

Prodzekt Foks

O pisarstwie Darka Foksa rozmawiają
Grzegorz Jankowicz, Ryszard Koziółek,
Dariusz Nowacki i Anna Kałuża

1 Anna Kałuża w rozmowie reprezentuje redakcję niniejszego czasopisma.

ANNA KAŁUŻA¹: Witam wszystkich bardzo serdecznie. Chcielibyśmy dziś porozmawiać o twórczości Darka Foksa, autora wielu książek poetyckich i prozatorskich, wiążanego z głośnymi debiutami po roku 1989; pisarza znanego i coraz bardziej docenianego. Zaprosiliśmy do tej rozmowy gości: Ryszarda Koziółka, Dariusza Nowackiego i Grzegorza Jankowicza. Chciałabym zaproponować trzy problemy do dyskusji. Interesować będzie nas refleksja na temat historii, zawarta w tekstach Foksa; jego literacko-estetyczny projekt oraz coraz głośniej dająca o sobie znać w jego utworach idea polityczności literatury. Ryszardzie, Ciebie chciałabym zapytać o kwestie związane z teorią, filozofią historii.

RYSZARD KOZIÓLEK: Moja perspektywa jest dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, pokoleniowa. Darek Foks jest moim rówieśnikiem, i to nie jest tylko „rówieśniczość” biograficzna, wspólnota daty, ale także pewnego przeżycia kulturowego. Kiedy wczytuję się w jego listę lektur, to większość z nich należy także do mojego zestawu, a czasem mam wrażenie, jakbyśmy się wymieniali bibliotekami. Przede wszystkim amerykańscy pisarze, postmoderniści drugiej połowy XX wieku, Barthelme, Coover, Abish i inni. Poczucie wspólnoty oparte na podobnym spisie lektur mija mi, gdy czytam, jak to przeżycie lekturowe zapisało się w jego własnej twórczości. Wtedy dzieje się coś odwrotnego, mianowicie, on mnie alienuje z mojego doświadczenia; pisze o znanych mi rzeczach i sprawach, ale w jego przedstawieniu one same stają się mnie samemu obce. Choć to zabieg bolesny, to chyba w zamierzeniu Foksa celowy i jego samego także dotykający – uczynienie własnej przeszłości obcą krainą.

Jeśli więc pytasz o jego projekt historiografii literackiej, to jednym z jego składników byłoby demonstrowanie procesu tekstualizacji przeszłości jako narastającej obcości, w dodatku w sposób najbardziej dokuczliwy, czyli na sobie samym. Foks sprawia, że moje życie zaczyna szeleścić papierami, bo splotło się z książkami, które niegdyś czytałem i przeżywałem, a teraz one do mnie wracają jako zestaw klisz kombinowanych w jego pastiszach. Co jest tym bardziej przygnębiające, że mowa o lekturach, które uznawane były za teksty hipernowoczesne, nawet jeśli miały dwadzieścia lat czy więcej, to wchodząc w obieg recepcji wtedy, w połowie lat

osiemdziesiątych czy początku dziewięćdziesiątych, były traktowane jako ultranowoczesne. Wydaje mi się też, że powracający w pisarstwie Foksa temat wyczerpania dotyczy literatury w ogóle, a nie tylko jakiejś historycznej postaci prozy. Nawet jeśli temat ten jest ujęty w formę parodii i ma prowadzić do wyzwajającego śmiechu, to mam wrażenie, że zatroskanie jest poważne. Zresztą wywiad, którego Foks udzielił stosunkowo niedawno w „Lampie”, ten ton potwierdza. Tytuł brzmi: *Nie będę się rzucał z mostu*.

Natomiast jeśli pytasz o właściwy projekt pisania o historii Foksa, to pytasz o teksty, w których kwestia reprezentowalności historii pojawia się bezpośrednio. Oczywiście najgłośniejszym przedsięwzięciem w tym zakresie jest książka *Co robi łączniczka*. Choć napisano o niej wiele, wcale niełatwo ją zdobyć, mimo że wydana została w Katowicach.

DARIUSZ NOWACKI: Po sąsiedzku. Instytut Kultury Ars Cameralis, wydawca tej książki, ma siedzibę w pobliżu.

R.K.: Jest to projekt wspólny dwójki autorów: artyści multimedialnego Zbigniewa Libery i pisarza Darka Foksa. Nie wiem, co było pierwsze: zdjęcia Libery czy teksty Foksa?

GRZEGORZ JANKOWICZ: Mówiąc precyzyjnie: najpierw był tytuł całości, który wymyślił Foks, następnie niemal równolegle zaczęły powstawać teksty i kolaże. Trudno zatem mówić o uprzedności jednego medium względem drugiego, jeszcze trudniej precyzyjnie opisać relacje, jakie łączą tekst i obraz. Jest kilka, może nawet kilkanaście wariantów, które domagają się szczegółowego przedstawienia.

R.K.: Zatem *Co robi łączniczka* to ilustrowana książka, która składa się z 63 fotografii i dołączonych do nich tekstów.

D.N.: Też 63.

R.K.: Jak by najkrócej określić, czym są te fotografie? Otóż to jest coś w rodzaju powstańczego kalendarza, zestawy powstańczych *playmates*. Na owych fotografiach znajdują się znane i nieznane kobiety, przede wszystkim wybitne aktorki kina XX wieku. Są wśród nich Anita Ekberg, Claudia Cardinale, Sophia Loren, Isabella Rossellini, Catherine Deneuve, Elizabeth Taylor, ale także kobiety, których twarze nie widać, lub też takie, które eksponują wyłącznie swoją nagość. Portrety są fotomontażami. Technika, którą Libera zastosował, polega na wykorzystaniu zdjęć autentycznych, wyjętych z archiwów powstania warszawskiego, a następnie ich „coverowaniu”, jak to sami twórcy określają. W miejsce twarzy lub ciała rzeczywistych uczestniczek powstania zostają wstawione fotografie wspomnianych aktorek. To jeśli chodzi o udział Libery.

