przezwyciężenia, aby «zjednoczyć się ze światem». Dąży do utraty siebie jako języka w świecie niezapśredniczonego porozumienia – ontologicznej jedności rzeczy i myśli” (A. Turowski, *Granice awangardy*, w: idem, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 187). Biegunami utraty języka – dodaje Turowski (ibidem, s. 193) – będą sublimacja lub alienacja.

<sup>6</sup> Różnicę między obiektem a przedmiotem opisuje w skrócie W. J. T. Mitchell. Według niego: „[...] obiekt to sposób, w jaki rzeczy pojawiają się przed podmiotem – czyli wyposażone w nazwę, tożsamość, formę lub stereotypowy szablon, opis, użycie lub funkcję, historię, naukę. Z kolei rzeczy są jednocześnie mgliste i zatwardziałe, zmysłowo namacalne i nieokreślone. [...] Rzeczy odgrywają rolę surowego materiału, bezpostaciowej, bezkształtnej, nagiej materialności czekającej na uporządkowanie przez system obiektów” (W. J. T. Mitchell, *Imperium i przedmiotowość*, w: idem, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 183–184).

<sup>7</sup> W. J. T. Mitchell, *Wartość dodatkowa obrazów*, s. 129.

Różnica między Foksem a przywołanymi poetami jest taka, że Foks nie wciela zasady totemiczności (w ogóle mityczności, magiczności etc.) w swojej poezji. Sosnowski, Tkaczyszyn-Dycki, Siwczyk usiłują podtrzymać w poezji jej własne mity, nie zgadzając się tym samym na wyłącznie urzeczowiony status języka jako materiału. Foks uświadamia natomiast różne modusy istnienia artysty i sztuki w świecie, jest zainteresowany społecznym sposobem istnienia wierszy, język to dla niego wytworzony kulturowo i kształtowany historycznie system porozumiewania się.

Dlatego nie mówię tu o totemicznym charakterze twórczości Foksa, byłoby to sporym nadużyciem. Leśmian, Tkaczyszyn-Dycki, Czechowicz, ale Foks? W jego poezji nie ma żadnych związków ze światem natury czy zwierząt, żadnej magii ani religijności – świat Foksa to świat popu, przedmiotów konsumpcji, wolny od przesądów, animizmu, witalizmu i innych przednowoczesnych trybów istnienia. Jeśli ktoś miałby być poetą szamanem, to Tkaczyszyn-Dycki, ale nie autor *Wierszy o fryzjerach*. A jednak to wiersze Foksa uświadamiają nam, że w obcowaniu z poezją mamy do czynienia z nowymi formami archaicznego i nowoczesnego animizmu. To oczywiście totemizm drugiego stopnia. Nie chodzi w tym kontekście o to, że teksty Foksa odnoszą nas do „odnowionej pamięci gatunkowej i zwrotu ku naturze”, celebracyjnych i sakralno-rytualnych gestów. Foks jest artystą, który w ogóle nie pracuje z mitami pierwotności i duchowości, co oznacza, że nie stanowią one dla niego żadnego punktu odniesienia. Jego świat jest wypłukany z mitycznej świadomości: żadnych duchów przeszłości, żadnych postaci przebóstwionego języka (jak na przykład u Sosnowskiego i innych poststrukturalistycznych poetów) czy przebóstwionych elementów wiersza (jak na przykład u Tkaczyszyna-Dyckiego). Nie interesuje go ruch ku transcendencji ani wyjście poza ludzki świat ku innym światom. Obserwuje raczej ścieranie się różnych sił (politycznych, ekonomicznych, kulturowych, literackich, biologicznych) i ich tymczasowe sojusze. Jego narracje starają się uwidocznic, jak owe siły i różne ich układy współtworzą naszą rzeczywistość społeczną (innej u Foksa nie ma). Często też możemy odnieść wrażenie, że w ramach zarysowanych w wierszach układów między siłami wpływającymi na kształt aktualnego społeczno-kulturowego pola siły literatury są najmniej postępowe i najmniej wpływowe. Byłaby więc ogromną pomyłką sugestia, że w poezji Foksa ukryta jest myśl, jakoby za pośrednictwem literatury/sztuki i poezji jako sił najbardziej regresywnych spośród istniejących i najbardziej nieprzygotowanych na starcie z tym, co kształtuje „społeczeństwa ryzyka”, ponownie może się udostępniać świat, ciało i słowo

sprzed nowoczesności – utopijna idea słowa przylegającego do rzeczy, unieważniająca alienacyjne problemy sztuki i ze sztuką. Totemizm, o którym myślę, pozwala zaznaczyć obecność ludzkiego czynnika w świecie, w którym sprawczość i decyzyjność nie przysługują już wyłącznie ludzkiej osobie, i pomyśleć o artystycznej działalności ludzi jako działaniu podobnym do totemicznego. Trzeba bowiem pamiętać, że nie chodzi tu o zainteresowanie prymitywizmem, szamaństwem i totemizmem w taki sposób, z jakim mieliśmy do czynienia zarówno w awangardowych, jak i w neoawangardowych koncepcjach (w sztuce Pabla Picassa, Maxa Ernsta czy dadaistów, według których prymitywizm dawał nadzieje na stworzenie dostępu do innej, alternatywnej rzeczywistości). O co może więc chodzić?

