

Anna Kałuża

UNIwersytet śląski

**„Ogniskowa dla istniejących napięć”
Poezja Darka Foksa i sfera publiczna**

W latach osiemdziesiątych angielski artysta, Antony Gormley, zaprojektował rzeźby dla miasta Derry, leżącego w północnej Irlandii. Rzeźby przedstawiały trzy splecione ze sobą podwójne postaci, będące odlewami ciała artysty; umieszczono je przy historycznych murach miasta, które symbolizowały odparcie ataku katolickiej armii Jakuba II w 1689 roku. Dodatkowo, jedna z nich usytuowana została w pobliżu zniszczonego piedestału, na którym wznosił się kiedyś pomnik gubernatora Walkera, roztrzaskany przez bombę IRA. Od samego początku rzeźby budziły sprzeciw społeczności: podczas ich umieszczania rzucano na kabinę dźwigu, instalującego obiekty, kamienie i butelki, trzeba było wzywać żołnierzy, aby zażegnać rozruchy. W kilka godzin po tym, jak rzeźby stanęły przy murach miasta, zaczęto je atakować: na szyję pierwszej postaci zarzucono palącą się oponę, drugiej „dołączono” penis. Jednak to nie historia dewastacji artystycznego obiektu jest tu najistotniejsza, ale reakcja Gormleya na agresywne gesty wymierzone przeciwko jego dziełu. Gormley uznał, że działania te współtworzą jego projekt:

Jest to chyba moje najmocniejsze oświadczenie na temat tego, co uważam za potencjał sztuki, dotyczącej nie tylko tworzenia przyszłości, ale także uzdrawiania przeszłości. Powinna być czymś w rodzaju ogniskowej dla istniejących napięć – bardzo, bardzo starych antagonizmów, istniejących w obrębie społeczności. [...] W pewnym sensie jest to wizerunek samej społeczności, społeczności w stanie konfliktu. [...] Sztuka znajduje się przy militarnych i policyjnych instalacjach, tuż przy drucie kolczastym, i do pewnego stopnia rzeźby używają tych samych materiałów i języka, dla zupełnie odmiennych celów¹.

Przeformułowana przez Gormleya w tak znaczący sposób figura artysty (i jego działalności) wydaje mi się niezwykle ważna dla rozumienia literackiego przedsięwzięcia Darka Foksa. Współczesny artysta w ponowoczesnej rzeczywistości nie jest kimś, kto spędza życie na symbolicznym pustkowiu, odizolowany od świata i zdy-

1 M. ROUSTAYI: *An Interview with Antony Gormley*. Cyt. za: H. TABORSKA: *Obiekty artystyczne w przestrzeni publicznej*. W: *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*. Red. D. KOZANO-WICZ, M. SKRZECZKOWSKI. Wrocław 2010, s. 69. Autorka dokładnie omawia także inne prace Gormleya, umieszczając je w kontekście debaty toczącej w latach osiemdziesiątych wokół *site-specificity*.

stansowany do niego; nie jest też aktywnym działaczem wychodzącym na ulice z rewolucyjnymi hasłami; nie poucza ze swojego schronienia ani nie walczy w konkretnej (politycznej, społecznej) sprawie. To ktoś, kto „wystawia” się na konflikt, ujawnia antagonizmy, działa jak ogniskowa skupiająca na sobie także negatywną energię społeczną: złość, frustrację, niepokój i traumy, jego dzieła uosabiają „społeczności w stanie konfliktu”.

