

Poza ramy spektaklu. Twórczość Darka Foksa w przestrzeni kultury masowej

ABSTRACT. Czyżak Agnieszka, *Poza ramy spektaklu. Twórczość Darka Foksa w przestrzeni kultury masowej* [Beyond the performance framework. The creative work of Darek Foks in mass culture]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 263–272. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.12.

The aim of article is to analyse the main artistic strategies in Darek Foks' writing and to compare his works with the tradition and products of mass culture. In his latest composition, written in 2015 and titled *Dad's tablet*, the author, as many times earlier, casts a critical eye over significant categories of mass culture, especially performance, stageability and, artistic authenticity. In this way Foks tries to leave his own, distinctively individual mark, a rebellious gesture against the rules governing contemporary culture.

Kultura masowa jawi się dziś jako wszechobecna, wszystkożerna i przemożna siła determinująca funkcjonowanie wszystkich obiegów komunikacyjnych. Guy Debord już pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku diagnozował:

Falszywy wybór, jaki oferuje spektakularna obfitość – wybór między konkurencyjnymi, aczkolwiek wzajemnie się wspierającymi spektaklami i między wykluczającymi i uzupełniającymi się wzajemnie rolami (którym sens i substancję nadają najczęściej przedmioty) – przybiera postać walki widmowych jakości, usiłujących przydać odrobinę blasku temu, co ilościowe i trywialne¹.

Spektakle wypełniające przestrzeń kultury masowej stają się wzorcami zachowań powszechnie akceptowanymi przez przeciętnego odbiorcę, a zarazem zakreślają granice życiowych dążeń oraz wyobrażeń o spełnionej egzystencji.

Montowane z gotowych elementów spektakle są swoistymi modelami do składania, zestawianymi z komponentów wielokrotnego użytku. Montaż, mogący objawiać swój krytyczny charakter, w ramach kultury masowej staje się działaniem wspierającym homogenizację elementów składowych. Georges Didi-Huberman w rozprawie zatytułowanej *Strategie obrazów*, poświęconej analizie i interpretacji twórczości Brechta, wska-

¹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 57.

zywał na subwersywność technik montażowych. Komponowanie składników w nowy obraz czy nawet prosty katalog to układanie nie samych obrazów, ale ich zderzeń, konfrontacji, konfliktów, przede wszystkim więc różnic². Montaż, kiedy funkcjonuje jako konstytutywny element poetyki, w celu stworzenia kompozycji będącej równocześnie dekompozycją, pozwala dostrzec motywy i znaczenia wcześniej pomijane lub umykające uwadze, umożliwia odszukać sensy nowe. Tymczasem w sferze kultury masowej montowanie prowadzi do łagodzenia różnic i upodobniania składników oraz bezkrytycznego włączania ich w nadrzędne całości.

Twórczość Darka Foksa od początku wykorzystująca tradycje i zasoby kultury masowej³ stanowi zarazem jej świadomą eksplorację i krytyczną diagnozę. Wykorzystująca techniki montażu, sama podlegała autorskim zabiegom dekompozycji i restytucji⁴. Rozpoznawalne strategie artystyczne Foksa dostrzec można także w najnowszym zbiorze zatytułowanym *Tablet taty*. Pierwszym mottem zbioru są słowa przypisane „osiedlowemu fachowcowi”, wyraźnie wskazujące na punkt wyjścia sytuacji lirycznej: „Miałeś pan tablet”. Tom składa się z trzydziestu siedmiu utworów, z których każdy opatrzone zostały tytułem będącym żeńskim imieniem. Wszystkie zostały w taki sam sposób „sformatowane”: składają się z dwóch zdań zamkniętych w dwa dystychy. W każdym z nich zawarty został pojedynczy obraz kobiety, sugerujący istnienie zdjęcia, utraconego przez awarię nośnika służącego do ich przechowywania i porządkowania. Z utworu zatytułowanego *Julia* możemy dowiedzieć się jedynie, iż bohaterka:

była w folderze szesnastym. Ugryzła się w język,
kiedy uświadomiła sobie, że nie wygląda

świetnie, a mężczyzna, z którym rozmawia,
to nie znany aktor, tylko zwykły mikrofoniarz⁵.