Na jeden ze sposobów rozumienia totemizmu w twórczości Foksa naprowadza nas *Kebab Meister* (2012). Historie w nim zawarte – w przeciwieństwie na przykład do natychmiastowego strumienia obrazów i znaków u Sosnowskiego – są opowiedziane ze zwłoką i pozbawione puenty. „Kino zwłoki” to określenie wymyślone przez Laurę Mulvey, która objaśnia, że strategia taka tworzy kino pauzy, a w teorii kina i filmu spowalnianie to kluczowy proces leżący u podstaw analizy tekstualnej. *Kebab Meister*, utwór będący zarówno opowieścią o pracy scenarzysty, jak i efektem tej pracy, został tak skonstruowany, abyśmy bez trudu mogli na jego podstawie dokonać analizy tekstualnej poszczególnych scen. Ale Foksovi nie na tym zależy: efekt spowolnienia nie obiecuje suspensu, nie daje też namacalnego odczucia upływu czasu, przyczynia się raczej do samozwrotnej redukcji języka i wyizolowania jego poszczególnych momentów. Owe stop–klatki są w jakimś sensie odpowiednikami hiperboli. Wyolbrzymiają poszczególne ujęcia i sceny – to, co mogłoby się zmieścić na kilku stronach, rozciągają na kilkadziesiąt stron, zajmują graficznie więcej miejsca, niż wynikałoby to z ekonomii rozplanowania strony książki. Rozciągnięcie scen i przedłużanie czasu ich trwania jest w tym zbiorze szczególnie znaczące, bo w zasadzie nie przynosi zbyt wielu zdarzeń. Zamiast tego każe się nam „zbyt długo” przyglądać typowym krajobrazom:

Miasto, a w zasadzie miasteczko, które generał zna jak własną kieszeń, jest zwyczajne, puste, milczące. Budynki ustawione obok siebie, aby stworzyć wrażenie ulicy. Nic się nie porusza”<sup>8</sup>;

<sup>8</sup> Wiersze Darka Foksa cytuję według wydań: *Wiersze o fryzjerach*, Lublin 1994; *Sonet drogi*, Legnica 2000; *Kebab Meister*, Kraków 2012; *Rozmowy z głuchym psem*, Łódź 2013.

jeszcze raz oglądać dobrze znane sceny, niemal archetypowe dla kina wojennego:

Niemiecki oficer chowa pistolet do kabury; podnosi karabin maszynowy, po czym rozpoczyna marsz w stronę kasy, omijając martwych, którzy znaczą jego drogę niczym kamienie milowe. Niektórzy jeszcze żyją, więc strzela im w głowę, żeby skrócić im mękę, a przy okazji zrobić dobre wrażenie na generale i jego żonie.

Wreszcie każe się nam zbyt długo przysłuchiwać dość oczywistym dialogom:

Jesteś szczęśliwa?

Zawsze jestem szczęśliwa, tylko czasami po prostu o tym nie pamiętam.

Przytoczony dialog to jedyna na tej stronie wymiana zdań między bohaterami: za krótką, by ją przeoczyć, za wyimkowa, by dopisać do niej konkretną historię przygód rozmówców, za „gęsta”, by ją zlekceważyć, i dlatego nabiera ostatecznego i fundamentalnego znaczenia. W przeciwieństwie do zapisanych w całości stron prozy *Co robi łączniczka*, naśladowanych awanturniczą narracją kina wojennego, *Kebab Meister* – również pracujący na popowych, już kulturowo osadzonych, wyobrażeniach o wojnie<sup>9</sup> – przytrzymuje naszą uwagę przy mikrosceinach i mikrodialogach („Lubisz gorącą czy średnią? / Gorącą. Naprawdę bardzo gorącą. / Ja też”). Honorują one punkt widzenia fanów, maniakałnych widzów i miłośników kina. Nieustanne powroty do ulubionych scen, do ulubionych dialogów, do ulubionych gestów,

