

Poezja jako *mixed media*: *Eurydyka* Darka Foksa

Anna Kałuża

ORCID: 0000-0001-6267-1043

Związki piśmienne i wizualne w poezji Darka Foksa można pokazywać na wiele sposobów, ale jedno nie ulega wątpliwości: trudno byłoby znaleźć dziś w Polsce autora bardziej zainteresowanego literaturą funkcjonującą poza tradycyjnymi mediami i w środowisku, które czyni z niej intramedialny sposób komunikacji. Oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, by czytać książki tego poety jak tradycyjną literaturę. Foks rzadko operuje dwoma kodami/dwoma mediami na poziomie materialno-optycznym. Jednak – nawet korzystając w sposób naoczny z jednego systemu zapisu – wymusza on ujęcia literatury w poszerzonym polu¹. Szczególnie trafne jest w tym przypadku przekonanie W.J.T. Mitchella, że „kwestie obraz/tekst nie są czymś, co zostaje skonstruowane pomiędzy sztukami, mediami lub różnymi formami reprezentacji, ale nieuniknionym problemem wewnątrz pojedynczych sztuki i mediów. Wszystkie media są «złożone», wszystkie media są «mixed media» [...]»². W poezji Foksa mamy do czynienia zawsze ze sztukami mnogimi, wierszami rozgrywającymi się w szerokim polu kontekstów, wypowiedziami literackimi konstruującymi wypowiedzi fotograficzne i filmowe. Chciałabym w takiej perspektywie – poezji jako *mixed medium* – przyjrzeć się fotoksiążce *Eurydyka* (2021).

¹ To oczywiście odwołanie do sformułowania Rosalind E. Krauss „rzeźba w poszerzonym polu”. Zob. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Małgorzata Szuba (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011), 275–288.

² William John Thomas Mitchell, „Beyond Comparison: Picture, Text, and Method”, w tegoż: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 94–95.

Zawiązanie akcji

Darek Foks nieczęsto publikuje fotoksiążki. Pierwszą była *Co robi łączniczka*. *Eurydyka* jest drugą, choć także *Historia kina polskiego* zawierała zdjęcia wykonane przez autora, a ich znaczenie nie pozostawało bez związku z przedstawianą historią. Jednak tak doniosłą rolę fotografiom przyznał Foks wyłącznie w swoich dwóch książkach, a *Eurydyka* pod tym względem jest szczególna, bo fotografie są autorstwa samego poety. Doniosła rola polegałaby tu na odpowiedzialności, jaką ponoszą zdjęcia za narracyjne efekty i przyjemność patrzenia, odciągające uwagę od historii zapisanych.

Fotobook Foksa przywołuje – jak zwykle – złożone pola kontekstów: filmowych, malarskich, literackich; komponowany na wielopiętrowych aluzjach, skrótach i powtórzeniach opiera się znieruchomieniu, ponieważ zakłada różnego rodzaju operacje polegające na transpozycyjności, translokacjach, transfiguracjach. Pomiedzy wierszami zawiązuje się fabuła, choć nie wydaje się, by autorowi szczególnie zależało na powiązaniach – czasem nieoczekiwanie jakiś wątek utrzymuje się przez kilka utworów, a niekiedy zanika i nie czujemy, że nam go brakuje. Jest kilka miejsc szczególnie dociążonych znaczeniowo. Są to dłuższe sekwencje powtórzeniowe i narracyjne: *Wiersz o malarstwie*, *Eurydyka*, *Wymiana i dar*, *Kwadran z Heglem*. Jak zwykle też u tego autora mamy do czynienia z wierszami budowanymi na modelach politycznej narracji, ukonkretniającej abstrakcyjne pojęcia do pewnego wzoru przejętego z innego pola, najczęściej batalistyczno-wojennego. Wiersze tworzą jednak dość różnorodne zapisy, które mają dominujących bohaterów; mówi tu więcej niż jedna osoba, czasami mówi do nas, a czasem intymnie do kogoś drugiego lub trzeciego. Różne są rytmy, miary i rozmiary utworów: od jednoliniowego zapisu do tytułowego wielostronicowego poematu. Tematy przypięte do tych rozmiarów także trudno łączyć: narracyjno-aneddotyczne, będące często aluzjami do polskiej politycznej codzienności, minimalistyczne frazy jako domyślny fragment czyichś miłosnych dialogów, pomiędzy nimi informacje o spędzaniu czasu w hotelach w Pradze, rozległy poemat o miłości *Eurydyka*³.

Ta różnorodna postać *Eurydyki* sprawia, że określone obrazy, sceny i zdania zyskują niepokojącą alegoryczną formę, a wiele szczegółów, motywów i wariantów motywów w sugestywnej architekturze książki Foksa zdaje się łączyć ze sobą. Świat nam się układa, ale i rozkłada. Gdyby nie zewnętrzne obramowanie, trudniej byłoby odnaleźć kompozycyjną zasadę: „Ta książka urodziła się i dorastała w Pradze, gdzie w 2015 roku spędziłem parę miesięcy w ramach Wyszehradzkich Rezydencji Literackich [...]”⁴. Nierozstrzygnięty jednak nadal pozostaje charakter tekstu: nie wiemy, czy mamy do czynienia ze scenami na planie filmowym, właśnie rozgrywanymi przed naszymi oczami, z zapisem scenariusza poprawianym i na bieżąco korygowanym przez działania autora czy z jeszcze innego rodzaju zapętleniem fikcji i prawdy. *Eurydyka*, rozlokowana na wielu planach i mediach, rozciągnięta na film, fotografie i wypowiedzi pisemne, pokazuje dobitnie, że Foks od lat pracuje nad wymyśleniem nowych użyć i nowych sposobów istnienia książki. Staje się ona niezwykle zasobnym obiektem, choreograficznie przemyślanym układem tekstu, pisma, zdjęć – pisma w zdjęciach, luster w zdjęciach, zdjęć w zdjęciach – wychodzącym daleko poza okładki.