Teksty Foksa mają, podobnie jak fotografie, stałą matrycę kompozycyjną. Wszystkie są mniej więcej tego samego rozmiaru: 27

wersów (w edycji, którą dysponujemy) ujętych w trójdzielną strukturę: wszystkie zaczynają się od tej samej frazy zaprzeczenia: „Kiedy chłopcy zaprzeczają, łączniczka...” (robi coś innego, np. „podnosi głos”). Ten incipit powtarza się, z drobnymi modyfikacjami, we wszystkich 63 fragmentach. Środkowa, najobszerniejsza część to jakiś typowy obrazek powstańczy, wyraźnie ujawniający swą stylistyczną wtórność, ale ważniejszy wydaje mi się fakt, że środkowa część to właściwy efekt działania łączniczki, czyli przypominanie sobie. W najprostszym objaśnieniu, pytanie „co robi łączniczka?” oznacza „co robi pamięć z przeszłością?”.

I wreszcie klauzula każdej z tych części również ma swój stały kształt. Puentą jest spojrzenie łączniczki na fragment gazety, przynoszący wycinek z listów czytelniczek „Wysokich Obcasów”, które określane są konsekwentnie i dowcipnie „magazynem kobiet wroga”: „Jej wzrok pada na strzęp kolorowego magazynu dla kobiet wroga z tekstem: »Przepraszam, że byłam nieznośna i dziękuję za wsparcie«”.

Wyjawioną intencją pisarza było, aby unikać bezpośrednich korespondencji między tekstem a fotografią. Foks eksponuje arbitralność swych narracji, dystans między obrazem i zapisem, można by nawet powiedzieć, że zapis unika jakichkolwiek skojarzeń z obrazem, a więc nie mamy tu do czynienia z typową techniką ekfrazy, gdzie tekst komentowałby obraz. Wspólne miejsce tekstu i obrazu widziałbym w powtórzeniu pewnego gestu, którym popularna narracja historyczna operuje od niepamiętnych czasów – mam na myśli erotyzację historii. Libera i Foks przypominają nam ostentacyjnie, że historia jest konstruowana zawsze dla jakiejś współczesności. A im bardziej chce być sugestywna, wpływowa, tym chętniej sięga po kody estetyczne publiczności, do której jest skierowana. Historia chce się podobać i Libera pokazuje, w jaki sposób historia lansuje swoją urodę. W tym zamierzeniu kryje się także rodzaj krytyki politycznej. Historia wdzięczy się do nas nie po to, by nas estetycznie zadowolić, ale ma swoje interesy do rozegrania, zwłaszcza jeśli dotyczy wydarzeń tak kontrowersyjnych, jak powstanie warszawskie.

Drobna uwaga krytyczna dotycząca projektu Libery. Jest takie zdjęcie, pojawiające się bodajże dwukrotnie, wyjęte z *Kanału Wajdy*, czyli słynna scena z kratą. Główna bohaterka, Stokrotka, doprowadza swojego ukochanego do miejsca, w którym zamiast wyzwolenia czeka ich pułapka. Otóż Teresa Iżewska – aktorka, która gra Stokrotkę, już przez Wajdę została pomyślana jako typowy wamp. Ona wręcz nie wymaga podrasowania fotografią Anity Ekberg. Wydaje mi się, że to, co robi Libera, Wajda zrobił już wcześniej, jeśli chodzi o erotyzację bohaterów powstania. Jeśli przypominacie sobie pierwszą właściwą scenę *Kanału*, czyli pre-

zencację oddziału powstańczego, to jest on zestawem dandysów. Grany przez Janczara Korab ma biały kołnierzyk, nieskazitelny nawet wśród ruin, kurzu i całej tej masakry. Stanisław Mikulski – Smukły – ma skórzaną kurtkę założoną na gołe ciało i szmajsera przewieszzonego niedbale przez ramię. Wajda już to zrobił, tę grę z historią powstania za pomocą jej erotycznego obrazu.

A.K.: A czy jednak nie chodzi o to, o czym mówiłeś na samym początku, czy nie chodzi Foksowi o poczucie alienacji w związku z erotycznym dyskursem historii? O ile Wajda pokazywał nam erotyczny dyskurs historii, o tyle Foks pokazuje obcość, umożliwia nam dystans, niszczy możliwość identyfikacji?

R.K.: Nie jestem pewien, czy odsłonięcie sztuczności przedstawienia niszczy jego sugestywną atrakcyjność. Historia, która coraz bardziej przechodzi we władanie obrazu, likwiduje odczucie „głębi przeszłości”. Wszak obrazy, które nam podrzuca Libera, pochodzą z „tamtego” czasu, z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ale są też anachronizmy w rodzaju zdjęcia Isabelli Rossellini, a więc dokumentalność fotografii schodzi na dalszy plan. Pytasz, czy obraz nas zbliża do rzeczywistości, do doświadczenia, czy nas od nich alienuje. W przypadku zdjęć wojennych czy – jeszcze bardziej – zdjęć Holokaustu ta sprawa nabiera szczególnie ostrego wymiaru i rodzi niebywale gorące spory. Wyszła u nas niedawno książka Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*, która wywołała poważną dyskusję na ten temat. Autor twierdzi, że trzeba skończyć wreszcie z tym gadaniem o niewyraźności fotografii. Skoro mamy ponad 40 tys. zdjęć obozowych, to znaczy, że doświadczenie Holokaustu nie przynosi wyłącznie „czarnej dziury sensu” (Lyotard), ale także przedstawienia, które poruszają wyobraźnię, czyniąc widzialnym jakiś fragment niezróżnicowanej potworności Zagłady.

Jeśli więc Foks i Libera grają naszą pamięcią historyczną, to cel pozytywny tego projektu, poza eksponowaniem sztuczności pamięci i narracji o pamięci, widziałbym w tym, że *Łączniczka*, która nam się podoba, powoduje nasze zainteresowanie historią. Łatwo jednak odeprzeć ów łatwy optymizm twierdzeniem, że historia w ładnych obrazach sprawia, że to obrazy się autonomizują i w efekcie mamy głęboko w nosie niepowtarzalność zdarzenia z przeszłości. Nieosiągalna w przedstawieniu przeszłość wymaga więc aktu wiary w jej istnienie, który musiałby poprzedzać wszelkie dociekanie teoretyczne.