<sup>9</sup> *Kebab Meister* Foksa wpisuje się w ten nurt myślenia o sztuce, który znamy chociażby z kontrowersyjnej wystawy Piotra Ukłańskiego *Naziści*, z pracy *Droga sławy* amerykańskiego artysty Shimona Attiego (odwołującej się do filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*) czy wreszcie z projektu *LEGO. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery. Z tym ostatnim artystą Foks współpracował, gdy pisał prozę o powstaniu warszawskim *Co robi łączniczka*. Przywołane dzieła łączy to, że wykorzystują istniejące języki mitu, w jaki udało się kulturze masowej przeobrazić doświadczenie historyczne. Dokonuje się tu coś, co Roland Barthes nazywa „kradzieżą mitu”. Najkrócej mówiąc, polega ona na przechwytywaniu zastanych konwencji przedstawienia i wykorzystaniu ich przeciwko nim samym. „Kradnie” się znane sceny filmowe, twarze i kreacje aktorów, znane na całym świecie klocki i wprowadza w obcy kontekst po to, by między innymi skonfrontować nas z ciekawym związkiem pamięci (historycznej) i kultury masowej. Zestawienie to służy rozmaitym celom, najczęściej krytycznej demitologizacji przedstawień wojny, terroru i przemocy oraz – inaczej być nie może – ich ponownej mitologizacji.

do ulubionej sekundy danej sceny i sposobu artykulacji przez aktora jednego, konkretnego słowa są wyrazem ich miłosnych pragnień, kulminujących się w powtórzeniach najdrobniejszych filmowych obrazów.

W perspektywie artystycznej owo „rozciągnięcie” daje efekt nałożenia czasu trwania dzieła na czas realny. Ten efekt z tomu *Kebab Meister* przypomina inny eksperyment: dwudziesto-czterogodzinne wyświetlanie w różnych muzeach filmu Alfreda Hitchcocka *Psychoza*. W roku 1993 Douglas Gordon wydłużył projekcję tego filmu z dziewięćdziesięciu minut do dwudziestu czterech godzin i pokazywał swoje dzieło w różnych muzeach sztuki. Uzyskał w ten sposób „film w stanie czystym”<sup>10</sup>, jak o projekcji mówi narrator powieści *Punkt Omega* Dona DeLillo. Sam DeLillo obejrzał *24 Hour Psycho* w nowojorskim Museum of Modern Art i, jak pisze Maciej Masłowski interpretujący powieść amerykańskiego pisarza, „*Punkt Omega* wyrasta [...] zarówno na poziomie genezy, jak i narracji, z Gordonowskiej reinterpretacji *Psychozy*”<sup>11</sup>. Polega ona między innymi na tym, że – jak pisze z kolei Laura Mulvey, także analizująca fenomen dwudziestoczterogodzinnej projekcji *Psychozy* i powołująca się w swoich rozważaniach na uwagi kuratorki wystawy Amy Taubin:

praca Gordona poza przeniesieniem filmu w estetykę *slow motion* przywraca kinu (paradoksalnie za pomocą elektronicznego medium) jego własną materialność, ujawniając bezruch każdej pojedynczej klatki filmowej<sup>12</sup>.

DeLillo w komentarzu do pracy Gordona także wspomina o przywróceniu medium materialności. Jego zdaniem pozwala ona na ujrzenie życia – jak sam mówi – „w submikroskopijnej chwili”<sup>13</sup>, ujawnia to, co wiąże podmiot i byt. Materialność medium, tak ważna dla DeLillo ze względu na związek z materialnością podmiotu, interesuje także Foksa.

W *Kebabie Meister* to właśnie materialność języka, ujawniona dzięki wypowiedzi zredukowanej do najprostszych sygnałów lub

<sup>10</sup> D. DeLillo, *Punkt Omega*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2011, s. 12.

<sup>11</sup> M. Masłowski, *Agonia wszechświata na 120 stronach*, w: *Don DeLillo*, red. M. Paryż, Warszawa 2012, s. 247.

<sup>12</sup> L. Mulvey, *Psychoza Alfreda Hitchcocka*, przeł. J. Majmurek, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 273.

<sup>13</sup> Cyt. za: K. Rabalais, *Dancing to the Music of Time*, „The Australian” 2010, 26 marca; dostęp online: <http://www.theaustralian.com.au/arts/books/dancing-to-the-music-of-time/story-e6frg8nf-1225836068982>, dostęp: 15 września 2014.

dzięki opisowi komponowanemu wyłącznie z klisz, pozwala czytelnikom – podobnie jak widzom *Psychozy* Gordona w powieści DeLillo – na odkrycie utożsamiającego przecucia: jesteśmy tymi samymi osobami, które rozmawiają ze sobą w tomie. Jak pisze DeLillo (nieomal powołując do istnienia czytelników prozy Foksa):

Ilekróć ktoś z aktorów poruszał mięśniami czy mrugał, następowało objawienie. Pojedyncze działanie rozpadało się na elementy tak odrębne od działającego podmiotu, że nie budziło w widzu żadnych oczekiwań. [...] Ten akurat film w zimnej, ciemnej sali koniecznie potrzebował czerni i bieli jako jeszcze jednego zubożeniacza, dzięki któremu akcja stawała się czymś zbliżonym do życia pierwiastkowego, bytem rozpadającym się na odurzone części składowe<sup>14</sup>.