Oczywiście nie tylko z tego powodu uczyniono twórczość Foksa przedmiotem szczególnego zainteresowania w pierwszym numerze „Śląskich Studiów Polonistycznych”. Foks jako autor m.in. *Wierszy o fryzjerach, Orcia i Misternego trenu* włączył się w przemiany estetyczno-ideologiczne zachodzące w polskiej literaturze po 1989 roku i uczynił to w sposób znacznie bardziej istotny niż przekonwali o tym krytycy towarzyszący od samego początku pisaniu Foksa. Spory fragment rozmowy między Grzegorzem Jankowiczem, Ryszardem Koziółkiem i Dariuszem Nowackim jest poświęcony właśnie tej niefortunnej recepcji książek Foksa. Nie chodzi o to, że o autorze *Orcia* nie mówilo się i nie pisało; wręcz przeciwnie – w literaturze przedmiotu sporo jest prób „schwywania” tej twórczości w krytycznoliterackie pojęcia. Możemy przeczytać o Foksie-postmoderniście, Foksie-barbarzyńcy, Foksie-o’haryście, Foksie-hermetycznym parnasiście *etc.* I tak na przykład w wydanym w 1996 roku *Chwilowym zawieszeniu broni* Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego wspomina się o Foksie kilkakrotnie, umieszczając za każdym razem jego utwory w kontekstach prowokacji i błazenady. W *Parnasie bis. Słowniku literatury polskiej urodzonej po 1960 roku* autorstwa Krzysztofa Vargi i Pawła Dunin-Wąsowicza znajdziemy sporo wypisów krytycznoliterackich na temat tej twórczości. W *Zwierzęciu na J. Szkicach o wierszach i ludziach* Karol Maliszewski obszernie omawia kilka książek poetyckich Foksa, zwracając uwagę na dominujące jego zdaniem w tej twórczości elementy dziecinady, niepowagi i niedojrzałości. Krytyk akcentuje też polemiczny, krytyczny charakter tych wierszy. Najmocniej podkreśla ich realistyczne elementy oraz referencjalny charakter. W *Przygodach z wolnością. Uwagach o poezji współczesnej* Piotr Śliwiński umieszcza twórczość Foksa w kontekście książek takich autorów, jak Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Miłosz Biedrzycki, Krzysztof Jaworski. Wszyscy oni usiłują, według krytyka, „sprostać wyobrażeniu poezji bez posłannictw i posłań”². Z kolei Joanna Orska w *Lirycznych narracjach. Nowych tendencjach w poezji polskiej 1989–2006* krytycznie odnosi się do dotychczasowych odczytań książek Foksa i komplikuje zwłaszcza modele naiwno-autobiograficznej lektury. Orska nasila przede wszystkim autoteliczne (a nie referencjalne) akcenty tych utworów. W kontekście tych krytycznoliterackich analiz twórczość Foksa streszcza przygody polskiej krytyki z takimi pojęciami, jak

2 P. ŚLIWIŃSKI: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 136. W *Świecie na brudno* Piotr Śliwiński modyfikuje jednak tezę z poprzedniej książki krytycznej: „Deklarowana amnezja roczników sześćdziesiątych była więc – wbrew zarzutom krytyków – formą nieobojętności wobec przeczuwanej erozji postaw namiętnych, szczególnie w wyzwaniem, rzuconym przez »brulionowców« zwolennikom koncyliacyjnych teorii zmiany (zmiany, ergo kontynuacji) w literaturze”. P. ŚLIWIŃSKI: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 89.

referencjalność versus autoteliczność, zaangażowanie, krytyczność sztuki. Nie chodzi o to, by tę przygodę dezawuować – raczej o to, by wyciągnąć z niej wnioski. Jestem przekonana, że potencjał twórczości Foksa ujawnia się dziś bardziej niż kiedykolwiek i zmusza do zauważenia zmian, jakie zachodzą w naszej kulturze i społeczeństwie, a dla których te krytyczne kategorie (zaangażowanie, koniec sztuki, referencjalność etc.) stanowią jedynie punkt wyjścia.

To właśnie kolejny powód, dla którego zdecydowano rozpocząć prezentację najciekawszych zjawisk w polskiej literaturze najnowszej od przedstawienia twórczości Darka Foksa. Niebagatelna jest rola tej poezji i prozy w uświadamianiu zmian, jakim podlega pozycja sztuki w późnokapitalistycznych społeczeństwach. Książki Foksa uosabiają opór wobec myślenia o kulturze i literaturze w binarnych układach, stanowią wyzwanie dla autonomicznego traktowania literatury i umieszczania jej w polu odseparowanym od innych zjawisk kulturowych i społecznych. Krótko mówiąc, jest to moim zdaniem tego typu pisanie, które każe raczej krytyce reformułowywać jej własną narrację o kulturze niż wypełniać gotowe już lekturowe i interpretacyjne scenariusze. Teksty Darka Foksa odzwierciedlają ten sam sposób myślenia o sztuce, jaki manifestują chociażby swoimi pastiszowymi dziełami bracia Chapman. Oni – ze względu na bliskie Foksovi zainteresowania przemocą, wojennymi scenariuszami i historycznymi zdarzeniami – wydają mi się najbardziej adekwatnym przykładem. Łączy tych artystów podobny sposób reagowania na aktualność. Bracia Champan w swoim cyklu *Insult to Injury* z 2003 roku postaciom z grafik *Okropności wojny* Goi domalowali ośle łby, twarze kłownów, pyski potworów z filmów *science fiction*. Ich „duchampowski” gestu oraz literackich chwytów Foksa nie można tłumaczyć wyłącznie w kontekście formalnych zabaw czy eksperymentów przybliżających koniec sztuki, stają się one dziś ważne i znaczące dlatego, że rezonują z naszym rozumieniem kulturowej sytuacji, w jakiej się razem z tymi obiektami artystycznymi (a także dzięki nim) znaleźliśmy.