A.K.: Chciałabym teraz poprosić Darka Nowackiego o kilka słów na temat projektu literackiego Darka Foksa.

D.N.: Chciałbym zacząć od wątku, który chyba nas martwi. Chodzi o niedostatek, a właściwie brak – godnego, satysfakcjonującego – komentarza. Mówimy: dorobek znaczący i trudny do

przegapienia (siedem książek poetyckich, pięć prozatorskich), a zarazem widzimy wyraźnie, że w gruncie rzeczy jest to dzieło niczyje. Przypomnę, że Darek Foks pojawił się na scenie literackiej przed rokiem 1989 – wydał dwa arkusze poetyckie, które poprzedziły, by tak rzec, debiut oficjalny, czyli tom *Wiersze o fryzjerach* (1994). Mamy zatem do czynienia z twórcą, który od przeszło 20 lat – że tak powiem – jest w branży, z twórcą zasiedziałym. Nie twierdzę, że nadszedł czas na monografię; konstatuję jedynie, że twórczość Foksa jest w zasadzie nieskomentowana. Oczywiście istnieją mniej lub bardziej „poważne” recenzje, kolejne książki autora *Orcia* zostały odnotowane, ale pisarz ten cały czas czeka na swojego krytyka. Niech nas nie zmyli to, co stało się w roku 2005, kiedy ukazała się książka *Co robi łączniczka*. Otóż niespełna pół roku po jej opublikowaniu, już z datą 2006, pojawiła się rzecz zatytułowana *Co robi łączniczka. Książka o książce*. Ta niewielka objętościowo publikacja, zredagowana przez Sebastiana Cichockiego, zawiera m.in. rozmowy z Darkiem Foksem i Zbigniewem Liberą oraz niezwykle staranną, poniekąd wzorcową analizę i interpretację *Łączniczki* pióra Jerzego Jarniewicza. Wskazuję tutaj na ów załącznik (książka o książce) jako najlepsze i poniekąd bezprecedensowe świadectwo recepcji, co nie oznacza, że nie podniosły się inne ważne głosy. Było ich całkiem sporo (jak na stosunki panujące w naszym świecie literackim). Należy zauważyć, że ów komentarz zrodził się w chwili, kiedy w pole literatury wkroczył przedstawiciel – jak to się dziś mówi – sztuk wizualnych, czyli Zbigniew Libera, który, dobrze o tym wiemy, ma niesamowitą pozycję; jest bez wątpienia artystą prominentnym (może nie jest współczesnym Matejką, ale Chełmońskim początku XXI wieku raczej tak). Ano właśnie – osoba i dokonania tego, jakże ważnego dla naszej współczesności, twórcy przesądziły o eksplozji komentarza, choć pewnie przesadne to określenie (słowo: eksplozja)... Może tedy ostrożniej: komentarz się zawiązał, coś się zaczęło dziać. A dlaczego nie działo się wcześniej? W mojej ocenie zabrakło narzędzi teoretycznych. Bo też o twórczości Foksa w ogóle nie da się niczego interesującego powiedzieć, jeśli nie mamy teorii w zapleczu. Wypowiedź Ryszarda, której słuchaliśmy przed chwilą, najlepszym dowodem w sprawie. Mam oczywiście na myśli rozważania dotyczące historii, wplątanie w ten komentarz autorytetu Haydena White’a, snucie narracji o tym, co kształtuje pamięć o pamięci, jak ma się gramatyka do pamięci (to z tekstu Jarniewicza) i tak dalej. Rzecz znamienita – to, co wcześniej było kojarzone z szeroko rozumianym grepsiarstwem, osławiane, a zarazem lekceważone jako żart literacki, pod wpływem języków, jakimi posługują się krytycy rozprawiający

o sztukach wizualnych, nabrało znaczenia, zyskało na powadze. Przypomnę w dwóch słowach, jak przed wydaniem *Łączniczki* to wyglądało. Otóż najczęściej o prozie Foksa, ale też – w mniejszym zakresie – o jego poezji pisano, że chodzi o tzw. koniec literatury, jej wyczerpanie. Nie mogło, rzecz jasna, zabraknąć słówka postmodernizm. Foks był odbierany – i to według mnie jądro problemu – jako spóźniony grabarz literatury. Wszystko to, co dało się na poziomie metaliterackim wyprowadzić z jego książek, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych nie brzmiało świeżo. Wątki, które podrzucił pisarz, nie mogły być jakkolwiek „przeżywane”. Niewielu – już wtedy – kręciły takie kwestie, jak zderzenie wysokiego z niskim, narodowego kanonu literackiego z popkulturą, pytanie o granice poezji i prozy, opozycja: samodzielność – niesamodzielność, całe to gadanie o coverach, samplo-waniu i palimpsestach. Opozycja, którą na początku przywołała Ania (prywatne versus publiczne), także nie przekonuje.

A.K.: Ale tej opozycji właśnie w pisaniu Foksa nie ma.