Julia została przedstawiona nie jako symboliczne ucieleśnienie miłości, lecz ukazana w roli wielbicielki idoli popkultury, pragnącej zaistnieć, choć przez chwilę, w blasku cudzej sławy.

² G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów*, przeł. J. Margański, Warszawa 2011, s. 91-94.

³ Debiutem Darka Foksa był arkusz poetycki zatytułowany *Film i inne wiersze* z 1989 roku.

⁴ W roku 2005 wydany został zbiór *Przecena map*, będący autorskim wyborem trzech pierwszych zbiorów lirycznych, natomiast w 2014 ukazał się *Debordaż*, prezentujący wybór tekstów ze wszystkich wcześniejszych tomów, zarówno prozatorskich, jak i poetyckich. Tytułowe nawiązanie do Deborda ma wskazywać na podobieństwo procesu komponowania zbioru do technik montażowych z tworzonych przez niego filmów.

⁵ D. Foks, *Tablet taty*, Wrocław 2015, s. 22.

Seria poetyckich „obrazków rodzajowych” w *Tablecie taty* nie jest przypomnieniem scen z przeszłości, lecz odtworzeniem ich obrazowego pochwycenia czy raczej przetworzenia. Zamieszczonych w tomie utworów nie można też nazwać portretami trzydziestu siedmiu kobiet, to raczej zapis „incydentów pamięci”, wcześniej jakoby utrwalonych w formie fotografii. Georges Didi-Huberman w *Strategiach obrazów* przekonywał: „Incydent pamięci – który może być jej wzlotem albo przenikaniem, ale również jej zaburzeniem, jej nagłym załamaniem, jej przeblyskiem – zakłada zderzenie obrazów, nieciągłość czasów, rozproszenie języka”⁶. W sferze pamięci jednostkowej punktami orientacyjnymi mogą być właśnie tego typu wspomnienia, ułatwiające porządkowanie przeszłości. Utrata tytułowego tabletu – nośnika zdjęć – nie prowadzi do prób odtworzenia minionego czasu w inny niż dotąd sposób, jest ukazana jako wysiłek przypominania zawartości twardego dysku⁷. Natomiast tytułowy „tata”, zapewne mężczyzna w średnim wieku, przez awarię sprzętu komputerowego został zmuszony do skonfrontowania zasobów osobistych wspomnień z pamięcią o już nieistniejącym archiwum.

Pamięć można także uznać za sferę interakcji zachodzących między tym, co zewnętrzne a wewnętrzem, pomiędzy minionym i przyszłym. Jill Bennett – rozwijając koncepcje Deleuze’a, określającego pamięć jako „membranę”, która nie tyle oddziela, ile kontaktuje, konfrontuje i kojarzy obrazy przeszłości z konstytuującą się w terażniejszości przyszłością – stwierdziła:

W tej relacji pamięć nie jest ani tym, co posiadane przez jednostkę, ani tym, co znajduje się wewnątrz (jak utrzymuje konwencjonalny ekspresjonizm), ani też tym, co ma charakter przedstawieniowy lub poddający się przedstawieniu (zewnątrze); pamięć jest raczej dynamiką kontaktu⁸.

Pamięć staje się tym samym składową podmiotowości pojmowanej procesualnie, która – jak ujął to Tomasz Dalasiński – „wyłania się z dynamiki pracy afektów”, a realizuje się „nie poprzez poprzedzającą działa-

⁶ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów*, s. 190.