³ Szczegółowo komentuje *Eurydykę* Oskar Meller w tekście „Przechwycić porządek pożądania”, *Notatnik Literacki* 1 (2023) <https://notatnikliteracki.pl/teoria/przechwycic-porzadek-pozadania-2/>, dostęp 25.08.2023.

⁴ Darek Foks, *Eurydyka* (Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2021), 4. Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

Podstawę kompozycji stanowią tu wiersze i fotografie ułożone tak, abyśmy mieli wrażenie, że coś je łączy. Dodatkowo każda fotografia podpisana jest tytułem filmu. Trzy elementy: wiersz, fotografie i tytuły filmów, zorganizowane na osi czasu (zaczyna się od zimy, kończy jesienią i dodatkowym, pozasezonowym wierszem *Wyciemnienie*), składają się na *Eurydykę*. Nie wydaje się, by istniała jedna zasada/jeden model połączenia między fotografiami, tytułami filmów i wierszami. Nie jestem pewna, czy w ogóle istnieją jakieś z góry określone zasady, rządzące porządkiem zjawiania się fotografii, wierszy i wywoływanych tytułami filmów. Nietrafione będą próby szukania podobieństw, uzupełnień, dopełnień wierszy poprzez fotografie. Foks podaje tytuły filmów, które tradycyjnie i zgodnie z przyjętymi konwencjami miałyby się odnosić do fotografii, ale tak nie jest: żadna z fotografii nie pochodzi z sygnalizowanego tytułem filmowego ujęcia.

Spróbujmy odnaleźć się w tym nadmiarze i zapytajmy, dlaczego i do czego Foks potrzebuje wielokodowości. Żeby opowiedzieć o patrzeniu, pożądaniu, miłości, podróżach w czasie? O fascynacji kinem, twarzami aktorek, ciałami kobiet, ekspozycją nagości? Sądzi się, że nagość decyduje o emocjonalnej głębi obrazu – trzeba więc zapytać: czy jest tu ona przedmiotem pożądania, szyderstwa, czy reinterpretującej krytyki patriarchalnego spojrzenia (wgląd w kulturę macho), czy jeszcze czymś innym? Pytania te kierują nas ku trzem płaszczyznom *Eurydyki*: rozumienia i komponowania książki fotograficznej, myślenia o fotografii jako specyficznym medium (unikatowym i zarazem masowym) oraz kobiecych reprezentacjach wizualnych.

Inne tradycje książki fotograficznej

Nie bez znaczenia pozostaje to, że *Eurydyka* jest książką fotograficzną. Tradycja tego rodzaju obiektów – począwszy od najbardziej znanej książki fotograficznej Williama Henry'ego Foksa Talbota *The Pencil of Nature* (1844–1846) – pozostaje jednak zupełnie zapomniana przez Foksa: jeśli uznać, że jej początki tkwią we wzajemnym suplementowaniu się historii językowych i obrazowych, z dominującą rolą porządku semiotycznego, to odejście *Eurydyki* od tych tradycji staje się oczywiste. Fotografie nie są tu zależne od językowego materiału, żadne media nie komentują się nawzajem, idą swoimi ścieżkami, zawieszane w historii poszukujących się ciał.

Zasobność tradycji, do której odwołuje się Foks, widoczna jest jednak w rozbudowanych kontekstach. *Eurydyka* to nie tylko mitologiczna postać, orficka fantazja, ale przede wszystkim odniesienie do słów piosenki pojawiających się na początku i w finale filmu *Rysopis* Jerzego Skolimowskiego z 1965 roku: „Eurydyko, nie czekaj na mnie, powoli o tobie zapominam. / Eurydyko, życie nas łamie, od nowa się nigdy nie zaczyna / Eurydyko, gdzie ciebie znajdę, / serce z żalu podbiega do gardła / Eurydyko, nie czekaj na mnie, / ja nawet nie chcę wiedzieć, czy umarłaś”. Wyliczenia inspiracji filmowo-fotograficznych można mnożyć. Są niejawnie, choć dość liczne i na pewno nie uda się przywołać wszystkich. Niezwykle ciekawie oświetla *Eurydykę* na przykład *Fiction Film* Victora Burgina oparty na książce *Nadja*, opublikowanej w 1928 roku przez André Bretona. Przy okazji tej książki Breton zapytał: „Kiedy wszystkie książki, które są coś warte, przestaną być ilustrowane, a zaczną być wydawane z fotografiami?”⁵. Pomysł Foksa, skojarzony z filmem Skolimowskiego i odczytany jako kolejna wariacja na temat

⁵ Zob. Krauss, 103.

podróży bohaterów i spotkań z różnymi kobietami, staje się bliźniaczy podobny do wizualnej realizacji *Fiction Film*. Burgin tak opowiadał o zestawach zdjęć będących fantazją na temat zagubionego filmu, rzekomo wyreżyserowanego przez Bretona:

[M]ożemy odtworzyć zaginiony film Nadja Bretona tylko w wyobraźni. Z resztek wszystkiego, co teraz z niego pozostało: odizolowanych klatek z odrzuconych etapów filmowania, być może zebranych przez jakiegoś zauroczonego asystenta montażysty z hali produkcyjnej, które same w sobie są fikcją⁶.