D.N.: Pewnie masz rację, że jej nie ma. Chodzi mi o wydobycie płasz-czyzn komentarza, o uchwycenie swego rodzaju „zdarzeniowości” (wszak pytamy, co się w tej twórczości dzieje, jakie problemy nam podrzuca). Chciałbym też wyraźnie zaznaczyć, że komentarze łączące twórczość Foksa z owym „końcem literatury” czy – szerzej – ze świadomością postmodernistyczną to były wypowiedzi życzliwe. W tych niezyczliwych mówiono raczej o kontekście sytuacyjno-towarzyskim. Foks miał być po prostu przedstawicielem pewnej koterii. Ktoś – nie pamiętam kto – nazwał tę orientację szkołą warszawsko-puławsko-skierniewicką. Chyba niezbędne jest objaśnienie: chodzi o krąg poetów warszawskich, skupionych głównie wokół „Literatury na Świecie”. Najważniejszą figurą w obrębie tej frakcji był Andrzej Sosnowski. Biegun puławski to aluzja do Bohdana Zadury, synem Skierniewic jest sam Foks. Zdaję sobie sprawę, że zapachniało plotką. Ale – bądźmy z sobą szczerzy – jest coś na rzeczy. Wystarczy prześledzić, kto prowadził rozmowy z bohaterem naszej dyskusji, kto pisał wstępy lub posłowania do jego książek, kto zapewniał, że dzieło Foksa to rewelacja (obok Jerzego Jarniewicza i Bohdana Zadury powinien się tu koniecznie pojawić Marcin Senddecki). Dlaczego o tym mówię, a zarazem wstydzę się, że mówię? Ano dlatego, że w kręgu wspomnianych tu osób została wypracowana pewna metoda pisania o książkach Foksa. Mówiąc w największym skrócie – dowcipem odpowiadano na dowcip, greps komentatora miał się okazać godny grepsu pisarza. Dobrą ilustracją byłaby tu nota Zadury umieszczona na skrzydełku *Orcia*. Wyimek z tejże: „W *Orciu* autor podejmuje różne ważne tematy i przywraca wiarę w rolę literatury w życiu. Głównie w życiu jednostki. Jaka to jest rola, nie

zdradzimy, żeby nie zdradzać”. Zdania i akapity skreślone przez Zadurę kontynuują po prostu język dzieła (kilkunastostronicowa „powieść” Orcio – powiada puławski poeta – „jest utworem wielowątkowym”). Takich przykładów (greps jako odpowiedź na greps) mamy mnóstwo – zainteresowanych odsyłam do stron internetowych wrocławskiego Biura Literackiego; polecam uważnie zwłaszcza zamieszczone tam rozmowy z Foksem. I jeszcze jedno spostrzeżenie: nadzieje na ukonstytuowanie się komentarza pozostają właśnie nadziejami. Symptomatyczna wydaje się obojętność, z jaką przyjęto najobszerniejszą w dotychczasowym dorobku książkę Foksa – *Wielkanoc z Tygrysem*. Skończyło się na zapewnieniach – nierozwiniętych w żadnym tekście krytycznym – że powieść ta ma ogromny potencjał krytyczny, ponieważ pisarz wziął na warsztat dwa problemy popkulturowe naszej doby, mianowicie sprawę renesansu kryminału oraz uprzywilejowaną pozycję telenoweli jako opowieści organizującej zbiorową wyobraźnię. Ambitny projekt, ale może tylko projekt.

G.J.: Co ciekawe, projektowość tego przedsięwzięcia będzie jeszcze bardziej uderzająca, gdy uświadomimy sobie, że powieść wykiełkowała ze scenariusza filmowego.

D.N.: I to jest tajemnicza historia – by znowu posłużyć się trybem plotkarskim (naprawdę jest mi wstyd). Otóż Foks, ten radykalny postmodernista, wielki grabarz literatury, jest równocześnie scenarzystą pracującym na potrzeby telewizji TVN. Stworzył m.in. sporo odcinków serialu *Brzydula*. Bardzo ciekawa sprawa. Należy żałować, że Foks poskąpił *Brzyduli* tego, co znajdziemy na przykład w *Pizzy weselnej*.

A.K.: Darek mówi o niewydolności komentarza krytycznego, narzekając, takie mam wrażenie, na teksty Foksa. Moim zdaniem one właśnie prowokują ten kryzys, ujawniają go i pobudzają do przemyślenia narracji krytycznych i miejsca, jakie zajmujemy jako aktywne podmioty, a nie tylko jako konsumenci określonego porządku kulturowo-społecznego. W związku z tym chciałabym zapytać Grzegorza Jankowicza o projekt polityczny wyłaniający się z tych tekstów. Łatwo było je przez jakiś czas lekceważyć, traktować jak postmodernistyczne jaja. Czy jednak czegoś nie tracimy, jeżeli trywializujemy tę twórczość? Moim zdaniem historia recepcji przywołana przez Darka w gruncie rzeczy więcej mówi o pewnych przekonaniach (wzmówieniach i przesądach) estetyczno-krytycznych (np. jeżeli w tekście autor posługuje się dowcipem i żartem, to nie może odnosić się do „poważnych” spraw) niż o tekstach Foksa.

G.J.: Najpierw krótko odpowiem na pytanie Ani, a potem rozwinę kilka wątków, które wydają mi się niezwykle istotne. Desant na pozycje Foksa, który przeprowadził Darek, jest zajęciem

