

Elżbieta Łubowicz

RZECZYWISTOŚĆ JEST TEKSTEM

„POJĘCIOKSZTAŁTY”
STANISŁAWA DRÓŹDŹA

We współczesnej, postmodernistycznej sztuce nie zaskakują już prace łączące w sobie tekst i grafikę. Intermedialność to jedna z najbardziej widocznych właściwości aktualnych działań artystycznych. Jednak w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy zaczynał swoją twórczość konkretystyczną Stanisław Dróżdż, metoda artystyczna łącząca poezję i grafikę budziła jeszcze zdziwienie, a jego pierwsze utwory wydawały się albo zbyt proste, albo nadto hermetyczne w swojej formie. Przedwojenne eksperymenty poezjograficzne (wiersze Przybosia w układzie Władysława Strzemińskiego, utwory Mieczysława Szczuki) nie miały po wojnie swojej kontynuacji. Z kolei rozwijająca się na świecie od połowy lat 50. poezja konkretna, prezentująca tego rodzaju estetykę, była wówczas już u schyłku swojego rozkwitu; zresztą rozwój tej eksperymentalnej strategii poetyckiej toczył się na marginesie głównego nurtu literatury i do ówczesnej Polski, odciętej od normalnych kontaktów z Zachodem, dotarł późno.

Stanisław Dróżdż z uporem jednak kontynuował swoje utwory z pogranicza poezji i plastyki, inicjując zarazem żywy w Polsce w latach 70. ruch konkretystyczny. Wydał w 1979 roku antologię polskiej poezji konkretnej, przeprowadził pięć sesji teoretycznych poświęconych tej twórczości, zorganizował wiele wystaw, także autorów zagranicznych (w tym, między innymi, poezji konkretnej Václava Havla, który także zajmował się tą dziedziną, znacznie bardziej popularną w Czechach niż w Polsce). Ten najciekawszy i najbardziej konsekwentny polski konkretysta opowiadał nieraz, jak często mówiono mu wówczas, że ta twórczość nie ma przyszłości, bo pomysły

szybko mu się wyczerpią. Stało się jednak inaczej: rozwój jego prac poszedł w kierunku, którego na początku nikt (pewnie i on sam) sobie nie wyobrażał, doprowadzając ich autora do pozycji jednego z najbardziej oryginalnych i nowatorskich polskich artystów, uczestniczącego w ważnych wystawach awangardowej sztuki (co istotne: sztuki, nie literatury). Wreszcie jego autorska instalacja *Alea iacta est* stała się na Biennale w Wenecji w 2003 roku główną, oficjalną polską propozycją.

Co sprawiło, że jego inwencja w poruszaniu się na styku poezji i plastyki okazała się wciąż twórcza przez czterdzieści lat pracy? Przyglądając się tym dziełom, a także słuchając wygłaszanych przez artystę autokomentarzy, można odkryć, że jej źródłem były pytania, które sam sobie zadawał, poddając w wątpliwość tak podstawowe i oczywiste zasady budowy utworów literackich, że nikomu nie tylko nie przychodziło do głowy, by je kwestionować, ale by w ogóle zwrócić uwagę na ich istnienie. Interesowało go szczególnie, że powieść czy wiersz ma w pewnym konkretnym miejscu swój początek i koniec. Zaczynał także zastanawiać się nad pojedynczymi słowami, literami, cyframi, które przy uważnym rozpatrzeniu okazywały się zawierać w sobie zawrotne przestrzenie sensów.

*Prace Dróżdża nie kończą się ani nie zaczynają, lecz na chwilę wynurzają się z czerni lub z bieli, by nie zdefiniowawszy ostatecznie swojego znaczenia i konturu rozproszyć się ponownie w mroku lub jasności*¹ – napisał Tadeusz Sławek, najwytrwalszy i najwnikliwszy komentator tej twórczości. A sam ich autor tak mówił w rozmowie z Małgorzatą Dawidek Gryglicką: *Po pewnym czasie, po przeczytaniu dziesiątek lektur, może nawet setek, bo było bardzo dużo czytania [na polonistyce, którą studiował – EŁ], zorientowałem się, że nie jest to to, o co mi chodzi. Po pierwsze, każdy wiersz, dramat, każdy tekst miał początek i koniec, powieść miała początek i koniec. Ja się zastanawiałem skąd ten początek. „Na początku było słowo” – nie bez kozery odwołuję się do tego cytatu – a nie po prostu „Ogary poszły w las...” jak u Żeromskiego. Dalej, jeśli idzie o wiersze – bo ja się interesowałem głównie poezją – dlaczego one zaczynają się akurat „Tato nie wraca ranki i wieczory...”, tato wyjechał już dawno, co było wtedy? Co było, jak później wrócił? Czy mamusia się ucieszyła? Mnie to bardzo dręczyło. Po prostu postanowiłem wtedy,*