⁷ Na okładce, zaprojektowanej przez autora, widnieje zdjęcie furgonetki serwisu naprawczego z napisem „Reanimacja twardych dysków” oraz numerem telefonu. Napis jest w języku rosyjskim, a obok niego widnieje wizerunek roznegliżowanej pielęgniarki o obfitych kształtach, co sugeruje, iż nie jest pomocą medyczną, lecz przebraną w rozpoznawalny strój profesjonalistką z branży erotycznej. Tym samym widniejąca na pojeździe obietnica niesienia ratunku dla urządzeń zawierających twarde dyski zostaje podwójnie podana w wątpliwość.

⁸ J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrz, trauma afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 178.

nie refleksję, ale poprzez samo działanie, wykonywanie-się, ustanawianie siebie-który nigdy-nie-jest-gotowy⁹. Tym samym działania podmiotu okazują się twórczym aktem konstytuowania, pozbawionym perspektywy ostatecznego ukonstytuowania.

Tom *Tablet taty*, przypominający swoim układem także popularny przebój zespołu „Wilki”¹⁰, nie jest jednak prezentacją czy symulacją listy miłosnych podbojów. Zbiór, podobnie jak wydany rok wcześniej autorski wybór twórczości zatytułowany *Debordaż*, okazuje się montażem serii obrazów unieważniającym pojęcia ciągłości, następstwa i ramy. Fragmentaryczność pamięci, jej ułomność i podatność na zafałszowania jest symptomem rozbicia niemożliwej do scalenia tożsamości, zapowiada także, jak problematyczne może okazać się dążenie do odnajdywania porządków i sensu egzystencji. Trudnością zasadniczą w takiej sytuacji stać się musi konieczność żmudnego oddzielania wiązki przyjmowanych ról od istniejącej jedynie hipotetycznie „osoby”, zrywania masek z pozostającą w sferze wyobrażeń „prawdziwej twarzy”. Joanna Orska w komentarzu do tomu *Debordaż* przekonywała, iż w twórczości Foksa coraz wyraźniejsza okazuje się tendencja (przypominająca techniki filmowe Deborda) do przechwytywania sensów, układania ich w przewrotne kolaże, demaskujące wcześniejsze porządki oraz „stanowiące specyficzne wyzyskanie spektakularności, z jaką odgrywamy nasz świat”¹¹. Orska podkreślała też, iż w przypadku Foksa wymazywanie, przekrzywianie, przechwytywanie utrwalonych znaczeń to specyficzna postać negacji, która może być postrzegana jako krytyczna próba uobecnienia inaczej nieobecnego, utopijnie pięknego ideału. Takie założenie pozwala uwzględnić „rewolucyjny potencjał tkwiący w wierszach, które nawiązując do technik spektaklu, stanowią zarazem ich odrzucenie”, a wiersze umieścić „w porządku paradygmatycznie prostym: wprost unicestwiający zakładane przez nas w domyśle metafizyczne głębie, ukryte za zasłoną poezji”¹².

Częstymi chwytami artystycznymi Foksa są: zastępowanie w znanej fabule jednej postaci inną, wyznaczanie bohaterom kulturowym nieocze-

⁹ T. Dalasiński, *Ludzkie, arcy(nie)ludzkie. Efekt afektu i aktualność podmiotu drugiej nowoczesności*, [w:] *Pamięć i afekty*, s. 123. Badacz rekonstruuje proces tworzenia się „afektowego podmiotu drugiej nowoczesności”, wskazując na płaszczyznę, w której łączą się elementy koncepcji Deleuze’a, Massumiego i Guattariego – to przekonanie, iż „afekto-wości jako jakości przedosobowej i poprzedzającej doświadczenie, nie można w prosty sposób zrelacjonować, choć można obserwować efekty jej działania” (tamże, s. 123).

¹⁰ Piosenka autorstwa Roberta Gawlińskiego *Baśka*, z 2002 roku, złożona została także z serii obrazów dziewcząt, „sympatii” z przeszłości, którym przydano porządkujące atrybuty.

¹¹ J. Orska, *Foks in fabula*, posłowie w: D. Foks, *Debordaż*, Poznań 2014, s. 427.