stosunkowo przyjemnym, albowiem nieobecność komentarza pozwala niemal dowolnie „obracać” wczesnymi tekstami skierowanego autora. Ale według mnie nie można tej twórczości umieścić w tak ociosanej ramie modalnej. To prawda, że Foks – na własne życzenie – padł ofiarą pewnego trendu, który utrzymywał się w literaturze polskiej mniej więcej do 1999 roku (nie święcił triumfów, ale odegrał pewną rolę w kształtowaniu świadomości literackiej w tym kraju). Chodzi o rozwijający się przez całe lata dziewięćdziesiąte dyskurs ironiczny, który dla Foksa miał kolosalne znaczenie. Dlaczego? Otóż w punkcie wyjścia, w momencie założycielskim jego pisarstwa pojawia się silna niezgoda na zastany porządek komunikacyjny – jego rytm, formę, sens, funkcję i konteksty. Dla pewnej grupy pisarzy (szczególnie – co ciekawe – poetów) podstawowym gestem literackim był atak na fundamenty owego porządku komunikacyjnego. To, co dziś postrzegamy jako „żartobliwość” Foksa (której po stronie krytycznej odpowiada „pobłażliwość”, czego przykład dał nam przed chwilą Darek Nowacki), funkcjonowało w nieco innym – teoretycznie i filozoficznie ciekawszym – kontekście. Najważniejszą inspiracją dla wspomnianej grupy pisarzy był słynny tekst Paula de Mana *Retoryka czasowości*. Polski czytelnik mógł się z de Manem zapoznać dopiero w 1999 roku dzięki monograficznemu numerowi „Literatury na Świecie”, czyli w chwili, w której ów literacki trend zaczął z wolna zanikać. *Retoryka czasowości* ma kilku bohaterów, ale jeden z nich jest szczególnie ważny. Chodzi o Baudelaire’a, a mówiąc precyzyjnie: o jego esej *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*. Paul de Man pisze w pewnym momencie – wyjaśniając powód, dla którego ironia tak bardzo fascynowała Baudelaire’a i wielu innych pisarzy oraz filozofów – że „tylko opisując język, który nie ma na myśli znaczeń, które wypowiada, można rzeczywiście wypowiedzieć znaczenia, które ma się na myśli”. To jest najprostsza definicja ironii, a zarazem opis motywacji, które kierują zarówno pisarzem, jak i teoretykiem, kiedy każdy z nich na własną rękę zajmuje się ironią (lub się nią posługuje). Foks uderzył w porządek komunikacji za pomocą ironii, która z jednej strony zalecała się do czytelnika pewną „swojskością” (z tego powodu nie dziwi mnie fakt, że autor *Łączniczki* z taką łatwością pisze scenariusze do popularnych seriali – on ma zwierzęce wyczucie tego, co z miejsca trafia odbiorcy do przekonania), z drugiej natomiast posiadała bardzo poważny wymiar krytyczny. Przyznaję, że czasem ta „swojskość” (kod środowiskowy, personalne zaczepki i wycieczki pod konkretnym adresem) mnie drażniła; znacznie bardziej interesował mnie aspekt krytyczny tego pisarstwa. Krytyczność osiągnana za pomocą ironii. Darek Nowacki wspomniał wcześniej

o wyświechtanych opozycjach: niskie – wysokie, prywatne – publiczne, samodzielność – niesamodzielność etc., których rozmontowaniem Foks rzekomo zajmował się w swoich tekstach poetyckich i prozatorskich, a które same w sobie nikogo już od dawna nie interesują. Zgoda. Ale można na te opozycje (a zarazem na twórczość autora *Łączniczki*) spojrzeć z innej perspektywy. Ironia, która jest u Foksa wszechobecna, wiąże się ściśle z kwestią wyższości jednego podmiotu nad drugim, z przemocą, z wolą mocy, z przewagą pisarza nad czytelnikiem (albo na odwrót), z potrzebą korygowania narzędzi komunikacji i percepcji. Przy czym ironia nie utrwała tych relacji, lecz zmienia ich układ i sens. Coś takiego jest stale obecne u Foksa, nawet tam (a może przede wszystkim tam), gdzie pojawiają się prywatne i środowiskowe tropy, które z dzisiejszej perspektywy mogą drażnić. Mówiąc inaczej: pozycja, z jakiej przemawia dziś Darek Nowacki, pozycja subtelnego ironisty, jest już od samego początku wpisana w teksty Foksa, które taką reakcję przewidują, do takiej prowokują, a co najważniejsze – taką wyczerpują. I właśnie to wyczerpanie jest niebezpieczeństwem, przed którym skierniewicki autor się nie ustrzegł. Ironia jest literacko uzależniająca. Trudno się wyplątać z jej sideł, nie zmieniając radykalnie swego pisarskiego oblicza (potrafię sobie wyobrazić Foksa jako autora świątobliwych liryków upamiętniających istotne zdarzenia z polskiej historii politycznej, ale więcej to mówi o absurdalnej rozległości mojej wyobraźni, mniej zaś – o jego pisarstwie).

Realna zmiana pojawiła się w *Łączniczce*. Nie zgodziłbym się w pełni, że Foks zawdzięcza tę zmianę jedynie Liberze. Bez wątplenia obecność kolaży Zbyszka w tej książce sprawiła, że krytycy zaczęli pisać o Foksie (niektórzy nawet sugerowali, że Foks jest w całym projekcie nieco „na przyczepkę”), ale impuls do zmiany został wprowadzony przez samego pisarza. Prócz wspomnianej przez Darka Nowackiego książeczki Sebastiana Cichockiego pojawiło się kilka znakomitych szkiców krytycznych na temat *Łączniczki*, które w dużej mierze wypełniły pustkę komentarza. Dość wspomnieć przekapitalny esej Szymona Wróbla z „*Twórczości*”, w którym dziełko duetu Foks–Libera jest analizowane z perspektywy filozoficznej, psychoanalitycznej, a miejscami nawet politycznej. Otóż moja teza jest taka, że ten potencjał, ta energia (również o charakterze politycznym) była obecna w twórczości Foksa od samego początku. Potrzebny był jednak radykalny gest, za pomocą którego owa energia zostałaby zmanifestowana, a przy tym – wpuszczona w trochę inny kanał komunikacyjny. Takim gestem była właśnie *Łączniczka*.

Na czym ten potencjał polega? Mówiąc w największym skrócie: Foks próbuje wyalienować czytelnika z zajmowanej przez

niego pozycji, robi wszystko, by czytelnik poczuł się wyrzucony z „miejsca”, które organizowało, determinowało jego świadomość, i żeby dzięki temu przekształcił się z bezwładnego podmiotu społecznego w podmiot władny, choć niekoniecznie ładny (czyli pełen ładu, harmonii i powabu). Polega to na uaktywnianiu historycznej i społecznej percepcji.

D.N.: Jeśli można Ci wejść w słowo, to chciałbym to zilustrować kapitalnym przykładem, jaki podaje Jarniewicz, odwołując się do wystawy Piotra Ukłańskiego *Naziści*. Po prostu chodzi mu o to, że jak zobaczymy zdjęcie Göringa, to go nikt – poza historykami II wojny światowej – nie rozpozna, a jak zobaczymy Emila Karewicza w mundurze Brunnera, to wszyscy będą wiedzieli, że to jest faszysta. Aktor Karewicz przechwycił pamięć o historii.