żeby napisać coś bez początku i końca, żeby to rozpierało ramy początku i końca. I mam nadzieję, że w dużej mierze udało mi się to osiągnąć².

Utwory Drózdza bez początku i bez końca – wskazujące swoją budową, że zostały wyjęte ze środka tekstu, który „pisze się” gdzieś dalej, niewidzialnie – poprzez ten ewidentny brak zwracają właśnie uwagę na nieobecny w nich początek i koniec. Na to, co tak go intrygowało, jako niedostępne zwykle naszemu poznaniu. Ich zasadą jest podkreślanie własnej fragmentaryczności, a tym samym – zasadniczej fragmentaryczności naszej percepcji świata.

Nieznany początek i koniec może u Stanisława Drózdza dotyczyć zarówno przestrzeni, jak i czasu. Pojawia się w tradycyjnych jeszcze wierszach (*Miniatury, już – jeszcze – już, Na początku jest koniec*), oraz w najwcześniejszych pracach konkretystycznych z 1967 roku. Wiemy, co JEST teraz, ale co BYŁO przed naszym narodzeniem? Co BĘDZIE po naszej śmierci? To temat *Klepsydry. Poza* (1971) i *koło* (1972) dotyczą tego problemu w jego aspekcie przestrzennym, a utwór *Czasoprzestrzennie* z 1969 roku (*OD-DO*) podejmuje go jednocześnie w obu tych aspektach. Problemowi początku i końca autor ten poświęcił utwór *początekoniec*, pojawiający się kilkakrotnie w różnych wersjach na przestrzeni dwudziestu czterech lat. W swojej pierwszej koncepcji, polegającej na połączeniu dwóch wyrazów, datowany jest na 1971 rok; w wersji już trzyplanszowej, ale jeszcze jako „klasyczne” czarne litery na białym tle, powstał w roku 1978 (pokazany w 1981 w Galerii Foksal). Siedemnaście lat później (1995) artysta wrócił do niego raz jeszcze, realizując go w wersji odwróconej (białe litery na czarnym tle) w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu.

Problem początku i końca wydaje się kluczowy dla twórczości Stanisława Drózdza. Usilne dążenie dotarcia do tego, co przekracza nasze doświadczenie, rozumowanie i wyobraźnię przenika przez cały czas jego pracę artystyczną. Obecne jest albo jako ewidentne pozbawienie utworu początku i końca, albo, przeciwnie, jako dążenie do zamknięcia całości w pracach wieloelementowych, w których wyczerpuje od początku do końca, w sposób totalny, wszystkie możliwości i warianty, według szczególnie ulubionych, precyzyjnych matematycznych zasad kombinacji i permutacji. Tę pierwszą możliwość, poza wieloma pracami planszowymi, realizują także trzy wielkie pra-

ce trójwymiarowe, anektujące całą przestrzeń pomieszczenia-białego prostopadłościanu: *między* (1977), tzw. „klamki” (praca *Bez tytułu*, 1999) oraz „żyłki” (*Bez tytułu*, 2002). Ich forma sugeruje jakby rozstępowanie się ścian, ich dematerializację oraz kontynuację pracy w nieskończoność we wszystkich kierunkach. Ta druga możliwość zrealizowała się, między innymi, w przedstawionej na Biennale w Wenecji *Alea iacta est* – pracy zbudowanej z prawie 300 tysięcy kości do gry, ciasno wypełniających ogromne ściany Polskiego Pawilonu. Na środku sali stał tam stół do gry w kości wraz z kubkiem i kostkami, a każdy widz mógł zagrać i próbować odszukać swoją sekwencję na ścianie wśród 46.656 możliwych.