Najważniejszy powód uważnego przyjrzenia się tej twórczości związany jest z najnowszą poetycką książką Foksa *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka* z 2009 roku. Ukazała się ona w tym samym czasie, co książka *Niskie pobudki* Marcina Świetlickiego. Zderzenie tych dwóch zbiorów (dwóch koncepcji pisania) nie jest przypadkowe – obaj autorzy są niemal rówieśnikami, debiut Świetlickiego *Zimne kraje* oficjalnie ukazał się w 1992 roku, *Wiersze o fryzjerach* Foksa – w 1994. W latach dziewięćdziesiątych najżywiej dyskutowano kwestie powiązań poezji ze społecznymi przestrzeniami, książki obu autorów były często przywoływane w ramach tych dyskusji. Jedną z oznak „odejścia” od spraw społeczno-politycznych krytycy upatrywali właśnie w dezynwolturze i błazenadzie zbioru

rów Foksa. W podobny sposób interpretowano jego autotematyczne zorientowanie na zagadnienia związane z końcem literatury oraz literackości jako takiej. Autorowi *Zimnych krajów* zarzucano, że powtarza gest poetów dwudziestolecia międzywojennego: obojętności na sprawy publiczne i polityczne. W redakcyjnej rozmowie, jaka została opublikowana na łamach „Res Publici Nowej” w 1993 roku, Piotr Sommer próbował wyjaśniać sprawę:

Nieprecyzyjne jest mówienie – pisze o tym zresztą i Kornhauser, w posłowie do Świetlickiego – że poeci wycofują się ze sfery publicznej. Kornhauser nazywa to wycofaniem się z „etyki odpowiedzialności”. Moim zdaniem, między innymi wiersz Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, uchodzący niekiedy za programowy utwór tej formacji, jest wyrazistym tej diagnozy zaprzeczeniem. [...] W każdym razie, razi mnie niejaka dosłownością takie odczytywanie tych wierszy, wedle którego autorzy się gdzieś „wycofują”. Nie mamy tu do czynienia z wycofaniem się z etyki odpowiedzialności. To jest co najwyżej wycofanie się ze zmitologizowanej etyki odpowiedzialności, która uchodziła za jedyną. To ją właśnie odpycha Świetlicki, kiedy polemizuje z Polkowskim. I ta zmitologizowana, święta etyka odpowiedzialności – jest dziś nie do obrony³.

3 Nowi poeci ojczyzny. Rozmowa redakcyjna. „Res Publica Nowa” 1993, nr 6.

Wydaje się, że uwaga Sommera przeszła bez śladu – w dwóch bardzo wpływowych książkach krytycznoliterackich Mariana Stali (*Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, 1997) oraz Piotra Śliwińskiego (*Przygody z wolnością*, 2002) utrwała się tezę o wycofaniu się poezji po 1989 roku z przestrzeni publicznej.

Od tego czasu zmieniło się wiele i – paradoksalnie – niewiele. To właśnie uświadamia nam książka Foksa, zwłaszcza gdy przeczyta się ją w kontekście zbioru Świetlickiego. Wiele się zmieniło, bo w 2010 roku lepiej zdajemy sobie sprawę z tego, że przemiany w poezji po 1989 roku nie wiązały się z odżegnywaniem się poetów od spraw aktualnych i od zobowiązań społeczno-politycznych, ale dotyczyły innego rozumienia relacji między sferą publiczną a prywatną oraz zmienionego usytuowania podmiotu w tych sferach i – oczywiście – jego innej konceptualizacji. Paradoksalnie jednak zmieniło się od tego czasu niewiele, skoro Igor Stokfiszewski w swojej książce *Zwrot polityczny* (2009) powtarza zasadniczą myśl o „porzuceniu [przez poetów »bruLionu« – A.K.] szeregu powinności, jakie przypisywali poezji Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert czy Wisława Szymborska”⁴. Nie trzeba by z tą myślą polemizować, gdyby autor uzupełnił ją o kilka niuansujących odcieni, ale Stokfiszewski odwrót od szeregu powinności w poezji po 1989 roku rozu-