Burgin w swoim projekcie odtwarza historię, która nigdy nie zaistniała, bo choć fabuła powieści oparta jest na autobiograficznych doświadczeniach miłosnych Bretona, to przecież nie powstał na tej podstawie żaden film. Fotografie, które Burgin pokazuje, naśladują więc czarno-białe ujęcia wyobrazonego filmu: formalna mimikra tworzy tu atmosferę miłosnej katastrofy. Jedno ze zdjęć dosłownie ją obrazuje, gdy nad palącym się wrakiem przewróconego samochodu góruje wielka, kobieca twarz.

Historie przenoszone wierszami natrafiają dodatkowo na historie wprowadzane przez tytuły filmów oraz motta z powieści *Dzieje jednego pocisku* Andrzeja Struga i *Punkt Omega* Dona DeLillo. Pierwszy cytat brzmi: „Chcesz zginąć? Chcę żyć i chcę zginąć!” i pojawia się później jako zdjęcie podpisane tytułem filmu Jima Jarmuscha *Tylko kochankowie przeżyją*. Wówczas pokazana jest cała strona, z której dwa zdania zostały zacytowane w motcie, obok książki na zdjęciu znajdują się zużyte prezerwatywy i inne „miłosne” materiały. Cytat z DeLillo brzmi: „I co jeszcze? Zwyczajne zbliżenie”. Jak pamiętamy, ta fabuła rozpoczyna się od opisu 24-godzinnej projekcji filmu *Psychoza*, którą w takim spowolnieniu pokazywał Douglas Gordon.

Niejawne konteksty przywołują także zdjęcia hotelowe i miejskie; każą pomyśleć o konceptualnych książkach Sophie Calle, zwłaszcza jej *Suite Vénitienne* z 1983 roku. Oparta na pomysłach podążania za nieznanym mężczyzną, poznanym przypadkowo na wernisażu, eksponuje wątek eurydyczny – wątek śledzenia, patrzenia, tropienia – nie tak wyraźny u Foksa, a jednak w związku z tym kontekstem nabierający znaczenia⁷.

Jaką wagę ma ten ruch transcendujący, wykraczający poza okładki książki, porównywalny moim zdaniem do ruchu wychodzenia poza ramy obrazu? Cieleśność percepcji ciągle jest tu odcieleśniana, reagujemy cieleśnie na obrazy, ale każde nam się od nich mentalnie abstrahować. Nasza uwaga raz po raz przerzucana jest z „wnętrza” książki na „zewnątrzny” świat – jak linki działają tytuły filmów, postacie na fotografiach, uruchamiane konteksty inscenizowanych zdjęć. Zdaje się, że wszystkie te media (fotografie, filmy) wyprowadzają nas poza książkę: żeby ją przeczytać lub oglądać, nieustannie wychylamy spojrzenie poza jej okładki. Nieustannie wyrzucani jesteśmy poza książkę – szukamy fabuł sygnowanych tytułami filmów oraz poza kartkę – fotografie grają ze sobą powtórzeniami i zerwaniami. *Eurydyka* jest w tym sensie kombinacją zaprzeczeń jako obiekt nie do czytania i nie do oglądania

⁶ Zob. Victor Burgin, *Fiction Film*, <https://collections.lacma.org/node/173259>.

⁷ Zob. Sophie Calle, *Suite Vénitienne* (Los Angeles: Siglio, 2015).

Symulacja bez uwodzenia

W tekście *O wyzwoleniu znaczenia fotografii* Allan Sekula pisze o dwóch XIX-wiecznych dyskursach fotograficznych. W pierwszym, wyznaczonym przez środowisko Camera Work, fotografia rozumiana jest jako unikatowe dzieło sztuki, fetysz, afektywna moc. Drugi dyskurs prowadzi fotografię w stronę dokumentu, który ma swoje źródło w empiryzmie, a jego podstawową cechą jest reprodukowalność. W ten sposób znaczenie fotografii krąży między dwoma radykalnie różnym ujęciami: byciem drogocennym, unikatowym obiektem oraz obiektem masowym i łatwo dostępnym⁸. Nie tylko Sekula podnosi ten ambiwalentny status fotografii, dodając, że „wynalezienie fotografii jako sztuki wysokiej było możliwe jedynie przez jej transformację w abstrakcyjny fetysz [...]”⁹. Artyści na przełomie lat 70. i 80. XX wieku również wychodzili poza fotograficzne struktury rozpoznane jako model abstrakcyjnego fetyszu oraz skomercjalizowaną formę spektakularnego obrotu:

Ta problematykacja odbywała się na kilku frontach: z jednej strony sprzeciwiali się fotografii artystycznej, która przyjmowała walory obrazu unikatowego, przynależne malarstwu; z drugiej strony byli podejrzliwi wobec fotografii użytkowej, która miała wytwarzać efekt zgodności w informacjach i perswazji w reklamie. [...] Ci postmodernistyczni artyści traktowali fotografię nie tylko jako obraz seryjny, multiple bez oryginalnej odbitki, ale też jako obraz symulakryczny, reprezentację bez gwarantowanego odniesienia w świecie¹⁰.