W pracy *początek* koniec początek łączy się z końcem, nie zostawiając miejsca dla środka. Początek niepostrzeżenie staje się już końcem, a koniec wciąż jeszcze jest na początku. Nie wiadomo bowiem, w którym miejscu kończy się początek początku, a zaczyna jego koniec, ani gdzie jest początek końca. Wykorzystana tu tautologia sprawiła, że wyraz, pozostając bytem językowym, poddany został dokładnemu oglądowi i opisowi, nabierając tym samym konkretnej, rzeczowej materialności. Stanisław Dróżdż, wymyślając swoje utwory, często oparte na przeciwstawieniach, dociekliwe jak paradoksy Zenona z Elei na temat podstawowych pojęć bytu, cieszył się zarazem słowem jak przedmiotem – obracając je w dłoniach na wszystkie strony i opukując, by usłyszeć, co też w nim zadźwięczy.

MIĘDZY POEZJĄ A PLASTYKĄ

Zacznął przecież właśnie od literatury, od poezji. W połowie lat sześćdziesiątych pisał lingwistyczne wiersze; jego mistrzami byli Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz. W 1965 roku na Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej otrzymał za te wiersze główną nagrodę – Kryształowego Lwa. Pojawiają się w nich już te same tematy i zagadnienia, które potem będzie rozwijał w poetyce konkrystycznej; można tam znaleźć kluczowe słowa, jakie umieści później w utworach wykorzystujących sam ich sposób zapisu oraz w ich tytułach: *było, jest, będzie, przybywanie ubywania, życie-śmierć, na początku jest koniec*.

W tych lapidarnych wierszach elementem coraz bardziej znaczącym stawało się samo drukowane pismo i otaczająca je pusta przestrzeń kartki papieru. Słowa nabierały materialności. W 1967 roku pojawił się pierwszy „pojęciokształt”, jak nazwał go autor, nie wiedząc jeszcze wówczas, że tego rodzaju twórczość to poezja konkretna: *Zapominanie*. Potem przyszły następne: *Było, jest, będzie* (czyli *Klepsydra*), *Optimum*, *Samotność, trwanie...* Ten kierunek rozwoju wynikał w naturalny i konsekwentny sposób z poezji i z własnego, oryginalnego do niej podejścia – z dążenia do postępującej, coraz bardziej radykalnej redukcji tworzywa językowego w wierszu. Dopiero w następnym roku od powstania pierwszych tego rodzaju dzieł, kiedy otrzymał od przyjaciela-poety, Bogusława Sławomira Kundy, czeską antologię poezji konkretnej, mógł umieścić swoje dziwne utwory w kontekście działającego już awangardowego nurtu.

W kolejnych pracach oprócz języka werbalnego sięgnął także do symboli matematycznych: zaczął posługiwać się cyframi, liczbami i prostymi matematycznymi operacjami: kombinacjami oraz permutacjami, budując czasem wieloelementowe struktury rozciągnięte w przestrzeni. Już na samym początku, w 1968 roku, pokazał swoje prace na planszach, w przestrzeni wystawowej; najpierw w holu Biblioteki Wojewódzkiej i Miejskiej we Wrocławiu (jako towarzyszące spotkaniu autorskiemu), potem w legendarnej wrocławskiej Galerii Pod Moną Lisą, prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego; w następnym roku – w Poznaniu, w Galerii odNowa, kierowanej przez Andrzeja Matuszewskiego. Od 1971 roku związał się na stałe z Galerią Foksal w Warszawie – „matecznikiem” polskiej awangardy. Zrealizował tam czternaście wystaw indywidualnych, w tym, w 1977 roku, słynną pracę *między*, która dała początek utworom wychodzącym już poza płaską przestrzeń planszy – rozpisany na trójwymiarową przestrzeń sali wystawowej. Ta współpraca, głównie za sprawą kierującego Galerią Wiesława Borowskiego, przyczyniła się bardzo do upowszechnienia jego twórczości w Polsce i za granicą.