¹² Tamże.

kiwanych zadań, łączenie ich w niespodziewane, choć krótkotrwałe sojusze, włączanie w przebieg nieprawdopodobnych akcji osób realnie żyjących, które tym samym tracą swój rzeczywisty wymiar na rzecz ikonicznego. W *Tablecie taty* bohaterkami stają się zwyczajne kobiety ukazane w codziennych działaniach, przeciętne, niczym szczególnym się niewyróżniające, a przez to w swoisty sposób prawdopodobne, takie, jakich wiele, takie, jakie zna każdy. Zarys postaci, pojedynczy gest, mina, grymas, fragment minionego zdarzenia zastępują charakterystykę. Obrazy pozostają płaskie, niemożliwe do uzupełnienia czy pogłębienia w procesie najbardziej wnikliwego odbioru. Wydaje się jednak, iż podobnie płaskim odbiciem przeszłości stają się dla właściciela wspomnień.

Swoistą ramą wielokrotnie zapośredniczonej opowieści są jedyne utwory opatrzone tym samym imieniem – *Katarzyna* oraz *Katarzyna druga*. W utworze rozpoczynającym tom został wykreowany obraz statyczny i zarazem banalny:

była w folderze pierwszym. Mrużyła oczy,
kiedy patrzyła w dół stoku na małe

budynki, które tydzień później zburzono,
żeby zbudować jeden duży budynek¹³.

Zamknięciem tomu jest wizja z pozoru bardziej dynamiczna, której kwintesencją staje się brak tytułowej bohaterki w zasięgu działania aparatu fotograficznego:

była w folderze trzydziestym siódmym. Wiedziałem,
kiedy tam będzie, a drzwi od mieszkania nie były zamknięte

na klucz, więc wmaszerowałem prosto do pokoju jej sióstr,
gdzie dowiedziałem się, że właśnie wyszła i poszła do mnie¹⁴.

Przy bliższym spojrzeniu jednak oba wizerunki okazują się puste, pozbawione zawartości pozwalającej zrekonstruować podstawy realnego bytu postaci lub skonstruować ich fikcyjną tożsamość. Brak istotnych informacji o bohaterkach wynika z jednej strony z braku wiedzy o nich jako żyjących i czujących istotach ludzkich, jaką nieustannie demonstruje podmiot liryczny. Z drugiej strony pozostaje sygnałem braku zainteresowania dla poszukiwania czegoś więcej niż powierzchnia obrazu, sygnał odgrywanej roli, fragment kostiumu.

Guy Debord pół wieku wcześniej diagnozował proces odrywania obrazów od życia i jego przejawów: „Częstkowe ujęcia rzeczywistości scalają

¹³ D. Foks, *Tablet taty*, s. 7.

¹⁴ Tamże, s. 43.

się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji. [...] Spektakl jako konkretne odwrócenie życia stanowi samoistny ruch tego, co nieożywione¹⁵. Martwe pamiątki przeszłości i puste odbicia terażniejszości pozostają częścią spektakli odgrywanych wedle wzorów oferowanych przez kulturę masową. *Tablet taty* można odczytywać jako świadomą grę z jednym z nich – odgrywaniem własnej biografii na użytek odbiorców, kreowaniem autobiograficznych przekazów wedle aktualnie modnych wzorów, fałszowaniem zasobów pamięci na rzecz uatrakcyjnienia prezentowanego publicznie spektaklu.