To nie przypadek, że Foks w ogóle nie opowiada historii politycznej ani biograficznej swojego bohatera. Opowieść – to jasne – dotyczy raczej pracy scenarzysty niż życia Pawła Szandruka, ale w opisie pracy scenarzysty także nie znajdziemy śladów zainteresowania wymiarem politycznym czy historycznym montowanych scen filmu. Jeśli chcemy się dowiedzieć czegoś o ukraińskim generale, musimy szukać gdzie indziej – poza prozą Foksa, w której „akcja staje się czymś zbliżonym do życia pierwiastkowego”, a dialogi koncentrują się właśnie na submikroskopijnej chwili, „dotykając” najbanalniejszych zakamarków egzystencji. Jeśli rozciągnięcie w czasie *Psychozy* przyczyniło się do niemal namacalnego doświadczenia materialności medium, to minimalistyczna kompozycja tomu *Kebab Meister*, będąca kombinacją krótkich dialogów i wojennych scen, sprawiła, że mogliśmy „zobaczyć” słowa, których cielesność i fizyczność na zupełnie innej zasadzie niż na przykład w poezji konkretnej oddaje ciężką materialność naszej egzystencji i rzeczywistości.

Dlaczego piszę o materialności medium w kontekście myślenia totemicznego? Jeśli bowiem za Claude’em Lévi-Straussem uznać, że

Totemizm sprowadza się [...] do pewnego szczególnego sposobu sformułowania ogólnego zagadnienia: formalizacji takiej, aby opozycja, zamiast być przeszkodą do integracji, raczej służyła jako podstawa jej powstania<sup>15</sup>,

<sup>14</sup> D. DeLillo, op.cit., s. 13. *Punkt Omega* w wielu pomysłach patronuje prozie *Kebab Meister*.

<sup>15</sup> C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa 1998, s. 117.



to widać wyraźnie, że tego właśnie usiłuje dokonać Foks. Tradycyjnie pojmowana opozycja między językiem (medium) a życiem (rzeczywistością ciała) służyć ma w jego wierszach jako podstawa integracji medium i życia. Foks unika, jak to nazywa Bertolt Brecht, „abstrakcyjnej autonomizacji środków formalnych”<sup>16</sup>. I choć środki formalne (montaż, pauzy, cytaty) autonomizuje, to ich autonomię czyni swoim własnym sojusznikiem, a nie alienacyjnej czy sublimacyjnej biegunowości dzieła<sup>17</sup>. Oznacza to, że wyzwalając materialność zdań z *Kębab Meister*, sprawia, iż dotyczą tego, co DeLillo nazywa „rdzeniem naszego bycia z chwili na chwilę [...], czymś, co migocze na obrzeżach języka”<sup>18</sup>.

*Kębab Meister* działać ma jak totem, z którym będą się identyfikowali „należący do mojej krwi”<sup>19</sup>.

## 1. Wycena artystów

W swojej twórczości autor *Pizzy weselnej* najczęściej koncentruje się na figurach artystów, komentarzach dotyczących środowisk artystycznych oraz na specyfice aktualnych przemian kulturowych. Co więcej, warto podkreślić, że pisanie Foksa nie tylko wskazuje, iż tradycyjne sposoby konceptualizowania poezji i literatury domagają się radykalnych zmian, ponieważ ze względu na głębokie społeczne przeobrażenia przestały pełnić dawne funkcje, lecz także lokuje się po stronie zwolenników tych przemian, a nie jedynie diagnostów sytuacji (najczęściej melancholijnych lub apokaliptycznych). W tym świecie modyfikacji i przeobrażeń cały czas istnieją jeszcze sztuka i literatura. W jakich historiach się o nich opowiada? Co jest bronią krytyczną w tej poezji? Jeśli pamiętać o słynnym zdaniu Karola Marksa, że wydarzenia najpierw zachodzą jako tragedia, a później jako farsa, to u Foksa powrót artystów (poetów) do świata, w którym stają się ginącym gatunkiem, okaże się komedią<sup>20</sup>, która zawsze flirtuje z fantazjami o przemocy i śmierci.

Już jego debiutanckie *Wiersze o fryzjerach* (1994) zawierają historie o artystach, poetach, pisarzach. Większość utworów z tego zbioru to opowieści o relacji z obiektami wysokiej kultury,

<sup>16</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal*. Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Kraków 2011, s. 25.

<sup>17</sup> Zob. przyp. 18, w którym cytuję *Granice awangardy* Andrzeja Turowskiego.

<sup>18</sup> Zob. K. Rabalais, op.cit.

<sup>19</sup> W.J.T. Mitchell, *Wartość dodatkowa obrazów*, s. 127.