Nie ma wątpliwości, że takie rozumienie fotografii bliskie jest także Foksowi. Pracuje seriami, rozprawia między nimi podobieństwa i innego rodzaju szyfry, ale też symulacyjnie triumfuje nad referencjalnymi efektami: ostatecznie twarz kobiety, którą widzimy na zdjęciu podpisanym tytułem filmu *Mroczne przejście* (s. 213), jest montażem czterech innych twarzy, które znamy już z monTERSkiego ekranu na poprzedniej stronie, podpisanej znaczącym tytułem filmu Luca Bessona *Piąty element* (s. 211). Twarz kobiety z *Mrocznego przejścia* powstaje zatem jako symbioza fragmentów twarzy innych, realnie istniejących aktorek – na przykład nosa Kate Winslet – i staje się domyślnie okładkową Eurydyką. Twarzą i fetyszem wynurzającymi się z głębokiej czerni tła.

Podobnie symulacyjne – choć dziś, unikając postmodernistycznych terminów z przełomu lat 70. i 80. minionego wieku, powiedzielibyśmy: performatywne – efekty powstają, gdy Foks pisze o planie filmowym *Die Panzerschlacht bei Prochorowka*, na który „zaciągnęła go Zuzanna z Brna”, a który jest „eksperymentem filmowym Gudrun Reckhaus”. To jeden z wątków zasilających fikcyjne konteksty narracyjnych fotografii, może on tłumaczyć militarne ujęcia kobiecych ciał – na przykład kobiety w masce gazowej, kobiecej piersi z tatuażem orła w koronie, nagiego kobiecego torsu na przodzie samolotu. Takich jawnych symulacji jest więcej – podajmy jeszcze przykłady fotografii, na których Darek Foks spaceruje z Kate Winslet na tle bloków (s. 39), a następnie to samo zdjęcie staje się ujęciem filmowym: kadr przedstawia

⁸ Zob. Allan Sekula, *Społeczne użycie fotografii*, tłum. Krzysztof Pijarski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010), 22.

⁹ Sekula, 31.

¹⁰ Sztuka po 1900 roku. Modernizm. Antymodernizm. Postmodernizm, red. Hal Foster et al., tłum. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2023), 688.



II.1

wówczas salę kinową, a aparat chwytą widownię oglądającą na ekranie Foksa i Winslet idących ulicą (s. 41). Wątki splatają się jeszcze bardziej, gdy włączymy do tej historii dwa utwory towarzyszące zdjęciom: *Wiersz dla Kate Winslet* oraz *Drugi wiersz dla Kate Winslet*. Oba odnoszą się do snów, planu filmowego *Zaćmienia* Michelangela Antonioniego i nieobecności tego reżysera. *Zaćmienie* pojawia się następnie nie tyle jako miejsce akcji i spotkania Foksa i Winslet, ile tytuł towarzyszący zdjęciu, na którym widzimy klasyczną scenę z psychoanalitycznego seansu: na tapczanie leży kobieta, obok niej ktoś z rękami w kieszeni w pozycji siedzącej. Fotografii towarzyszy tekst: „Gdzie Twój mąż? Różnie czyjaś żonę” (s. 42).

Seryjność i symulacyjność – których podstawę stanowią awangardowy montaż i przyjemność czerpana z możliwości przekształceń i tworzenia możliwych wydarzeń, sytuacji, spotkań, choć geograficznie i historycznie nieprawdopodobnych – są najważniejszymi cechami tych fotografii. Chyba najbardziej spektakularnym wyrazem tego związku jest historia spotkania Glorii Grahame oglądającej w erotycznej pozie *Pasażerkę* Munka (kadr z filmu przedstawiający Alek-

sandrę Ślaską jako obozową nadzorczynię) i Darka Foksa siedzącego obok aktorki i patrzącego na komputerowy ekran umieszczony ponad jej nagim ramieniem. Nad wszystkim góruje wysoki statyw mikrofonu. Fotografia podpisana jest tytułem filmu *Ścieżki chwaty*. To najbardziej – by tak rzec – kompletne zdjęcie z serii: całość tej scenografii dokumentującej fikcyjne spotkanie powstaje powoli, z fotografii na fotografię. Pierwsza w kolejności jest fotografia statywu głośnika; najbardziej abstrakcyjna z tych fotografii w *Eurydyce*, które gromadzą rzeczy, podpisana tytułem filmu *Rozmowa* (s. 11), z przedmiotem niemal zawieszonym w powietrzu, dającym efekt rozcięcia czarnego tła, a nie przedstawienia rzeczy. Na stronie 51 umieścił Foks fotografię aktorki Glorii Grahame oglądającej Aleksandrę Ślaską w *Pasażerce* (podpis *Zapach*