Podmiot liryczny zebranych w tomie wierszy nie dąży do poznania samego siebie, konfrontacji z własną przeszłością czy odnalezienia śladów autentycznych doświadczeń. Jonathan Crary, analizując procesy „zawieszania percepcji” jako podstawowego sposobu reakcji na kulturowe bodźce, stwierdził, iż w „nowoczesnej kulturze dyscypliny i spektaklu” nie ma znaczenia, czy podmiot ma bezpośredni dostęp postrzeżeniowy do swojej obecności w świecie¹⁶. „Obecność w świecie” jest w *Tablecie taty* równoznaczna z przyjęciem reguł funkcjonowania w obiegach komunikacyjnych. Tom zamyka utwór *Więcej folderów*, którego jedyny wers brzmi „nie pamiętam”¹⁷. Zatem zawartość folderów, podobnie jak materia wspomnień sytuuje się poza kategoriami dobra i zła, poza refleksją moralną czy pragnieniem odnalezienia sensu lub porządku egzystencji. Funkcjonowanie w realiach „szumu informacyjnego”, nakładających się bodźców z reguły obrazowych, intensyfikowanych na różne sposoby przekazów, pochodzących z różnych źródeł równocześnie, prowadzi do zautomatyzowanego dystrybuowania percepcji rozproszonej i ślizgającej się po powierzchni zjawisk. W konsekwencji obniżenie i rozchwianie progów percepcji prowadzi do utraty zdolności, a nawet potrzeb (chęci, pragnień) głębszego rozumienia siebie i otaczającego świata.

Darek Foks, symulując na wszystkich poziomach swoich utworów skutki życia w realiach rozpadu i defragmentacji współczesnej cywilizacji, w której przepływ obrazów ma charakter nieukierunkowany, niezhierarchizowany, a zarazem niepowstrzymany, wskazuje jednak na możliwość dezautomatyzacji procesów poznawczych. Orska podkreśla, iż

¹⁵ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu...*, s. 33. Debord swoją książkę *Spoleczeństwo spektaklu* wydał w roku 1967 – kilka miesięcy przed rewoltą 1968 – rozpoczął od parafrazy początkowych słów *Kapitału* Marksa: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli”. Foks poddaje w kwestii funkcjonowania globalnej „zbiorowości spektaklu” w jej ponowoczesnej mutacji.

¹⁶ J. Crary, *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. I. Kurz, Ł. Zaręba, Warszawa 2009, s. 109.

¹⁷ D. Foks, *Tablet taty*, s. 44.

twórczość Foksa odsłania pesymistyczny aspekt bytowania w ramach współczesnej kultury – tradycyjnie pojmowane sensy i znaczenia mogą być przecież dzisiaj tylko omyłką płynącą z naiwnego rozumienia słów. Z kolei demaskowanie traumy po zagładzie sensu może odbywać się także poprzez nadmiar słów i obrazów, powielanych bez końca, przez świadome wpisywanie się w oczekiwane ramy wypowiedzeniowe, przyjmowanie za pewnik, iż „wszystkie możliwe media domagają się jedynie powtórzeń”¹⁸. Nadto, każda z odsłon odgrywanego przez Foksa spektaklu narusza dobre samopoczucie odbiorcy, jego spokój lub stan biernej akceptacji zewnętrznego świata i wymusza reakcje wykraczające poza prosty czytelnicki kontakt z pojedynczym utworem – odsyłając do tego, co poza nim, choć nie jest to sfera ustalonych porządków i hierarchii sensów.

Seria obrazów kobiet uchwyconych w momentach codzienności dowodzi, iż sednem egzystencji jest jej niepochwytność. Jednocześnie pozostaje „sceniczną” prezentacją symptomów realnego życia, grą z czytelnickimi oczekiwaniami. Dopełnienie wizji, obciążenie jej zbędnymi szczegółami, osadzenie w dookreślonych realiach przestrzennych i czasowych, obnażenie czy „ucieleśnienie” materii zdarzeń mogłoby grozić popadnięciem w „obszesciznę”. Jean Baudrillard w *Słowach kluczach* analizował współczesną relację między scenicznością a obszescizną. Sceniczność, jak podkreślał filozof, zakłada grę, inność, spojrzenie i dystans, natomiast obszescizna znosi zarówno sceniczność, jak i dystans spojrzenia, tu bowiem „nie ma miejsca na grę, dialektykę ani różnicę, dochodzi w niej wyłącznie do ostatecznego scalenia elementów”¹⁹. Obszescizna to przeciwieństwo uwodzenia, nawiązywania relacji o innym niż natychmiastowe spełnieniu, co doprowadziło Baudrillarda do postawienia ostatecznej diagnozy: „W naszym świecie nie ma już komunikacji, pozostaje jedynie kontaminacja o wirusowym charakterze, wszystko przenosi się bezpośrednio i bezzwłocznie”²⁰. Jeśli sztuka pełni funkcję zwierciadła rozkładu i fraktalizacji świata, pozostaje obszescizna. Podtrzymywanie scenicznego charakteru sztuki może być natomiast uznawane za podjęcie straceniowej misji zachowywania jej odrębności i skuteczności komunikacyjnej.