G.J.: Kiedy myślę o tej strategii, przychodzi mi do głowy projekt Edwarda Krasieńskiego (widać Foks jest skazany na występowanie w towarzystwie artystów wizualnych) pt. *Blue Scotch*. W 1968 roku Krasieński zaczął oznaczać przestrzeń niebieską ciągłą linią, przylepiając na wysokości 130 cm taśmę *scotch*. Coś jak ten lampas, który znajduje się na ścianach tego pomieszczenia.

D.N.: Widać tu był (*śmiech*).

G.J.: Krasieński tłumaczył, że pasek nalepiany na ściany budynków, drzewa, słupy telegraficzne jest interwencją w przestrzeń publiczną, która uświadamia nam istnienie tego, czego do tej pory nie dostrzegaliśmy. Ściana budynku, obok którego przechodzimy codziennie, jest doskonale niewidzialna, nie zwracamy na nią uwagi. Kiedy pojawia się okleina, ściana powraca do społecznej gry między widzialnym i niewidzialnym, przesuwając się na stronę tego pierwszego. Nie chodzi tylko o to, żeby sobie uświadomić, że znajdujemy się w sąsiedztwie budynku. Chodzi o to, by poprzez uświadomienie sobie obecności danej przestrzeni ujawnić istnienie pewnych mechanizmów instytucjonalnych, które funkcjonowanie w tej przestrzeni determinują.

A.K.: Chodzi też o to, żeby zaakcentować nasze pole percepcyjne, w ramach którego coś dostrzegamy, a coś innego pomijamy, choć to pominięcie jest równie ważne, jak zauważenie, bo warunkuje nasze zachowanie, działanie, układ naszego ciała w tej przestrzeni. W tym sensie też myślałam o Foksie jako o poecie rewolucyjnym, rekonfigurującym nasze pole percepcji, pokazującym nasze usytuowanie w przestrzeni, na które nie zwracamy uwagi, bo dzieje się to – tak nam się wydaje – niejako automatycznie. Czy myśleliście tak o Foksie?

R.K.: Nie.

G.J.: Absolutnie tak. Kiedy myślałam o tym, jaką kategorią opisać jego działania pisarskie, przyszła mi do głowy kategoria produkcji, wytwarzania. Co jest wytwarzane w fabryce Foks&Foks? Spojrze-

nie (a szerzej: percepcja), relacje (między ludźmi, a także między ludźmi i ich otoczeniem, także językowym) oraz obraz (bardzo mocny, spójny, integralny obraz, który w pewnym momencie zostaje całkowicie rozbity). Z wytwarzaniem wiąże się przecież tytuł książki o łączniczce. To nie przypadek, że łącznika coś „robi”.

Ryszard mówił wcześniej o pewnych rozwiązaniach zastosowanych przez Wajdę w *Kanale*, które Foks i Libera reprodukują w swojej książce, przez co ich praca jest w pewnym sensie i w pewnej części wtórna. Nie zgadzam się z tą tezą. Wykorzystując mechanizmy przedstawiania wydarzeń historycznych i społecznych, Foks i Libera starają się pokazać, w jak wielkim stopniu pewne obrazy kulturowe (np. film Wajdy) ustawiają i determinują nasz sposób myślenia o przeszłości. Bardzo dobrze pokazuje to Szymon Wróbel, który pisze w swoim eseju, że Foks i Libera byli niegdyś chłopcami, którzy bawili się w powstanie znane z dostępnych przekazów (historycznych, artystycznych, publicystycznych). Ich pamięć nasiąknęła tymi reprezentacjami. Po latach „chłopcy” postanowili zająć się procesem „nasiąkania” i percepcji w swojej książce. Ich praca ma na celu zablokowanie mechanizmów percepcyjnych, które z łatwością miały naszą świadomość.

Podam jeszcze jeden przykład z ostatniego tomiku Foksa, ze *Stu najlepszych polskich reklam i jednej niemieckiej*. Jest tam krótkie opowiadanie *Tajemnica Pustego Baku*, które stanowi grę z filmem Anga Lee *Tajemnica Brokeback Mountain*. Mówiąc ściśle: na początku wydaje nam się, że to jedynie gra z powieścią Annie Proulx i z filmem Lee. A jednak jest tam coś więcej.

W filmie mamy dwóch mężczyzn, którzy pozostają ze sobą w związku homoseksualnym, ale muszą to ukrywać, dlatego że warunki społeczne, w jakich żyją, nie pozwalają im na swobodną realizację uczucia. Jeden z nich wraca do heteronormatywnego związku. U Foksa jest na odwrót: mamy parę heteroseksualnych bohaterów, na co dzień żyjących w związkach homoseksualnych. Od czasu do czasu bohaterowie (kobieta i mężczyzna) spotykają się na pograniczu polsko-ukraińskim, by realizować swe heteronormatywne uczucie. Opowiadanie Foksa ma wymiar czysto polityczny, ale nie ze względu na to, że prezentuje przygody rozhisteryzowanych heretyków i odwraca konwencję zaangażowanej prozy spod znaku *gender* (w ogóle nie o to chodzi), lecz dlatego, że pracuje na literackich i społecznych modelach i aparatach – Libera nazwałby je „aparatami korekcyjnymi” – które organizują nasze życie w relacjach z innymi ludźmi. Homonormatywność i heteronormatywność zostają obklejone literacką taśmą *scotch*.

A.K.: Zastanawia mnie to, czy projekty Foksa są negatywne czy pozytywne, na ile wierzy on w możliwość zmiany *status quo*?