<sup>20</sup> Zob. W.J.T. Mitchell, *Obiekty założycielskie*, w: idem, *Czego chcą obrazy?*, s. 143.

dominującymi postaciami i dominującymi trybami komunikacji<sup>21</sup>. Najbardziej charakterystyczny wydaje się tu tekst *W wieży Babel*, poświęcony pamięci Jorge'a Luisa Borgesa. Zawiera on także odniesienia do obrazu Petera Breughla, nasuwające nam na myśl wiersz Zbigniewa Herberta *Mona Liza*. Jeśli jednak bohater Herberta, stojący przed dziełem Leonarda da Vinci, jest strau-matyzowanym uczestnikiem wojny, który nie potrafi się poddać urokowi obrazu i widzi go wyłącznie w płaskiej dosłowności przedstawienia „tłustej i niezbyt ładnej Włoszki”, to bohater Foksa sam stwarza obiekty kultu i nawiązuje z nimi pełną oddania relację. „Był to jeden z najbardziej powalających obrazów znienawidzonej przez wieczność kultury konsumpcyjnej” – tak zaczyna się opowieść *W wieży Babel* – „[...] nie pozostało nic innego/ jak podejść bliżej i dać się/ przewrócić. W takim miejscu/ upadek nie jest czymś/ niezwykłym [...]”. „Dać się przewrócić” oznacza najwyraźniej: dać się uwieść i zaświadczyć o byciu uwiedzionym i oczarowanym. Bohater wiersza wykonuje niedwuznaczne gesty uwielbienia w stosunku do obrazu Breughla i wierszy Jamesa Schuylera czy Johna Berrymana. Przed obrazem upada; wiersz Schuylera *Yellow Flowers* wraz z „New Yorkerem”, w którym był wydrukowany, zabiera ze sobą, wychodząc najprawdopodobniej z księgarni: „[...] i wychodzisz [...] tak jak ja, z «New Yorkerem» pod swetrem, bo nie miałem/ żyletki, a w środku był wiersz/ *Yellow Flowers* Jamesa Schuylera”. Można zapytać, czy ukradziony wiersz Schuylera jest takim samym fetyszem jak zdjęcia gwiazd w kulturze konsumpcyjnej. Gdyby uznać tę opowieść za dalszy ciąg modernistycznych narracji dotyczących zmiany statusu artysty i dzieła sztuki (zapoczątkowanych zarówno Baudelaire'owskimi prozami, na przykład o utracie aureoli przez artystkę z *Paryskiego spleenu*, jak i rozważaniami Waltera Benjamina o zmianie statusu dzieła sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej), to musielibyśmy rozpoznać ją jako opowieść o ponownym ustanowieniu relacji. U Foksa samotność i wy-

<sup>21</sup> Książki Foksa układają się w wyraźne cykle. *Wiersze o fryzjerach*, *Misterny tren*, *Sonet drogi* – tworzą całość, której zasadniczą cechą są narracje o artystach/poetach prowadzone w kodach filmowych: gangstersko-mafijnych. W *Ustaleniach z Maastricht* (2006) wyłącznie wiersz *Szkoła Główna Haiku* nawiązuje do tej strategii. Pozostałe testy – tak jak i w kolejnej książce *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka* – są z kolei próbą przyjrzenia się współczesnym mechanizmom funkcjonowania literatury i sztuki z punktu widzenia niemożliwości powtórzenia gestu kontrkultury (amerykańskiej). *Sigmund Freud Museum* z roku 2010 to wyłom w pisaniu Foksa. *Liceum* (2012) z trzema narracjami wyłącznie o literaturze wraca do strategii znanej z *Sonetu drogi* i wiersza *Żegnaj, Haiku*. Wreszcie *Rozmowy z głuchym psem* w ostatniej części *przeprowadzka* także wracają do motywu pisarzy i pisania.

obcowanie modernistycznego artysty znikają z pola widzenia, a wyobrażenia o kształtowaniu relacji między społeczeństwem a artystami przypominają neoawangardowe projekty skonstruowania wspólnoty. Według Grzegorza Sztabińskiego działania te nie polegałyby na powrocie do wspólnoty opartej na biernym przeżywaniu estetycznych wartości czy skupionej wokół dzieł sztuki; raczej opierałby się na tym, co proponował Joseph Beuys – czyli nieustannym kształtowaniu na nowo wszystkich sfer życia<sup>22</sup>. Podmiot wiersza *W wieży Babel* wcale nie jest wielbicielem, dla którego przemienione w znaki kultu lub profanacji nazwiska Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Marii Dąbrowskiej, Vladimira Nabokova i Ezry Pounda stają się idolami. Te nazwiska, oczywiście przemienione w znaki, to raczej jego przyjacielskie totemy. Jeżeli z kimkolwiek bohater wierszy Foksa zawiązuje relacje, to wyłącznie z tego rodzaju znakami (pisarskimi, artystycznymi), i są to relacje podobne do relacji z totemem. Jak pisze Mitchell: „O ile idol jest bogiem lub go reprezentuje, zaś fetysz jest «wytworzoną rzeczą» wypełnioną duchem lub demonem, o tyle totem «należy do mojej krwi» [...]»<sup>23</sup>. Wydawać się może nawet, że w świecie Foksa nikt oprócz artystów (ukrytych artystów, artystów na emeryturze, artystów nieświadomych) nie istnieje.