Rok wcześniej, w 1974 roku, po raz pierwszy zamiast pisma użył materialnego przedmiotu-znaku. Był to górski kamień, postawiony obok żelaznej kuli Andrzeja Wojciechowskiego, w zrealizowanej z nim wspólnie pracy *Dwie doskonałości: kula i kamień*. Ponownie posłużył się gotowymi przedmiotami w 1978 roku, projektując pracę bez

tytułu złożoną z zegarów, a później – już po długiej przerwie, w 1999 roku, w przestrzennej instalacji zbudowanej z białego pomieszczenia i czarnych metalowych klamek. Były one znakami wywoławczymi dla wyobrażenia drzwi; praca ta pokazana została w ramach wystawy *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* na Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Z kolei kontynuacją tej instalacji oraz pracy *między* była przestrzeń Galerii Foksal wypełniona gęsto „strunami” nylonowej żyłki (2002). W 2003 roku, reprezentując Polskę na weneckim Biennale, przedstawił instalację składającą się już z samych tylko przedmiotów – kości do gry.

Rozwój twórczości Stanisława Dróżdża od wierszy lingwistycznych do gry w kości jest konsekwentny i logiczny: wykorzystanie jako elementu znaczącego wizualnej strony znaku prowadziło najpierw do zaanektowania płaszczyzny strony w książce, potem do wyjścia z kartki papieru na wystawowe plansze i w trójwymiarową przestrzeń sali; z drugiej strony – od słowa-konkretu do przedmiotu-znaku. Ta droga, choć prosta i jasna, wiedzie jednak w całkiem nowe obszary, zagłębiając się coraz bardziej w teren przynależny już plastyce, nie literaturze. Czy w pewnym momencie granica między poezją a plastyką została przekroczona definitywnie, a twórczość tego poety przeniosła się całkowicie do plastyki – tym bardziej, że funkcjonowała przecież w galeriach sztuki, a nie w literackich pismach? Jeśli tak – to kiedy to się stało? Czy już przy przejściu utworów z kartki maszynopisu na ścienne plansze, a więc w 1968 roku? A może przy pierwszej pracy cyfrowej, porzucającej język werbalny – *Samotność*, powstałej w tym samym roku? Przy realizacji *między* w przestrzeni? A może dopiero przy „klamkach”, gdzie wewnątrz pomieszczenia nie ma już żadnego znaku językowego (jest za to na ścianach zewnętrznych utwór zbudowany z przyimków „pod” i „nad”...)? W „żyłkach”, zbudowanych tylko z nylonowej żyłki, bez żadnego elementu werbalnego czy cyfrowego?

Liczne opinie, formułowane szczególnie przez teoretyków sztuki i kuratorów wystaw artystycznych, głoszą, że choć sam Stanisław Dróżdź uważał się wciąż za poetę, to jednak jego dzieła należą do nowoczesnej sztuki (w sensie: plastyki), będąc jednym z wariantów sztuki pojęciowej (konceptualnej)³. Wszak nurt ten pojawił się na świecie dokładnie w tym samym czasie, w drugiej połowie lat 60., kiedy powstały pierwsze konkretyzyczne prace Dróżdża⁴ i nie bez powodu był

on jednym z uczestników wystawy *Sztuka Pojęciowa* w Galerii Pod Moną Lisą (1970). Z konceptualizmem łączy zresztą twórczość Dróżdża wiele wspólnych strategii, począwszy od operowania pojęciami, poprzez użycie tekstu w przestrzeni, po wykorzystywanie tautologii.

Są jednak również teoretycy, którzy, jak Zbigniew Makarewicz w swoim wnikliwym i erudycyjnym studium⁵, uważają, że prace Stanisława Dróżdża należą już do nowej dziedziny artystycznej, powstałej między literaturą a plastyką na skutek awangardowych działań artystycznych w drugiej połowie XX wieku, prowadzących do przekraczania granic poszczególnych dyscyplin i wytwarzających na tych pograniczach nowe, nieznane dotąd rodzaje i gatunki dzieł. Jedną z tych praktyk była poezja konkretna.