- G.J.: Pytanie, czy on wierzy w zmianę. Moim zdaniem wierzy. Zmiana polegałaby u niego na tym, że maszyny społeczne, o których mówiłem, zostają w tekście literackim zdezaktywowane.
- A.K.: Chciałam zapytać Ryszarda: dlaczego Ciebie Foks nie przekonuje jako analityk społeczny?
- R.K.: Środki tej analizy wydają mi się nieco zbyt proste. Odsłonięcie monotonnej produkcji schematów narracyjnych rządzących naszą pamięcią czy naszym pożądaniami to trochę za mało, jak na literaturę rewolucyjną. Irytuje mnie ta nieunikniona konieczność powierzenia się językowi w jego najbardziej zgranych formach, które co najwyżej można skomponować w grymas sztuczności.
- G.J.: Można na to spojrzeć w inny sposób – pozytywnie. Okazuje się, że nie potrzeba bardziej złożonych środków, żeby odsłonić pewne mechanizmy społeczne. Każdy z tekstów z *Łączniczki* jest zbudowany na prostym schemacie, który przedstawiłeś. A jednak ich nagromadzenie sprawia, że całość zaczyna pracować w bardzo ciekawy i pod względem krytycznym skuteczny sposób.
- D.N.: Oczywiście mogę się zgodzić z rozpoznaniem, że miała miejsce porażka krytycznoliteracka, acz słowo „porażka” brzmi nazbyt dramatycznie. Rzeczywiście przez wiele lat nie można było znaleźć odpowiedniej formuły; to, co zrobili Jarniewicz i Wróbel, wskazuje na niewykorzystane możliwości, być może powiadamia o jakimś zaniedbaniu.
- G.J.: Chyba nikt nie szukał.
- D.N.: Ale czy to, co się zdarzyło do 2005 roku, mogłoby podlegać jakiejś rewindykacji? Mam spore wątpliwości. Przykłady, do których się odwoływałeś, w tym możliwości, jakie podrzucają *Tajemnice Pustego Baku*, są obciążone swoistym pasożytnictwem. Nieprzypadkowo pojawiło się tutaj tyle nazwisk – co najmniej cztery – artystów z kręgu sztuk wizualnych. Cały czas mamy do czynienia z zewnętrznym zasilaniem. Sam, Grzegorz, zasugerowałeś, że Foks jest trochę na przyczepkę. Jego frazy czy koncepty niejako „podczepiają się” pod światowy przebój o homoseksualnych kowbojach, a ów przebój z kolei oplatają tysięczne dyskursy, nie tylko genderowe zresztą. No ale co zrobić – powtarzam – z pismami Foksa sprzed 2005 roku? Czy rewindykacją może być objęte *spécialité* Foksa? Zacytuję tendencyjnie fragmencik z *Pizzy weselnej* (opowiadanie tytułowe): „W poniedziałki dają tę reklamę, w której Klaudia Szofer ściąga majtki i mówi, że prosek jest tak dobry, że musi wyprać wszystko, a widzowie mogą się przekonać, że użytkowniczka produktu nie ma cipy”. Czy to się też da rewindykować, wprowadzić w maszyny dyskursywne, w to mówienie wielce steoretyzowane, akademicko doniosłe? Tego typu grepsów jest mnóstwo, właściwie cała twórczość Foksa do

2005 roku opiera się – co tu kryć – na pewnej sztubackości, jest przede wszystkim grepsiarzka.

G.J.: Przesadne jest twierdzenie, że jego wczesna twórczość wspiera się jedynie na takich grepsach. Jest ich sporo w tekstach prozatorskich, ale np. *Wiersze o fryzjerach* są już zupełnie inne.

D.N.: No, ale *Ezra Pub*.

G.J.: Jest tego dużo, to prawda, ale są też inne rzeczy.

A.K.: Ale pamiętajmy też, że sztubackość jest pewnym wyzwaniem, które rzuca Foks celebracyjnemu odbiorowi literatury i kultury na początku lat dziewięćdziesiątych.

D.N.: No ale ja się właśnie nad tym zastanawiam: kto to jeszcze „przeżywa”, kto w konflikcie między wysokim i niskim rozpoznaje jakies żywe poruszenie, przeciwstawia odbiór celebracyjny odbiorowi „luzackiemu”?

A.K.: A my w tych murach tego nie przeżywamy?

D.N.: Chyba jednak nie. Weź pod uwagę sytuację nakreśloną w *Merze Betlejem* – sytuację pisania po końcu pisania. Nadrzędny narrator tej opowieści mówi, że on pisze właśnie dlatego, że rzucił pisanie: „Rzuciłem pisanie, ale nie rzuciłem czytania” – powiada. I to właśnie to, co się wiąże z literaturą wyczerpania czy z pewnym – najbardziej pospolitym, potocznym – przeżywaniem postmodernizmu, nie wydaje mi się rewelatorskie. W jakiejś wypowiedzi (chyba w jednym z wywiadów) Foks błyskotliwie zauważył, że jeżeli ktoś chce coś napisać do ludzi, to niechaj napisze rozkład jazdy pociągów... Błyskotliwe – nie przeczę, ale w gruncie rzeczy cholernie jałowe.

R.K.: Ale Ty się domagasz tutaj jakiegoś statystycznego potwierdzenia wartości literatury, jak by go czytało jakies 10 tys. ludzi więcej, to stałby się dla ciebie lepszym pisarzem?

D.N.: Nie, nie, broń Boże!

G.J.: U wczesnego Foksa są forpocztzy, które zapowiadają to, co robi od wydania *Łączniczki*. Jego wiersz *Sarajewo w ogniu* z *Wierszy o fryzjerach* kończy się takim oto zdaniem: „Pokazałem mu, z kogo zrzynał, teraz Ty pokaż mu, jak wygląda koniec literatury”. To niby odpowiada tym wszystkim gestom obwieszczającym koniec pisania *etc.* Niby chodzi o pisanie z włączonym licznikiem czasu – chwila przed końcem, zaraz skończą nam się słowa i nie będziemy już nic pisać. Ale z drugiej strony, jeśli weźmiemy pod uwagę, że po pierwsze, *Sarajewo w ogniu* jest odpowiedzią na wiersz Czesława Miłosza, a po drugie, jest zakorzenione w medialnym spektaklu wojny, jaki się rozgrywał w latach dziewięćdziesiątych (także w Polsce), to okaże się, że wiersz Foksa jest nie tylko przewrotny, ale także niezwykle aktualny. Medialny spektakl historii z wojną w tle powraca właśnie wielkimi krokami. Foks

zwracał się do swojego starszego kolegi, sugerując mu, że to, co tamten napisał, jest połatane z popowych obrazów, które wyłażą ze wszystkich przekazników. Autor *Łączniczki* wyczuwał fałsz takich przekazów. Owszem, można mu zarzucać, że na początku bardzo często poprzestawał na chwackiej żartobliwości, no ale to jest na moje oko zarzut nieco wydumany.