II.2

kobiety). Na stronie 113 przedstawia samego siebie wpatrującego się w ekran – czerń zalewa prawie wszystko, widzimy jasną plamę twarzy, reszta ciała zapada się dosłownie w barwie. Zdjęcie na stronie 191 gromadzi najwięcej szczegółów: powtórzony zostaje układ znany z poprzednich i dodane do nich zostają dwa elementy: ekran komputera i Foks patrzący przez ramię Grahame. Spotkanie tych dwojga dokumentuje także zdjęcie na stronie 233 podpisane *Dzika banda*. Widzimy, jak Foks podaje Grahame ogień, ona trzyma w dłoni papierosa – stoją pod plakatem *Man on a Tightrope*, który mieści się w kadrze do połowy, ukazując nogi kobiety siedzącej w aucie. W efekcie symulacja łączy się tu z fetyszyczą ciał: rozjaśnione nogi, twarze, usta, dłonie, reszty doświadczamy jako ciemnych fragmentów fotografii. Już tylko trochę do urzeczowienia ciał i przekształcenia w obiekty abstrakcyjnych wymian, do czego jednak u Foksa nie dochodzi. Mimo że większość fotografii z kobiecymi ciałami ogniskuje naszą uwagę na szczególe – piersiach, łonie, kroczu, pośladkach, twarzach, ustach – i wynurzają się one z czarnego tła, jakby dryfowały poza czasem i kontekstem, to trudno byłoby mówić o ich uwodzicielskiej i zmysłowej mocy. Ma to oczywiście znaczenie dla ideologicznego nacechowania tych zdjęć, do czego jeszcze wrócę.

Zajmując się fotografiami w tym projekcie, powinniśmy także spojrzeć na nie przez pryzmat ich ostentacyjnie nieestetycznych efektów. Wszystkie – bez względu na to, czy przedstawiają wnętrza mieszkań, przedmioty codziennego użytku, miejskie krajobrazy, ludzkie ciała – są niewyraźne, czarno-białe, ziarniste. Figury/postacie z trudem wyodrębniają się z czerni tła, pozostając jakby na granicy czytelności i widzialności. Ta czarna strona, czerń tła fotografii i montażu, może wydać się jakimś odległym odpowiednikiem dadaistycznych białych stron, o których pisała Rosalind E. Krauss. Porównuje ona działalność kubistów, dadaistów i surrealistów pod względem ich stosunku do kolażowych białych stron. Jej zdaniem montaż dadaistyczny daje bardzo mocne wrażenie luk, cięć, odstępów – biała strona stanowi tu matrycę, dzięki której wyraźne są poszczególne, wyizolowane elementy reprezentacji:

Biała strona nie jest tu przezroczystą stroną kolażu kubistycznego, gdy utrzymuje formalną i materialną jedność wsparcia wizualnego; biała strona jest płynną matrycą, w której każda reprezentacja rzeczywistości zostaje wyizolowana, utrzymana w stanie zewnętrżności, składni, odstępów¹¹.

Te luki, odstępy i cięcia niszczą efekt realnego: rzeczywistość montażu w żadnym razie nie może stanowić dowodu fotograficznego, za jaki brano zazwyczaj udawaną transparentność obrazu fotograficznego. Jest od razu jasne, że – jak pisze Krauss – „nie patrzmy na rzeczywistość, ale na świat rojący się od interpretacji czy znaczeń, to znaczy na rzeczywistość rozdętą przez luki i nieciągłości, które są formalnymi warunkami wstępnymi znaku”¹². Z kolei montaż surrealistyczny nie korzysta tak często z białych kartek, tylko ze strategii podwojenia: „Przez podwojenie otwiera oryginał na efekt różnicy, odroczenia, jednej rzeczy po drugiej lub wewnątrz drugiej, wielokrotności rodzących się z tego samego”¹³.

¹¹Krauss, 112.

¹²Krauss.

¹³Krauss, 113.

Jeśli weźmiemy pod uwagę tradycje montażu – kubistycznego, dadaistycznego i surrealistycznego, które ukonstytuowały szczególną estetykę lat 20. ubiegłego wieku i które zostały następnie włączone w neoawangardową produkcję estetyki fotografii znalezionej między innymi Roberta Rauschenberga i Andy’ego Warhola¹⁴ – to Foks zdaje się proponować różne warianty (poziomy) czytelności swoich czarnych stron. Ustanawiają one postacie i rzeczy w jedność, jako materialnie spójną rzeczywistość, która – inaczej niż w montażach interpretowanych przez semiotycznie zorientowaną Krauss – nie odsyła nas do znaków, interpretacji czy reprezentacji. Wręcz przeciwnie: choć wiemy, że źródłem fotografii nigdy nie jest realna obecność aktorek, tylko ich fotograficzne reprezentacje, to czern, z której się wynurzają, odcina je od ich poprzednich środowisk życia i nadaje nie tyle nowe znaczenia, ile nową, inną czasowość, w ramach której tradycyjne rozróżnienia fikcji i dokumentu, obecności i znaku zastępują ją nie odgrywają żadnej roli. Ważniejsza wydaje się praca wyobraźni i pamięci, powołująca do istnienia „realne” fikcji.