Nie bez powodu w *Wierszach o fryzjerach* opowieści o pisarzach ukrywają się pod narracjami, których strukturę można określić jako gangstersko-sensacyjną czy kryminalną: jak w *Legendarnym Carlosie* czy w tytułowym tekście zbioru. W *Legendarnym Carlosie* pisarskie rekwizyty przeobrażone zostały w znaki niebezpieczeństwa, działania i rewolucji. Foks wybiera najbardziej utrwalone w świadomości widzów, emblematyczne dla konkretnych gatunków filmowych chwytły i sceny, bo interesują go przede wszystkim ich emocjonalne konotacje. W opowieści o Carlosie pióro i atrament stają się bronią terrorystów, którzy być może są po prostu pasażerami na gapę<sup>24</sup>. Wiersz Foksa byłby więc próbą nowego użycia starych atrybutów pisarza, które przez swoją anachroniczność w kontekście sensacyjnej fabuły ujawniają zapomniane, potencjalnie niebezpieczne znaczenia. Pióro może się stać się narzędziem równie morderczym, jak broń terrorystów.

<sup>22</sup> Zob. G. Sztabiński, *Wspólnota, sztuka, przynależność*, w: idem, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 93. Grzegorz Sztabiński pisze w związku z Josephem Beuysem o idei państwa estetycznego Friedricha Schillera, na którą powoływał się niemiecki artysta.

<sup>23</sup> W.J.T. Mitchell, *Wartość dodatkowa obrazów*, s. 127.

<sup>24</sup> Zob. interpretacje tego wiersza: J. Orska, *Foks-trot, czyli pustka parodii*, w: eadem, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.

Metonimiczna przyległość między człowiekiem a narzędziem pozwala na grę z wizerunkiem pisarza w społeczeństwie, w którym pełni on funkcje wyłącznie ludyczne.

Identyfikacyjny związek między pisarzami a terrorystami, ustalony za pomocą figury pióra, wynosi tę figurę na pozycję, którą w społeczeństwach pierwotnych posiadał totem, a zarazem – zwrotnie – utrwala anachroniczność owej figury. Terrorysta Carlos ma dokumenty pisarza Foksa: ukrywa się pod nazwiskiem, które nie budzi społecznego niepokoju. Jako Carlos używa pióra, „które może sprawić, że poprosimy o wsparcie”. Tylko w jego rękach „niebezpieczne będzie to narzędzie”, choć jest to przecież narzędzie pisarza Foksa. I nawet gdyby Carlos użył pióra, użyłby go jako Foks. Te podmiany nazwisk i wymiany profesji pozwalają myśleć o piórze totemie jako narzędziu potęgującym moc tego, kto go używa. Aura pewnego rodzaju przecenienia, wytworzona przez podmiot opowiadający o Carlosie, wpływa na zawyżenie wartości pióra. Jest ono czymś więcej niż po prostu narzędziem pisarskim. Gdy jednak uświadomiamy sobie literackość całej historii, wówczas przeceniony obiekt staje się zupełnie bezwartościowy: anachroniczny status pisarza w zderzeniu z pozycją terrorystów we współczesnym świecie uwidocznia się jeszcze bardziej, a pióro okazuje się atrybutem komicznym.

Ten zwrotnie anachroniczny ruch oznaczenia pióra jako broni, na podobieństwo totemicznego kodu, rzuca także światło na klęskę neoawangardowych prób ustanowienia państwa estetycznego i nowych form życia na zasadzie estetycznej. Świadomość klęski takich działań, a zarazem uznanie ich ważności w kontekście przemian sztuki powoduje, że rzeczywistość we wspomnianych wierszach Foksa najczęściej kształtowana jest zgodnie z regułami artystycznymi – nie ma innych reguł, z którymi można by tamte skonfrontować. Nie należy więc twierdzić, że w wierszach tych istnieje świat rzeczywistości i sztuki lub że „przedstawiają” rzeczywistość; są one konsekwencją istnienia świata, który powstał z syntezy rzeczywistości i sztuki. Nie zmienia to jednak faktu, że teksty te funkcjonują w rzeczywistości, w której nadal odgrywają rolę dzieł sztuki. Autor *Wierszy o fryzjerach* nadal pisze książki. Dlatego artyści w jego wierszach to z jednej strony wspólnota jak każda inna, zawiązywana na zasadzie pokrewieństwa zainteresowań, a z drugiej wspólnota konfrontowana z instytucjami sztuki (jak na przykład w wierszu *Bałałajka Cbe Guevary z Ustalen z Maastricht*), a przez to groteskowo-żałosna, pozbawiona aury i etosu.