4 I. STOKFISZEWSKI: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009, s. 133.

5 Ibidem, s. 132.

6 Na temat przemian rozumienia sfery publicznej zob. J. HABERMAS: *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*. Tłum. W. LIPNIK, M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2008; P. DYBEL, Sz. WRÓBEL: *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*. Warszawa 2008. W tej drugiej pracy znajdziemy obszerny komentarz do teorii Habermasa. Zob. też: G. DZIAMSKI: *Radikalizacja demokracji: sztuka w sferze publicznej*. W: *Między estetyzacją a emancypacją...* W tym artykule Dziamski streszcza stanowiska Hannah Arendt z jej *Kondycji ludzkiej* oraz Karla R. Poppera z książki *Spółczesność otwarte i jego wrogowie* oraz Habermasa, przy okazji opowiadając o kształtowaniu się relacji między tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Podstawowym pytaniem Dziamskiego jest jednak pytanie o to, gdzie można usytuować sztukę w sferze publicznej: „Jakie jest miejsce sztuki w sferze publicznej? Czy jest ona częścią sfery publicznej czy też jej zaprzeczeniem, siłą skierowaną przeciwko sferze publicznej (*counter-publics*)?” (s. 19). W związku z tym pytaniem Dziamski wskazuje na potrzebę odejścia od kontekstu oświeceniowo-mieszczańskiego, konkretnie: Habermasowego, bo gdy bierzemy go pod uwagę, to wiążemy się w opozycyjne nacechowane kategorie prywatnego i publicznego oraz w niemożliwe do ominięcia problemy „zniesienia” sztuki i zniesienia instytucji sztuki. W zamian proponuje model komunikacyjny Miwona Kwona, który, zdaniem Dziamskiego, wydaje się bardziej adekwatny do opisu funkcjonowania sztuki w „dzisiejszej, sfragmentaryzowanej, podzielonej i mediatyzowanej sferze publicznej” (s. 21).

7 Leszek KOCZANOWICZ w szkicu *Magiczna moc sztuki. Podmiot, sfera publiczna, emancypacja* (W: *Między estetyzacją a emancypacją...*, s. 31) ujmuje to tak: „Innymi słowy mówiąc, koncepcje sfery publicznej i pojawienie się w jej obrębie przestrzeni publicznej są w dużej mierze instrumentami władzy symbolicznej”.

mie niezwykle całościowo, tak jak m.in. Julian Kornhauser w swoim słynnym tekście *Nowi dzicy*. O przeprowadzeniu uproszczonego podziału na tych, którzy się angażują, i tych, którzy się separują, świadczy w *Zwrocie politycznym* apologia nowych poetów:

Po dwóch dekadach wygnania z rzeczywistości, kreślenia intymnych obrazków wewnętrznego świata zmysłów i doznań, eksperymentowania z postmodernistycznymi koncepcjami niewyraźności świata, zapisywania melancholijnych strof o utraconym raju całości oraz sensu poezja powraca do widzialnego świata, pragnie go analizować i opisywać, oddać mu sprawiedliwość, angażować się⁵.

Ten powrót do „rzeczywistości”, zdaniem krytyka, odbywa się za sprawą poezji takich autorów, jak Bartosz Konstrat, Konrad Góra, Szczepan Kopyt. Mamy tu więc nadal do czynienia z przekonaniem, jakoby poezja tzw. pokolenia „bruLionu” odmawiała zaangażowania i udziału w sprawach publicznych.

Wydaje mi się, że Stokfiszewski fałszywie stawia sprawę. Rozumiem, że usiłuje on przygotować grunt dla bardziej spektakularnego wejścia młodych autorów na scenę poetycką, ale w takim krytycznoliterackim ujęciu, jakie proponuje, zajmować się będziemy przekładaniem ciągle tych samych kart na te same pozycje. Problem nie dotyczy dziś odmowy udziału poezji w sferze publicznej⁶. Ten problem jest w ogóle nieaktualny, ponieważ sfera publiczna także podlega różnego rodzaju konceptualizacjom i od jej „ustawienia” („skonfigurowania”) zależy, jakie miejsce i funkcje przyznamy sztuce, która także wpływa na konceptualizacje owej sfery⁷. Zwrotność tej relacji jest nieunikniona, a sztuka / poezja nie może zaistnieć poza tą relacją. Dzisiaj więc problem sztuki / poezji i sfery publicznej dotyczy raczej tego, czy możemy sobie wyobrazić poezję, która wchodzi w interakcję z przestrzenią publiczną, nie krytykując dominującej w naszej kulturze tradycyjnie rozumianej pozycji podmiotu i jego kompetencji. Jeśli jest jakaś różnica między wspomnianymi strategiami poetyckimi, to linia demarkacyjna, moim zdaniem, nie przebiega między pisaniem Foksa, Świetlickiego, czyli debiutantami wczesnych lat dziewięćdziesiątych, a młodymi poetami. Nie jest to w żadnym razie różnica pokoleniowa. Lepiej już mówić – by zaznaczyć podział sceny poetyckiej – o ramach romantyczno-modernistycznego wzorca zaangażowania oraz o ramach, które umożliwiają wypracowanie innego modelu