Gottfried Boehm przekonywał z kolei, iż przemysł medialny jest w istocie zaciekle wrogiem obrazów. Wskazywał nadto, iż zalew obrazów funkcjonujących jako namiastka rzeczywistości łączy się z zacieraniem także własnego statusu obrazu: „Okrzyczana era obrazu – następująca po erze Gutenberga – jest ikonoklastyczna, nawet jeżeli jej entu-

¹⁸ J. Orska, *Foks in fabula*, s. 428.

¹⁹ J. Baudrillard, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 27.

²⁰ Tamże, s. 28.

zjaści tego nie dostrzegają”²¹. Wszystkie niszczące swoistość obrazu techniki mogą jednak wspomagać jego wytwarzanie, jeśli w sposób świadomy i kontrolowany budują „napięcie ikoniczne”, widoczne dla odbiorcy: „Mocny obraz żyje tą podwójną prawdą: musi coś pokazywać, a także coś udawać i zarazem demonstrować kryteria i przesłanki tego doświadczenia”²². Biorąc pod uwagę tak sformułowaną definicję, można zgodzić się, iż obrazy wytwarzane (przetwarzane, odtwarzane) przez Foksa to obrazy obdarzone szczególną mocą. Wyrazistym dowodem poświadczającym trafność tezy jest też zbiór zatytułowany *Co robi łączniczka*, którego współtwórcą był Zbigniew Libera, autor zdjęciowych kolaży, towarzyszących sekwencjom tekstu²³. Zbiór scen z powstania warszawskiego i zderzone z nimi, poddane przewrotnym transformacjom fotografii zmuszają do zastanowienia przede wszystkim nad kwestią wpływu kultury masowej na wspólnotową pamięć o przełomowych wydarzeniach historycznych.

W obiegach komunikacyjnych rządzonych przez reguły wykrystalizowane w sferze kultury masowej spada rola literatury i lektury – są one spychane do roli rozrywki, wypełniająca wolnego czasu, lekarstwa na nudę. W wierszu *Marta* ukazana została bohaterka, która:

była w folderze trzydziestym drugim. Chciała czytać,
kiedy uświadomiła sobie, że czynność ta

była łatwa i stosunkowo niedroga, poza tym potrafiła
usiedzieć w jednym miejscu znacznie dłużej niż ja²⁴.

Literatura pozostająca jedną z form masowej rozrywki przestaje odgrywać swą nadrzędną, wywrotową rolę. Staje się bytem, zwyczajnym, przeciętnym, a zatem poniekąd zbędnym. Podobną wizję zamieścił Foks w utworze *Szosa mszczonowska*, z tomu *Liceum* (2012). Uosobiona literatura została zamieniona w wierszu w na wpół martwy relikwyt przeszłości. Bezradnie błąkająca się w swoim samochodzie po mazowieckich bezdrożach, zalękniona, wypalona i nieautentyczna nie zasługuje nawet na współczucie. Utwór kończą słowa pożegnania:

Ostatni raz wymieniam jej imię. Pragnie ze mną

jeszcze pobyc, lecz właśnie nabrałem
powietrza, którego nie zamierzam wypuścić,

²¹ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2014, s. 301.