Najlepiej ową wspólnotowość po-neoawangardowych artystów widać w zbiorze *Sonet drogi* (2000). Jeśli wcześniej rewolu-

cjoniści czy też terroryści okazywali się w jakiejś mierze pisarzami, to teraz pisarze lub postacie literackie (jak Konrad Wallenrod) porzucają fach pisarski na rzecz innych profesji, na przykład handlu stałą. Zawsze w knajpie, zawsze w grupie, zawsze w męskiej komitywie. *Sonet drogi* najmocniej eksponuje historie pisarsko-artystyczne w kodzie zawiązywania środowiskowych, identyfikacyjnych więzi: my z kolegami, my, koledzy Dantego, wspólnotowość mafijno-chuligańska, taka na wzór grupy artystycznej. Te formy identyfikacji za pośrednictwem literatury, znaków kulturowych, są u Foksa bardzo wyraźne. W *Ustaleniach z Maastricht* (2006) amerykańska literacka kontrkultura z lat 60. stanowi zasadniczą matrycę dla opowieści o współczesnym życiu literackim. Najbardziej wyrazistym przykładem jest oczywiście *Nielaska*: tekst o pisarzach zamieszkujących specjalnie dla nich wybudowane osiedle, z którego po nominacji do Nagrody Nike wyjeżdżają – oczywiście do Warszawy. Foks analizuje w tym zbiorze (podobnie jak w *Stu najlepszych polskich reklamach i jednej niemieckiej*, 2009) współczesne mechanizmy kulturowo-ekonomiczne, neutralizujące wszelkie gesty sprzeciwu i subwersji literackiej. Pokazuje, dlaczego kontrkulturowa rewolucja jest aktualnie niemożliwa. Jednocześnie przekonuje, że w świecie rynkowo-merkantylnych uwiarygodnień tak – wydawałoby się – archaiczne formy identyfikacji, jak literatura czy sztuka, nadal pozostają czynne.

W tym świecie, będącym konsekwencją połowicznie spełnionych neoawangardowych celów, utożsamienie artysty z jego „produktami” czy „narzędziami” sięga ostatecznych (także komicznych) granic. W wierszu *Żegnaj, Haiku* z tomu *Sonet drogi* oraz w wierszach z *Ustaleń z Maastricht (Proza polska)* czy z *Liceum (Szosa mszczonowska)* gatunki, rodzaje i idee stają się bardziej materialne niż medialne (bardziej ucieleśnione niż abstrakcyjne). *Żegnaj, Haiku* to opowieść o spersonifikowanym gatunku, *Proza polska* – o spersonifikowanym rodzaju lub zdepersonifikowanym podmiocie piszącym. Natomiast w *Szosie mszczonowskiej* literatura to młoda dziewczyna udająca się w podróż do miejsca swojego urodzenia; ostatecznie (i literatura, i dziewczyna) zostaje porzucona przez męskiego bohatera. W tego typu zapisach mamy do czynienia ze światem neoawangardy spełnionej: nie ma różnicy między sztuką a życiem. Zarazem jednak to świat dowodzący klęski neoawangardowych celów przemiany świata i sztuki. Zrealizowały się one zgodnie z regułą cofnięcia do najprostszycy instynktów i funkcjonalnego rozróżnienia między narzędziami (pracy): „[...] nożem, nie wierszem, zero wiersza”. Nic z rzeczywistości ani sztuki nie zostało; jedyne, do czego moż-

na się odwołać, to fizyczna przemoc – jak w finałowych scenach *Żegnaj, Haiku* układających się w groteskową wizję podróży po terytorium złego księcia, któremu trzeba poderżnąć gardło: „Jeśli spotkasz złego księcia, // to poderżnij mu gardło nożem, / nie wierszem. Zero wiersza. / Nóż masz w kieszeni, Haiku”.

Trudno oczywiście wyrokować, czy Haiku z tekstu *Żegnaj, Haiku* mogłyby być ideologiczno–estetycznym konkurentem bohatera z *Legendarneho Carlosa*. Między rokiem 1994 a rokiem 2000 w polskiej kulturze zaszły przecież spore zmiany i być może bohaterowie tych wierszy stanowią odpowiedź – każdy inną – na pytanie o to, co się stało z awangardowymi i neoawangardowymi próbami wprowadzenia w życie praktyki artystycznej.