krytyki społecznej i które odpowiadać będą za inaczej pomyślany udział podmiotów w kulturze. W pierwszym wariantcie mieliśmy książki między innymi Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, ale także Konrada Góry, wspomnianego przez Stokfiszewskiego, w drugim – książki między innymi Darka Foksa, Kamili Janiak, Szczepana Kopyta. Wszystko w tych dwóch wariantach podlega zmianie: inaczej rozumiana jest w nich polityczność literatury, inaczej zakres tego, co uznamy za podmiotowe, inaczej charakteryzowana i diagnozowana będzie współczesna kultura, a w niej sposoby funkcjonowania (odbiór i produkcja) sztuki. Za różnicę, która powoduje, że we współczesnej poezji mamy do czynienia z krańcowo odmiennymi wariantami zaangażowania (a nie z zaangażowaniem i jego brakiem), odpowiada także przyjęta przez poetów koncepcja języka.

Ustronie

Przyjrzyjmy się najpierw temu, w jaki sposób Marcin Świetlicki w swojej książce *Niskie pobudki* reaguje na rzeczywistość społeczno-kulturalną.

Po pierwsze, poeta dba o to, by języki publiczne nigdy nie upodobiły się do języka, jakim on sam mówi o stanach emocjonalnych, poczuciu rozczarowania, nieszczęściu i osamotnieniu. Czytając te wiersze, zawsze wiemy, gdzie przebiega granica między uprywatnionym i jednostkowym głosem podmiotu a publicznymi, anonimowymi językami.

Po drugie, Świetlicki hołduje takiej wizji poezji, której podstawowym wyznacznikiem jest ekspresja, wyznaczenie, konfesyjny tryb wypowiedzi, tradycyjnie kojarzone z kategoriami autentyczności, jednostkowości, intymności i prywatności. Większość tekstów w jego najnowszym zbiorze odnosi się do współczesnego życia literackiego i kulturalnego. W każdym z nich łatwo nam ustabilizować pozycję podmiotu: przejawia się on we względnie stałych rejestrach estetyczno-językowych. Innymi słowy, nie mamy problemu z określeniem pozycji „ja” względem innych głosów – jest ono zasadą niepodlegającą żadnemu radykalnemu sproblematyzowaniu ani zakwestionowaniu: płciowemu, tożsamościowemu, kulturowemu, językowemu, historycznemu; to jego obecność w tekście warunkuje wszystkie inne elementy. Porażka aktywności, o której tak wiele w innych książkach Świetlickiego możemy przeczytać, tak naprawdę wzmacnia podmiot w konfrontacji z innymi podmiotami, jeszcze mocniej uwyrażnia jego walkę o utrzymanie granic między sobą a światem i innymi.

Na charakter związku poezji Świetlickiego z przestrzenią publiczną wpływają więc, według mnie, dwa autorskie dążenia. Jednym z nich jest dbałość o efekt prywatnego języka (co zawsze jest wynikiem przekonania, iż my, jako podmioty, możemy posługiwać się

językiem w taki sposób, by uniknąć jego władzy i zrealizować fantazję o pojedynczym, indywidualnym, jednostkowym podmiocie); drugim – dążenie do unieruchomienia czy też usztywnienia pozycji „ja” w tekście, co jest z kolei wynikiem przejęcia przez Świetlickiego tradycyjnej, metafizyczno-idealistycznej, koncepcji podmiotu. To marzenie o jednostkowości podmiotu oraz usztywnienie pozycji „ja” (tożsamościowej, płciowej *etc.*), połączone z przeświadczeniem o uczestnictwie poezji we wszystkich najbardziej aktualnych sprawach, powoduje, że sfera publiczna może być postrzegana w tych wierszach jedynie jako zagrożenie dla podmiotu. Sfera prywatna natomiast zwykle utożsamiana jest z wolnością. Między tymi przestrzeniami istnieje stały układ, a one same pojmowane są mało dynamicznie. Świetlicki odnawia bowiem wczesnomodernistyczny konflikt między społeczeństwem a artystą, zamieniając stosowne jego elementy, czyli wprowadzając na przykład medialne odniesienia.