Sprawę komplikuje jeszcze metoda pracy artysty, który, po osiągnięciu nowych rozwiązań formalnych i przekroczeniu kolejnych granic powracał w swojej twórczości do form stosowanych już wcześniej – do bliższych tradycyjnej poezji utworów opartych na słowie rozpisany na litery (*Ja, Przemijanie* (1998) czy wręcz kontynuował początkowe prace, ściśle związane z językiem werbalnym, pisząc na przykład w 2006 roku *samo słowo*, nawiązujące do prac *słowo i dwa słowa*, powstałych na początku lat 70 albo kontynuując temat „przyimków”: począwszy od 1969 roku (*Czasoprzestrzennie*, czyli *OD-DO*) poprzez *poza* (1971) i *koło* (1972), *między* (1977) po *Algebrę przyimków* (1987) i *przyimki* (1996) oraz nową ich wersję z 2006 roku.

Wszystko na to wskazuje, że rozwój tej twórczości przebiegał dwiema równoległymi liniami: z jednej strony przechodząc od kartki papieru w trójwymiarową przestrzeń i od znaków językowych do użycia materialnych przedmiotów; z drugiej – było to stałe zainteresowanie dla możliwości tkwiących we wgłębianiu się w sam język. Z mojej obserwacji oraz rozmów z autorem na temat jego prac operujących przedmiotami („klamki”, „żyłki”, *Alea iacta est*) odniosłam wrażenie, że tak jak przeniesienie prac w przestrzeń (czyli realizację *między* w 1977 roku) uważał on za rzeczywisty przełom we własnej twórczości, niemal równy przejściu od tradycyjnych wierszy do „pojęciokształtów”, to już zastosowanie realnych przedmiotów nie było dla niego tak istotne. Dziwił się trochę, że jego prace budzą z tego względu takie zainteresowanie teoretyków, bowiem sam traktował je jako dalszy ciąg operowania znakami, tylko w nieco inny sposób. Ślad

takiego myślenia obecny jest w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim przeprowadzonej w 2006 roku⁶, gdzie swoje weneckie dzieło z kości do gry traktuje on po prostu jako jeszcze jedną pracę „cyfrową”, czyli opartą na cyfrach i liczbach.

Ten trop wydaje mi się niezwykle ważny, wskazuje bowiem, że zarówno znaki językowe, jak i przedmioty użyte jako znaki miały dla niego podobny, dwoisty, semantyczno-konkretny byt. Tak jak słowa czy cyfry mogły w poezji konkretnej stawać się materialnymi przedmiotami, tak samo materialne przedmioty mogły być traktowane jako znaki. Co szczególnie trzeba w tym miejscu podkreślić: realne obiekty, wchodząc w obręb dzieła, nie traciły bynajmniej w koncepcji autora swojego realnego bytu, stając się jedynie symbolami abstrakcyjnych pojęć. Funkcjonowały w swojej podwójnej, konkretno-abstrakcyjnej naturze.

W próbach umieszczenia prac artysty w ramach konkretnej dziedziny artystycznej pojawia się jeszcze jedna, trzecia możliwość: to tworzywa właściwe plastyce – przestrzeń i materialny obiekt – zostały wciągnięte w obszar eksperymentalnej poezji, rozszerzając pojęcie literatury (byłaby to „literatura”, jak pisze w swoim eseju publikowanym w tym numerze „Dyskursu” Grzegorz Dziamski). Stanisław Drózdź tak właśnie sądził. Prawie wszystkie swoje wystawy tytułował: *Pojęciokształty. Poezja konkretna*. Cały czas uważał się za poetę, nie za artystę plastyka. W rozmowie z Małgorzatą Dawidek Gryglicką mówił o tym bardzo dobitnie: *Ja jestem wręcz zniesmaczony, jeżeli ktoś mówi, że to co robię to jest plastyka, mimo że należę do ZPAP (śmiech). Poezja konkretna jest dziedziną zupełnie integralną, natomiast może wykorzystywać środki innych dziedzin sztuki (nie poezji!), ale poprzez to nie przestaje być poezją konkretną. Woda, która przepływa przez koło młyńskie jest tą samą wodą, która jest przed kołem młyńskim. Ona wykonuje pewną pracę i wraca do siebie. Tylko wie Pani, historyk sztuki może popełnić błąd. Musi Pani wyraźnie zaznaczyć w swoim tekście, że Drózdź powiada, że nie ma nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją⁷. Rzecz znamienna, jego twórczością, choć funkcjonowała ona jednak w obiegu wystaw i galerii plastyki, a także muzeów sztuki, zajmowali się przeważnie literaturoznawcy: Tadeusz Sławek, Jacek Wesołowski, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Paweł Majerski.*