Jasne, promieniste postacie nie są jednak astralne i bezcielesne – przeciwnie: czern tła zmienia abstrakcyjne doświadczenie obrazu w odczucia cielesne i wrażenia pamięciowe. Być może nie ma znaczenia, czy jest to biel, czy czern fotograficznego tła. Jak uważa Ludwig Wittgenstein, czern i biel to barwy nieprzezroczyste, materialne, nie są po prostu plamami kolorów. Czern dodatkowo daje głębię, przestrzenność formy¹⁵. W kontekście czerni Wittgenstein wprowadza jeszcze dodatkowe pojęcia „matowy” i „łśniący”:

[...] czern pozbawia barwę świetlistości. [...] Czern jest najciemniejszą z barw. Mówi się „głęboka czern”, choć nie „głęboka biel”. [...] Różnica między czernią, a, powiedzmy, ciemnym fioletem przypomina różnicę między brzmieniem dużego bębna i kotła. O pierwszym brzmieniu mówi się, że odgłos, nie dźwięk. Jest matowe i zupełnie czarne¹⁶.

Biel spłaszcza; „gdyby wszystkie barwy białe, obraz traciłby coraz bardziej na głębi”¹⁷. Czern u Foksa nawiązuje również, co oczywiste, do czarno-białego filmu Skolimowskiego. Ale przede wszystkim ma znaczenie jako funkcja zarazem udostępniająca cielesność, jak i wprowadzająca ciało poza sferę somatyczną. Foks potrzebuje czerni fotograficznego tła, żeby opowiedzieć historie erotyczno-miłosnych poszukiwań. Wynurza się z takich historii „świecąca” powierzchnia bryły ciała – nie ciało, nie reprezentacja, ale właśnie materialność, którą może uwidocznić medium artystyczne: bryła, punkty, linie, barwy, cienie. Zarazem jednak – ze względu na relacje materii z iluzją nie-płaskiej powierzchni – widzimy ją jako ciała, którym ciągle zagraża rozplynięcie się w tle. Percepcja tego, co pokazuje fotografia, jako bezpośrednio optycznej materii: plamy, barwy, linii, cienia itd. i zarazem obrazu ciała zapośredniczonego w różnych reżimach estetycznych możliwe jest u Foksa także dlatego, że język/tekst ma tu swój udział w przedstawieniu; to osobna sprawa, ale warta podkreślenia już teraz. Nawet jeśli uznamy, że pośrednictwo języka w czytaniu/widzeniu fotografii nie jest niezbędne, to trudno nie zauważyć, że plany estetyczne tekstów i fotografii zgrywają się ze sobą w antyidealistycznej wy-

¹⁴Zob. Sztuka po 1900 roku, 693.

¹⁵Zob. Ludwig Wittgenstein, Uwagi o barwach, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014), 23.

¹⁶Wittgenstein, 76.

¹⁷Wittgenstein, 88.

mowie. Jeśli wiersze Foksa skonstruowane są na odwołaniach do sentymentalno-miłosnych wzorców literackich, to zawsze wzorce te „podcinane” są puentami pochodzącymi z zupełnie innego pola stylistycznego oraz zasadami powtarzalności i seryjności, czyli skomponowane są dokładnie tak jak fotografie: „Mówię, że cała ta miłość / to dolina brzmiaça / moim lamentem, rzeka, / co zaraz wyleje, dzikie / zwierzę, stado ptaków, / srebrna ryba w potoku, myśl, co się wnosi, / zalesione wzgórza, ścieżka / donikąd, kształty / we wspomnieniach, serce / zdrętwiałe, najczystsze / powietrze, ląd, morze, / twarze, stopy, ramiona, / bujny gąszcz włosów, / tu i tam domostwo, / wzrok czysty i tkliwy, / opowieść o niczym, / która dziś coś znaczy, / oraz cała reszta w moich białych majtkach, / a on liże mnie trochę / chaotycznie z nadzieją, / że moja cipa rychło / odpowie na te zaczepki” (*Eurydyka*, s. 156). Teksty, fotografie i domyślne fabuły filmowe, z których pozostają jedynie tytuły, nie funkcjonują tu jako osobne media, ale – podobnie jak w przypadku translacji rzeźby przestrzennej w rysunek, o których pisze Krauss – odpowiadają za różne poziomy czytelności¹⁸.

Wydaje się, że zasadnicze znaczenie dla tego projektu ma wyjaśnienie związku między metaforycznością postaci Eurydyki a pracą Foksa z fotografią. Jest dość oczywiste, że fotografia i kobieca figura utraconej ukochanej wzajemnie się suplementują: Eurydyka to zarówno abstrakcyjny fetysz, trudno dostępny i drogocenny, jak i postać udostępniana na wiele narracji, krążąca między czasami i światami – gotowa do szybkiego użycia jak fotografia reklamowa czy propagandowa. Foks próbuje i dla fotografii, i dla swojej kobiecej bohaterki znaleźć drogi ucieczki z tych historii i narracji: umieszcza w swojej książce fotografie pozbawione estetycznych walorów unikatowego dzieła sztuki, banalizuje i zarazem brutalizuje obraz, dystansuje się od wysokich ambicji fotografii, a zarazem przygotowuje specyficzny poligon praktyk dokumentacyjnych. Pokazuje nam fotografie Pragi i Brna, przestrzeni miejskich i mieszkalnych, dokumentując przemieszczanie się bohaterek i bohaterów. Jednocześnie wiele z przedstawionych spotkań nigdy w rzeczywistości nie doszło do skutku, są jak *Fiction Film* Victora Burgina, zawieszane między abstrakcją marzenia a konkretem medium, barwy i montażowych łączeń/cięć.