Można powiedzieć to tak: w *Niskich pobudkach* sfera prywatna zdominowała całkowicie sferę publiczną. Ale taka konstatacja to tylko wierzchołek góry lodowej. Co wynika z tego, że w wierszach Świetlickiego z *Niskich pobudek* pojawi się ironiczne wspomnienie o hucznie obchodzonym Roku Herbertowskim („Recytują Herberta po kościołach. / Za oknem wystawiają wystawę o Herbercie. / Smażą eseje. A co ty byś wolał? / Powiedz, zanim pozbędzie śmierć cię” – *Wiersz dla Wincentego Różańskiego*) albo o krakowskiej narzeczonej Sławomira Sierakowskiego („Krakowska narzeczone S. Sierakowskiego / mówi, że się skończyłem, że nie wolno mi / już pisać”)? Dla tej sfery – bądź co bądź publicznej – Świetlicki nie znajduje innego konkurencyjnego przeciwstawienia, jak tylko metafizyczne – w wierszu o Herbercie jest to figura śmierci, w wierszu *Wola ludu* będzie to senny koszmar, który nakaże „biec w nic / bezpowrotne”. Usiłując obronić „ja” przed zagrożeniem nadchodzącym ze strony tego, co zbiorowe, publiczne, społeczne, Świetlicki wprowadza elementy z innego porządku, z innego „piętra” rzeczywistości. Szukając środków zaradczych przeciw rozplynięciu się jednostki w masowym społeczeństwie, wybiera je spośród kategorii metafizycznych. Powołując się na takie pojęcia, jak nicomość, pustka, nic, śmierć, ostateczność, wieczność, poeta wycofuje się na pozycje dawno już stracone. W efekcie jego próby wyrażenia jednostkowego podmiotu przypominają dawanie wymijających odpowiedzi na źle rozpoznane zagrożenia: *Niskie pobudki* odnoszą się, co prawda, do sfery publicznej, ale wszystkie mechanizmy wiersza zmierzają do tego, by przesłonić ją problemami „ja”, które podlega przede wszystkim metafizycznej nieodwołalności.

Oczywiście nie można udawać, że nic nie wiemy o tym, iż sam Świetlicki usiłuje unieważnić ideologiczne odczytania swoich

wierszy; przypadek słynnego tekstu *Dla Jana Polkowskiego* wyraźnie pokazał, że jego autor nie chciałby wpisywać się w myślenie o literaturze jako zawsze zorientowanej politycznie i ideologicznie, zawsze uwikłanej w spory współczesne. A jednak sam podejmuje krytykę społecznej sytuacji sztuki (mówiąc najogólniej), podejmuje ją z określonej oczywiście perspektywy – chciałby zachować jednostkowy, indywidualny, autentyczny punkt widzenia. Można więc, jak zrobiliby to krytycy lewicowi, zaatakować właśnie ten niby bezstronny sposób obserwacji i wykazać pozorność takiej bezstronności i bezinteresowności. Bardziej interesujący wydaje się jednak Świetlicki, który już pokonał próg dzielący go od zakazu zajmowania się sprawami publicznymi i dzięki temu umożliwił nam postawienie pytania o to, co dzieje się, gdy jego poezja konfrontuje się z przestrzenią społeczną.

Wówczas sytuacja, jaką stwarza ta poezja, jest co najmniej dwuznaczna. Trudno bowiem byłoby myśleć o *Niskich pobudkach* jak o książce reagującej na problemy społeczne, polityczne i kulturowe, a już zupełnie niemożliwe byłoby umieszczanie jej w sferze pozapublicznej i pozapolitycznej. I o jednym, i o drugim nie przesądza oczywiście zamach jej autora na sferę publiczną. Trudności nie stanowi bowiem próba zawłaszczenia sfery publicznej przez prywatną, ale unieruchomienie (ideologiczne, filozoficzne, estetyczne) figury podmiotu piszącego, którego jednostkowości i indywidualizmu usiłuje się w zbiorze bronić, a o którym – gdy wprowadza się go w metafizyczne konteksty – można powiedzieć jedynie, że charakteryzuje go nicność. W tym kontekście warto postawić pytanie o to, jak można marzyć o zmianie sposobu doświadczania świata, jak bronić podmiotowego charakteru tego doświadczenia (co, jak sądzę odpowiadałoby zamysłowi poezji Świetlickiego), myśląc o podmiocie w taki sam sposób, jak myślano o nim dwieście lat temu. Tradycyjna, wyznaniowa poezja (której wszystkie problemy determinuje mocna pozycja podmiotu mówiącego, a jego status, kondycja i ważność nie podlegają żadnej rewizji) zachowuje się zbyt asekuracyjnie w konfrontacji z rzeczywistością społeczno-kulturową, która zmusza nas do zadawania pytań o to, co sprawia, że uznajemy czyjś podmiotowy charakter, co oznacza być podmiotem, jakie są w ogóle warunki procesu indywidualizacji *etc.*