R.K.: Zwłaszcza że nie poprzestawał na tym. *Mer Betlejem*, o którym mówiłeś, jest bardzo subtelną grą z różnymi stylami prozy: minimalistyczna narracja, typowe dla Foksa proste konstatacje, modernistyczne poetyzmy w rodzaju „pociąg rozcinał powietrze na dwie nierówne części”, rozbijanie ciągłości narracyjnej dzięki symptomatycznym zacięciom języka, o których Grzegorz mówił, komiczny erotyzm, wątek sensacyjny świetnie rozegrany, parodia prozy reportażowej, autotematyzm, niby-baśnie, wulgaryzmy, powieść familijna, klisze seriali.

Ta nadświadomość autorska jest ważna dla refleksji nad ewolucją prozy czy szerzej mówiąc, nad możliwością literatury ponowoczesnej. W tym widziałbym wartość Foksa nie do przecenienia, ponieważ my żyjemy w dziwnym czasie, który ja bym nazwał czasem nieuprawnionego optymizmu narracyjnego czy narratystycznego. Oto, kiedy wydawało się, że tkwimy w straszliwym kryzysie, myśląc o przeszłości literatury, nagle okazało się, że wszyscy opowiadamy, że to nasza dyspozycja gatunkowa, która jest dowodem nieśmiertelności sztuki narracyjnej i dostarcza naturalnych kompetencji każdemu jej odbiorcy. Foks absolutnie nie przyłącza się do tego przekonania o uniwersalności narracji i niepoprawnym optymistom serwuje swoje pułapki, które mają nam uzmysłwić, że nie ma o czym opowiadać i że opowiadanie literackie funkcjonuje na marginesie naszego życia społecznego.

Jedyny zarzut, jaki w tym względzie miałbym do samego Foksa, do jego radosnej postmoderny – jak określił to Krzysztof Uniłowski – to że podmiot u Foksa zbyt radośnie, zbyt łatwo się językowi powierza. Chciałbym widzieć u niego opór, wierzganie w imię tego, co się językowi przeciwstawia, co stoi m.in. za pragnieniem wydarcia przeszłości matrycy historii i pamięci.

D.N.: Żeby się wytłumaczyć – nie chodzi mi o kwestionowanie tego dorobku. Sformułowałem pytanie, które było polemiczne względem Twojej tezy. A teza, a już na pewno sugestia była taka, że dzieło Foksa nie zostało odczytane przez krytykę, ponieważ ślepa plamka znalazła się w polu naszego widzenia.

G.J.: Którą sam Foks ustanawiał swoimi gestami literackimi.

D.N.: No to spróbujmy wypracować kompromis, mówiąc, że część twórczości Foksa jest do rewindykowania, a pewna (spora?) część nie. Przestańmy natomiast rozprawiać o twórcy *Pizzy weselnej* jako przegapionym rewelatorze. Po co nam te gorzkie żale, samo-

oskarżenia? Oczywiście zgadzam z Ryszardem Koziółkiem, że np. *Mer Betlejem* jest bardzo uroczą narracją, perfekcyjnie zrobioną, dopracowaną w szczegółach. Być może jest właśnie tak, że dzisiaj punktowo będziemy wybierali z dorobku Foksa co smaczniejsze, produktywnie i inspirujące kawałki; będziemy wracali raczej nie do całościowo ujmowanych dzieł – mam na myśli te sprzed *Łączniczki* – ale do jakichś wierszy, metafor, conceptów, które dadzą się wprząc w pracę interpretacyjną, z których – jako krytycy czy literaturoznawcy – będziemy mieli pożytek, a może i autentyczną frajdę. Tak widzę przyszłość tego pisarstwa czy raczej nas, „użytkowników” pism Foksa.

G.J.: Jestem ciekaw, co zrobi Foks w następnej książce. On chce ją wydać u nas, w „Ha!arcie”. Jakiś czas temu Dunin-Wąsowicz zzymał się na publikacje tzw. politycznego nurtu literatury, zadał też pytanie Foksowi, dlaczego chce wydać swoją rzecz w wydawnictwie, do którego w ogóle nie pasuje. Mimo wszystko Foks tę powieść chce powierzyć nam.

R.K.: Mówisz o *Kebab Meister*?

G.J.: Tak, mówię o *Kebab Meister*. To znów będzie ekspozycja problemu wojny i pamięci historyczno-politycznej.

R.K.: Ja sobie wynotowałem z tego fragmentu opublikowanego w „Lampie” uroczy passus. Na co dzień zajmuję się literaturą powstałą ponad sto lat wcześniej niż twórczość Foksa. Otóż jego twórczość dla badacza nie jest szczególnie wdzięcznym obiektem analizy, bo pisarz sam robi za nas to, co zwykle my robimy, czyli objaśnia kody, odsłania klisze, słowem: pokazuje, jak to jest zrobione. Można powiedzieć, że to jest wojna pisarza z literaturoznawcą. W tej powieści jest fragment, który by potwierdzał taki domysł. Jej bohater jest uczestnikiem wycieczki po Krakowskim Przedmieściu, która to wycieczka przypomina jakąś bojówkę, ponieważ w pewnym momencie wódz mówi, pokazując na Pałac Staszica: „Rozpierzdolić mi to w drobny mak, ze szczególnym wskazaniem na Instytut Badań Literackich”. Czyżby zatem Foks ruszył na wojnę z naszą dyscypliną?

D.N.: Ale w jego twórczości literaturoznawca jako szwarczarakter bardzo często się pojawia. I zawsze jest głupkiem i burakiem, umówmy się.

A.K.: Dziękuję Wam bardzo za rozmowę.

Rozmowę zredagowała Anna Kałuża