## 2. Totem

Można oczywiście sądzić, że wiersz Foksa jest produktem odmiiotologizowanej świadomości, która w sztuce widzi wyłącznie towar i wartość wymienną; można jednak uznać, że Foks sięga po mity popkultury, które stają się emocjonalnymi obrazami, po to, by umożliwić identyfikację z nimi, gdyż – podobnie jak totemy – „należą do mojej krwi”. Jak pisze Mitchell: „musimy przekroczyć więzi fetyszyzmu i idolatrii, zarówno z obiektami, jak i naszymi teoretycznymi modelami «panowania nad nimi»”<sup>25</sup>. To więc nie fetyszyzm towarowy – zgodnie z logiką konsumpcyjnej kultury – panuje w kręgu rozumienia poezji u Foksa, ale totemizm, który – w postaci zapomnianej i archaicznej formy obcowania z obiektem – wraca w sytuacji postpoetyckiej jako pewien sposób odnoszenia się do poezji (taki sposób istniał przed epoką sztuki, estetyki, idolów i fetyszy). Poezja czy może lepiej wiersz (książka) rozumiane na sposób totemiczny (a nie fetyszystyczny czy idolatryczny lub estetyczny) stają się obiektami równymi nam: ani wywyższonymi (jako medium głosu Boga i poety wyczekującego na powrót Bogów), ani zdegradowanymi w fetyszystycznym geście wymiany towarowej, ani estetycznie autonomicznymi. Traktowane są po prostu jako „okazy jakiejś formy życia”: nieprzecenionej i nie niedoszacowanej. Przywołajmy jeszcze raz Mitchella:

Przypominam, że totemy to rzeczy ważne, lecz nieprzekonane o własnej ważności tak bardzo jak idole czy fetysze. Emile Durkheim podkreśla, że będąc świętymi przedmiotami, totemy nie są bóstwami, oraz że w odróżnieniu od fetyszy, nie posiadają one ani mocy lecz-

<sup>25</sup> W. J. T. Mitchell, *Obiekty założycielskie*, s. 153.

nicznych, ani magicznych. Przede wszystkim są przedmiotami utożsamienia zbiorowego i indywidualnego. [...] Są to rzeczy dostosowane do roli odpowiedników ludzi, tworzące rodzaj społeczności rzeczy, za pomocą których możemy myśleć o społeczeństwie ludzkim<sup>26</sup>.

Wydaje się, że w hierarchii obiektów, którą tworzą ludzie, wiersze-książki czy narzędzia pisarskie Foksa zajmują taką pozycję jak totem: słabą, a jednak budującą relacje i dającą odniesienie tożsamości. To nie przypadek, że akurat totem staje się modelem naszej relacji z książkami. Jak pisze Ewa Majewska: „w XX wieku, zbliżając się do tego, co «prymitywne», tego, co «maszynowe», i tego, co «kobiece», sztuka nie mogła pozostać tym, czym była we wcześniejszych stuleciach”<sup>27</sup>. Poezja także, na szczęście, nie pozostała tym, czym była w swoich wcześniejszych postaciach.

ANNA KAŁUŻA

### Other Life of a Poem – the Work of Darek Foks

In the article *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa* focuses on the description of a postmodern poem as an object saturated with life, reified and anthropomorphized. The phenomenon of the recurrent reification, the inclusion in the context of cultural processes aimed at dematerialization of medium is shown on the example of the poetry by Darek Foks. What must be emphasised is the principle of a totemic thinking determining the process of reification in the poetry of this author.

**Keywords:** totemism, poem object, reification, materialization, dematerialization.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 151. Mitchell odwołuje się do *Sztuki* Yasminy Rezy, która rozwinęła rozumienie dzieła jako obiektu społecznego, dialogicznego. Jak zauważa Mitchell: „Dramat porusza się pomiędzy trzema [...] formami relacji z obiektem, w których przypisuje mu się nadmierną wartość: obraz zaczyna jako fetysz (zwłaszcza fetysz towaru o wygórowanej wartości wymiennej) i jego odwrotność, czyli pogardzane plugastwo, produkt nieczysty [...]. Zostaje następnie przekształcony w idola [...], a wreszcie w totem (gdym staje się obiektem ofiarnym, oszpeconym i oczyszczonym jako ośrodek wspólnotowej uczyty)”. Mitchell pisze o trzech postawach wobec abstrakcji: pierwszej fetyszystycznej – „erotycznej, nasyconej obsesją i niepokojem; [drugiej – A.K.] niemal idolatrycznej – heroicznej, utopijnej i transcendentalnej” oraz trzeciej „totemicznej”, którą określa jako „intymną, jak przyjaźń lub pokrewieństwo” (ibidem, s. 266). Nie bez znaczenia jest przecież to, że teksty Foksa wywołują gorące spory dotyczące ich wartości. I w tym sensie można myśleć o nich jako o obiektach społecznych i dialogicznych.

<sup>27</sup> E. Majewska, *Sytuacje w ponowoczesnym mieście*, w: eadem, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Kraków 2013, s. 159.

**Anna Kaluża** – historyczka i krytyczka literatury. Pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej UŚ w Katowicach. Zajmuje się głównie polską poezją współczesną. Autorka książek: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej* (2008), *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku* (2010), *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (2011). Współredagowała między innymi *Rodzinną Europę. Pięć minut później* (2011), *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie 1945–1989* (2011).