Ogniskowa

W Stu najlepszych polskich reklamach i jednej niemieckiej Darka Foksa figura podmiotu, pojmowanego w książce Świetlickiego w kategoriach metafizyczno-egzystencjalnych, ustępuje porządkowi, który przekracza jednostkowy punkt widzenia. Ta zmieniona optyka nie likwiduje samego pojęcia podmiotu, stawia natomiast pod znakiem zapytania tradycyjne sposoby jego artykulacji. Podmioty działające

w publicznej przestrzeni w zbiorze *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka* są najczęściej funkcjami pewnych procesów regulujących cały system społeczny, polityczny i kulturowy. Można więc uznać, że w książce Foksa przestrzeń publiczna zdegradowała zupełnie przestrzeń prywatną w tym sensie, że wysiłek, który mielibyśmy włożyć w wyznaczanie granicy między pragnieniami należącymi do „ja” a potrzebami, o których „ja” myśli, że pochodzą z jego wnętrza, okazuje się zupełnie nieadekwatny do świata przedstawianego w książce. Problemy autentyczności, wolności, zniewolenia „ja” przez zewnętrzne wobec niego siły nie istnieją – podmiot w tych wierszach jest zawsze już wpisany w przekraczający go zbiorowy horyzont. A publiczna przestrzeń określona jest przez dynamizujące ją konflikty, ścieranie się sił różnego pochodzenia; charakteryzuje ją ciągła gotowość do rekonfiguracji w przeciwieństwie do stabilnego i jednolitego charakteru tej sfery w *Niskich pobudkach*.

Foks, inaczej niż Świetlicki, wybiera taki sposób mówienia, który od razu wpisuje jego podmiot w publiczne dyskursy: ekonomii, polityki, reklamy, zdomowionych filmowych dialogów. Zawsze mamy więc wrażenie, że wierszem autora *Sonetu drogi* rządzi powtórzenie, a nawet kliša, stereotyp, nie tylko w sensie strukturalnym, ale filozoficznym: język jest tu rozumiany jako jeden z licznych systemów wytwarzających podmiotową fikcję. Dlatego wiersze z tego zbioru koncentrują naszą uwagę na procesach warunkujących różne formy (społecznej, politycznej) organizacji, a nie na bardzo określonym i zdefiniowanym podmiocie wytworzonym już przez te procesy, jak to się dzieje w *Niskich pobudkach*.

I tak na przykład w rozpoczynającym zbiór wierszu *Sto najlepszych polskich reklam* intymną, domową relację między „ja” a drugą osobą konstituuje wszystko to, co uosabia porządek reklamy. Zasady, według których jest ten porządek realizowany, zostają także włączone w miłosne gry bohaterów wiersza. Relacja między intymnością a jej publicznym aspektem jest w tym wierszu zwrotna, bo nie sposób oddzielić miłosnego życia bohaterów wierszy od ich pasji oglądania reklam. W domowej przestrzeni podmiotowości zagospodarowanej przez przekaz publiczny, nastawiony w tym przypadku na towar i konsumpcję, przekaz ten uzależniony zostaje od miłosnych podchodów obojga partnerów i ostatecznie staje się głównym elementem budującym tożsamość męskiego podmiotu. Dzieje się tak dlatego, że „ja”, opowiadając o swoim apetycie na reklamy, mówi jednocześnie o „polowaniu” na nie, uaktywniając seksualne podteksty. Aktywność telewizyjnego widza zyskuje tu te same atrybuty męskiej aktywności, jakie możemy obserwować w opisach miłosnych podbojów:

Moje reklamy są najlepsze na świecie
Od razu widać że to ja je wybrałem

Są wszędzie chociaż nie tak łatwo na nie trafić
Ja potrafię w ciągu sekundy
Namierzyć taką z pierwszej setki⁸.

Bohaterowie tego wiersza, uwodząc się nawzajem, koncentrują swoją energię wokół reklamy, której zasady stają się osią ich scenariusza miłosnego, a jako wytwarzani (pobudzeni) przez nią sami rekonfigurują jej zasady własnymi miłosnymi planami. I jest to sytuacja paradoksalna, bo scenariusz uwodzenia, który został przez porządek reklam oznaczony jako towarowy, konsumpcyjny i poddany ekonomicznej zasadzie wymiany, zostaje o-znaczony przez podmiot. Dlatego trudno w tak zarysowanym splocie napięć i ciągle modyfikowanych relacji rozstrzygać, co jest podmiotowe, a co nie jest.