Nagość: komponowanie sceny na użytek widza

Powiedzmy coś więcej o fotografiach przedstawiających nagie kobiece ciała. To najbardziej kontrowersyjna część projektu Darka Foksa.

Mniej więcej pod koniec lat 70. XX wieku przestaliśmy traktować fotografie jako wyraz oryginalności autora czy też jego intencji i zrozumieliśmy, że znaczenie obrazu stabilizuje się w odniesieniu do innych obrazów lub znaków. Fotografie nagich ciał uważano dodatkowo za fotografie intymne. Dziś mielibyśmy kłopot z takim myśleniem. U Foksa wizualne kontrasty między realnymi sprzętami (motywami) a domyślnie seksualnymi prezentacjami ciała kobiet nie budują intymności, a obrazowe puenty i eksperymenty z powtarzalnością (seryjnością) mogą kierować nas bardziej w stronę bezosobowego komunikatu, niż przekonywać o obecności w związkach przestrzennych, czasowych i emocjonalnych.

¹⁸Krauss, 129.



II.3

W gruncie rzeczy Foks tworzy filmową, fotograficzną i tekstową tożsamość Eurydyki. Nie jest to jednak tak jednoznaczne, jak było w kolonialnych czy patriarchalnych porządkach – gdy „ona winna być znakiem, on – dysponentem znaczeń”¹⁹ – bo w miłosnym poemacie *Eurydyka* to kobieta mówi do mężczyzny o swoim pożądaniu i seksualności, fotografowany jest także mężczyzna – wprawdzie zawsze jest to kompletnie ubrany Darek Foks; co więcej, spojrzenie na kobiece ciała jest odsyłane dzięki lustrzom, co oczywiście zmienia układ widzowie – sfotografowane obiekty: patrzmy na kogoś, kto patrzy na siebie w lustrze albo pozuje do kamery. Większość kobiecych przedstawień (aktów) reprezentuje postawę, którą za Michaeliem Friedem nazywać można zaabsorbowaną (*absorptive mode*) – zdjęcia prezentują osoby w taki sposób, jakby nie były one świadome, że są portretowane²⁰.

¹⁹Anna Wiczorkiewicz, *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2013), 28.

²⁰Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven and London: Yale University Press, 2008).

Dobrym przykładem jest fotografia na stronie 129. Kobieta wkłada pończochy, absolutnie skoncentrowana na tej czynności siedzi na brzegu łóżku, przez aparat obserwowana z profilu. Jej biust, fragment uda, kark, ręce i twarz jaśniej wyeksponowane. Z tła wynurza się ekran komputera – także ze zdjęciem kobiety, które można uznać za metaforę obserwarki: kobieta na ekranie komputera patrzy do wnętrza pokoju na ubierającą się kobietę. Podobnie na stronie 13 – tu podwojenie dokonuje się za sprawą twarzy widzianej przez jakiś rodzaj otworu/okna i twarzy częściowo przesłoniętej aparatem telefonicznym. Fotografia masturbującej się kobiety, której postać widzimy w lustrzanym odbiciu, jest także odporna na pokusę poddania się dominującym wzorcom urody i – podobnie jak większość fotografii pokazujących bohaterki w trybie zaabsorbowanym – podkreśla autotematyczny oraz autoerotyczny potencjał medium obrazowego, językowego i cielesnego. Na zasadzie współdziałania autoerotyzmu i autotematyczności między tymi mediami zawiązuje się porozumienie, dzięki któremu Foks doprowadza nas tam, gdzie oczekujemy prezentacji intymności. Oczywiście nie wszystkie fotografie tematyzują procesy wystawiania na spojrzenie i odsyłania ich w zapośredniczeniach medialnych w trybie zaabsorbowania. Jest sporo zdjęć, w których bohaterki patrzą prosto w obiektyw, wyraźnie nawiązując kontakt z nami i wychodząc poza zamknięty układ spojrzeń. Te różnice w trybach prezentacji obiektów odpowiadają także za różnice w sposobach odbioru fotografii. I co najważniejsze – dynamika tego odbioru nie jest warunkowana przez utwory; fotografie Foksa są narracyjne w takim sensie, jak pisała o nich Marianna Michałowska²¹. Nie potrzebują sensu, który przychodzi do nich wraz z językowym komentarzem, ich implikacje estetyczne i polityczno-ideologiczne kalibrują się nawzajem, dostosowując do opowieści i obrazów o przyjemnościach różnego typu.