²² Tamże.

²³ D. Foks, Z. Libera, *Co robi łączniczka*, Warszawa 2008.

²⁴ D. Foks, *Tablet taty*, s. 38.

bo chcę wypłynąć na powierzchnię, gdzie mogę,
sobie wesoło pogadać, jeśli kogoś spotkam²⁵.

Utracona wartość komunikacyjna literatury, jej niezdolność do podtrzymywania i inicjowania więzi międzyludzkich to przegrana, ale zarazem wyzwanie, zadanie do podjęcia przez widzącego rozmiary klęski i rozumiejącego jej przyczyny twórcy.

W twórczości Foksa wiersz, poezja (książka), jak twierdzi Anna Kałuża, „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”²⁶. Zyskują tym samym charakter totemiczny. Totemiczność pojmowana jako znak pamięci o utraconych sposobach podtrzymywania wspólnotowej więzi, choćby przejawiała się przez spektakularne obrazowanie braku i prezentowanie zdewastowanych obszarów zbiorowej i jednostkowej wyobraźni oraz ułomnej pamięci, może być uznana za sygnał gotowości pozostawienia śladu. W rozprawie *Obraz i ślad* Andrzej Zawadzki przekonywał:

Ślad rozbija widzialne, jest znakiem obecności w nim czegoś innego, „strzeże” więc różnicy pomiędzy idolem a ikoną, widzialnością i niewidzialnością. Ikonie ślad nie pozwala się stoczyć w idol, czyli pełną widzialność, zasłaniającą to, co niewidzialne, zaś idolowi umożliwia otwarcie na wymiar ikoniczny, będący odsłanianiem niewidzialnego²⁷.

Kategoria śladu okazuje swą użyteczność także w rozpoznawaniu kategorii totemiczności wiążącej się z dialogicznym i społecznym funkcjonowaniem sztuki. Totem jako przedmiotowy „ślad utożsamienia” zarówno jednostkowego, jak i zbiorowego pozostawałby medium zanikających międzyludzkich więzi²⁸.

Twórczość Foksa może być odczytywana jako wynik dążenia do pozostawienia zauważalnego śladu w przestrzeni kultury. W procesie tworzenia i odtwarzania obrazów, montowania, zestawiania, zderzania scen i ich jednoczesnego demontażu, subwersywnego projektu rozsadzania ram spektaklu – wszechobecnego wzorca współczesnej kultury – dochodzi do ich równoczesnego przekształcenia w wyrazisty, osobny, jednostkowo dookreślany i osobisty ślad autora. Rozpoznawalne, przybierające kon-

²⁵ Tenże, *Debordaż*, s. 411.

²⁶ A. Kałuża, *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, 24(44), s. 304.

²⁷ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 45.

²⁸ Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

trowersyjny kształt artystyczny działania Foksa wymierzone są przeciw wszelkim ograniczeniom poznawczym i komunikacyjnym fundowanym przez medialne struktury (także w przestrzeni wirtualnej) oraz koncepcjom, regułom, porządkom wywiedzionym z masowej, ciasnej i wtórnej (choć globalnej) wyobraźni.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard J., *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Bennett J., *Wnętrza, zewnętrza, trauma, afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalcz-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2014.
- Crary J., *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. I. Kurz, Ł. Zaremba, Warszawa 2009.
- Dalasiński T., *Ludzkie, arcy(nie)ludzkie. Efekt afektu i aktualność podmiotu drugiej nowoczesności*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów*, przeł. J. Margański, Warszawa 2011.
- Foks D., *Debordaż*, Poznań 2014.
- Foks D., *Tablet taty*, Wrocław 2015.
- Foks D., Libera Z., *Co robi łączniczka*, Warszawa 2008.
- Kałuża A., *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, 24(44).
- Mitchel W.J.T., *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Orska J., *Foks in fabula*, posłowie w: D. Foks, *Debordaż*, Poznań 2014.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Kraków 2014.