W kolejnych wierszach oraz krótkich tekstach prozą Foks przedstawia przede wszystkim formy społecznego zorganizowania życia. W ramach takiej organizacji ujawnia konflikty zachodzące między różnymi siłami, które od czasu do czasu materializują się pod postacią jakiegoś „ja”. Będzie to porządek światów (systemów) wojskowo-militarnych, literackich (czy ogólnie estetycznych), rewolucyjnych. W *Tajemnicy pustego baku*, krótkiej prozie, którą można czytać jako parodię emancypacyjnych dążeń, społeczne zachowania określone są przez homoseksualność, ponieważ heteroseksualne kontakty zostały oficjalnie zakazane. Foks zdaje się sugerować, że przestrzeń społeczna domaga się ciągłych „przegrupowań” kształtujących ją mechanizmów, a tym samym kładzie nacisk na samowystarczalność tych społeczno-politycznych systemów, na ich zdolność do samoregulacji i reprodukcji. A skoro tak, to nic nie może tu zostać przeciwstawione sferze publicznej. Choć Foks wykazuje powiązania między jej jawnym a ukrytym wymiarem, to nie usiłuje skonfrontować tych samoregulujących się układów, dążących do zachowania stanu równowagi, z tym, co faktycznie wobec nich byłoby inne. Bo to, co inne (różne), stanowi zawsze już wewnętrzny mechanizm regulacji. Można się zastanawiać, czy dzieje się tak dlatego, że twórczość Foksa w ogóle nie obraca się w horyzoncie konstruktywnym (pozytywnie utopijne projekty nie interesują poety), czy dlatego, że byłoby to sprzeczne z logiką zaprojektowanego przez niego obrazu rzeczywistości społecznej.

Nie to jednak jest najważniejsze w tym wariantcie pisania konfrontującego się z wyzwaniem, jakie stawia przed poezją przestrzeń publiczna. Chodzi mi przede wszystkim o podkreślenie, że poetyckie strategie, które rewidują, mówiąc najogólniej, kategorię podmiotowości, są zdecydowanie bardziej konkurencyjne w starciu z naukami politycznymi, psychologią, filozofią i innymi dziedzinami sztuki, gdy chodzi o rozpoznanie tego, co współcześnie może

9 H. TABORSKA: *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*. Warszawa 1996, s. 23.

określać myślenie o człowieku, niż taki wariant poezjowania, który za wszelką cenę usiłuje zachować podmiot ujmowany idealistycznie i metafizycznie. W końcu pytanie o związki poezji i publicznej przestrzeni nie jest pytaniem jedynie o reguły, jakie rządzą tą przestrzenią, ale także pytaniem o samą poezję: czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu powinna ona zrezygnować z własnego języka, w jaki sposób przeformułowywać swoje reguły tak, by jednocześnie utrzymać niezależność i przygotować się na konfrontację z porządkami ekonomicznymi, społecznymi i kulturowymi przestrzeni publicznej, która jako przestrzeń wyobrażeniowa (jak ją charakteryzuje Halina Taborska, autorka książki *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*) jest „spotkaniem osobistych potrzeb i ekspresji z kolektywnymi aspiracjami i działaniami”⁹. Książka Foksa nie jest jedyną, która nie okopuje się w starych sposobach doświadczania świata, nie proponuje też najbardziej radykalnej strategii w odejściu od metafizycznego ujmowania podmiotowości. Ale już samo zakwestionowanie tradycyjnej postaci podmiotu w tych wierszach czyni z nich ważny „poligon” poetycki, w ramach którego są one (świadomie) zaangażowane w społeczny i publiczny aspekt rzeczywistości.

Anna Kałuża

„A focal point of existing pressures”

The poetry by Darek Foks and public sphere

Summary

The article is devoted to a discussion of the works by Darek Foks in the context of an aesthetic change in poetry these days. The very change is presented on the basis of the comparison of a poetical book by Foks *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka* with *Niskie pobudki* by Marcin Świetlicki. In poetry by Świetlicki the issue of the politicality of poetry is defined by a gesture of a radical division of the world into an alienated and external public sphere as well as a private sphere giving rest and the feeling of independence. The poetry by Foks, on the other hand, does not believe the possibility of separating the two orders and criticizes a public order by means of a radical internalization.

Anna Kałuża

« Une focale pour des tensions existant »

La poésie de Darek Foks et la sphère publique

Résumé

L'article est consacré à la présentation de l'oeuvre de Darek Foks dans le contexte de la transformation esthétique de la poésie moderne. L'auteur montre ce changement en

comparant le livre poétique de Foks *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka* et la publication de Marcin Świetlicki *Niskie pobudki*. Dans la poésie de Świetlicki la question du caractère politique de la poésie détermine le geste de la division radicale du monde entre la sphère publique, extérieure et isolant, et la sphère privée, qui donne un certain répit et la sensation d'indépendance. La poésie de Foks ne croit pas à la possibilité de séparer ces deux réalités et soumet l'ordre public à une critique à travers son extériorisation radicale.