Nie jest to zatem opowieść ujawniająca psychoseksualne lęki męskiej kultury, jak można by myśleć o historii Orfeusza i jego próbach odzyskania Eurydyki; zresztą tradycja orficka jest tu najslabiej obecna. Dwa atrybuty poddawane najczęściej krytyce w kulturze patriarchalnej – głos/język/mówienie i spojrzenie – zostają tu nie tylko oddane kobiecym bohaterkom, ale też mocno komplikują relacje pomiędzy figurami skojarzonymi z nimi. Podwojenie spojrzeń (kobiety na fotografiach patrzą na siebie i na inne kobiety) ustala ciągły wojerystyczny spektakl, trudno powiedzieć, kto sprawuje kontrolę nad ciałami, pożądaniem i znakami. Wszyscy jesteśmy zamieszani w ten spektakl, a historii, którą opowiada Foks, nie da się opowiedzieć bez ryzykowania różnych ideologicznych przekrętów: zawsze jakieś spojrzenie, ujęcie, odsłonięte ciało będą podejrzane. Tak jak podejrzane może być oddanie głosu kobiecej bohaterce – zasadna jest tu także interpretacja pokazująca wybitnie instrumentalne potraktowanie kobiet.

Ale przecież Foksowi nie zależy na zarysowaniu mnogich perspektyw i różnych punktów widzenia, nie chodzi o dowiedzenie, że rozmaite (historyczne) konteksty warunkują polityczne i ideologiczne znaczenia (nagich) ciał, sprawczości, władzy, języka. Foks przeprowadza nas przez obrazy i teksty, mnożąc kontrowersje ideologiczne i poznawcze oraz unikając bezpiecznych sposobów korzystania z mediów językowych i wizualnych. Nie pokazuje też ciała w sposób nieryzykowny, wystawiając się na oskarżenia o seksizm: prezentowane przez niego fragmenty ciała funkcjonują już jako znaki uprzedmiotowień kobiecego ciała, przychodzą do

²¹Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2012).

zdjęć Foksa z obciążeniem kulturowym. Czy możliwe jest interpretowanie tych fotografii jako emancypacyjnych, a przynajmniej stawiających opór czytelności ciała rozpoznanej jako atrakcyjny towar?

Być może kluczem do zrozumienia takiego oporu jest zauważenie niezgody fotografowanych kobiet na spełnianie wymogów estetycznych – posiadania i eksponowania idealnego, szczupłego, harmonijnego ciała. Jeśli do tego dołączyć poemat *Eurydyka*, w którym jedyne niepowracające (nierefreniczne) frazy odnoszą się do kobiecej przyjemności seksualnej i pożądania, opisanych w całej dosłowności, to moglibyśmy uznać, że tymi właśnie sposobami Foks wykracza poza tradycyjnie rozumianą ekspozycję kobiecej nagości. Co więcej: w tradycji antycznej opowieść o Eurydyce kończy się tragicznie, zafiksowana na obawach, utracie i horrorze śmierci nie przekazuje nic na temat kobiecych pragnień; w wersji Foksa – nawet jeśli nie mówi on o fotografii i nie pokazuje ciała z punktu widzenia fotografowanego obiektu, ale mnoży lustrzane odbicia, wprowadzając dodatkowe media percepcji – opowieść o Eurydyce jest ostatecznie opowieścią o przyjemności, kumulacji bezwstydnego nagości, która nie staje się nigdy poniżająca albo krzywdząca. Z wszystkich mediów – fotografii, języka i ciała – Foks wycofał znaki przemocy, lęku, wstydu na tyle, na ile to możliwe w komunikacie/obiekcie, który nadal funkcjonuje w warunkach patriarchalnego kapitalizmu.

Bibliografia

- Burgin, Victor. *Fiction Film*. 1991. <https://collections.lacma.org/node/173259>. Dostęp 25.08.2023.
- Calle, Sophie. *Suite Vénitienne*. Los Angeles: Siglio, 2015.
- Foks, Darek. *Eurydyka*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2021.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. Małgorzata Szuba. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- Meller, Oskar. „Przechwycić porządek pożądania”. *Notatnik Literacki* 1 (2023). <https://notatnikliteracki.pl/teoria/przechwycic-porzadek-pozadania-2/>. Dostęp 25.08.2023.
- Michałowska, Marianna. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Mitchell, William John Thomas. *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*. W tegoż: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 83-107. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Sekula, Allan. *Spółeczne użycie fotografii*. Tłum. Krzysztof Pijarski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010.
- Sztuka po 1900 roku. Modernizm. Antymodernizm. Postmodernizm*. Red. Hal Foster et al. Tłum. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2023.
- Wieczorkiewicz, Anna. *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Uwagi o barwach*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014.

SŁOWA KLUCZOWE:

medium

fotografie

FOTOKSIĄŻKA

ABSTRAKT:

Celem artykułu *Poezja jako mixed media: Darek Foks* jest przedstawienie specyficznego, wielokodowego charakteru fotoksiążki *Eurydyka* Darka Foksa. Koncentrując się na trzech zagadnieniach – znaczeniu tradycji książki fotograficznej, specyficznym rozumieniu idei fotografii oraz reżimu estetycznego przedstawień kobiecego ciała – autorka przekonuje, że trzy media, które uczestniczą w komponowaniu książki (tekst, fotografie i domyślnie filmy), są nie tyle osobnymi porządkami znaczeniowymi, ile różnymi poziomami czytelności i widzialności.

k o l a ż

N A G O Ś Ć

seryjność

SYMULACJA

NOTA O AUTORCE:

Anna Kałuża, dr hab. prof. UŚ – literaturoznawczyni i krytyczka literacka, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, redaktor naczelna „Śląskich Studiów Polonistycznych”, zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Opublikowała między innymi *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci* (Kraków 2015), *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (Kraków 2019).