Najbardziej znane dzieła – *Zapominanie*, *Klepsydra*, *między, koło* – stały się z czasem – w latach 90. – wręcz ikonami awangardowej sztuki, wciąż jeszcze przede wszystkim polskiej, ale już coraz bardziej także światowej. Co szczególnie ciekawe: największym zainteresowaniem, także za granicą, cieszą się właśnie te prace, które oparte są na pojedynczych słowach z języka polskiego. W tym przypadku narodowy język nie stanowi bariery, wystarczy bowiem kluczowy dla pracy wyraz przetłumaczyć w podpisie pod pracą, by sens utworu był już łatwo uchwytny dla cudzoziemca. Ta właściwość „pojęciokształtów” była przez Stanisława Dróżdża świadomie brana pod uwagę jako istotna i bardzo pożądana ich wartość, umożliwiająca łatwe porozumienie poprzez poezję ponad językami narodowymi. O uniwersalnym oddziaływaniu utworów poezji konkretnej pisał z naciskiem w swoim programowym tekście *Pojęciokształty*⁸.

Jednak prace te stały się szeroko znane na gruncie nie literatury, a sztuki w znaczeniu „plastyki” – i to pomimo że ich autor tak stanowczo odcinał się od przynależności do tej dziedziny. Precyzyjna forma wizualna prac, sprowadzona do najprostszych znaków-ideogramów (w zdecydowanie modernistycznym stylu, bez żadnej ozdobności) – często wychodzących w trójwymiarową przestrzeń – odróżnia je bardzo wyraźnie od większości utworów światowej poezji konkretnej. Ich dzieła (przykładem może tu być Václav Havel lub klasyk tej dziedziny Szwajcar Eugen Gomringer) rozwijają się przestrzennie przede wszystkim w obrębie kartki papieru w książce, ewentualnie planszy na ścianie. Stanisław Dróżdż poszedł z pewnością dalej w stronę plastyki niż większość poetów-konkretystów⁹. Mimo to – wciąż jednak uważał się za poetę. Pozostając w sferze „między” (to sytuacja niezmiernie dla niego ważna), na styku poezji i plastyki, był przekonany, że kierunek, z którego dotarł do tego obszaru ma takie samo znaczenie jak cel tej podróży.

Czy, generalnie, umiejscowienie twórczości Stanisława Dróżdża na mapie szeroko pojętej sztuki (obejmującej literaturę piękną, plastykę, teatr itd.) ma dla jej recepcji istotne znaczenie? Sądzę, że nie tyle precyzyjne usytuowanie tej twórczości, ile wnikliwe rozważenie tego problemu może wiele wnieść do zrozumienia ich sensu. Niekoniecznie tego, który wyraża się bezpośrednio w poszczególnych utworach, ale na pewno tego ukrytego głęboko, u samych podstaw całej twórczości.

Sens ten wiąże się z oczywistymi i niepodważalnymi dla tego artysty wartościami – „kamieniami węgielnymi”, na których jego postawa wobec życia i sztuki została ufundowana. Są one obecne w zasadach estetycznych jego dzieł, które z nich właśnie wynikają i poprzez które wartości te przeświecają.

ESTETYKA „POJĘCIOKSZTAŁTÓW”

1. MIĘDZY PRZECIWIENSTWAMI

Estetyka utworów Stanisława Dróżdża jest ściśle określona – już na samym początku twórczości – a jej reguły, sformułowane w autokomentarzu *Pojęciokształty* z 1968 roku, były przez autora cały czas rygorystycznie przestrzegane.

Operował on słowami, literami, znakami interpunkcyjnymi oraz cyframi uwolnionymi ze struktury języka lub systemu matematycznego i „wrzuconymi” w inny już, wizualny kontekst. Brak systemu (językowego lub matematycznego), w ramach którego zwykle funkcjonują te znaki, zwracał uwagę na jego nieobecność oraz powodował konieczność przywołania nowego, aby znak mógł cokolwiek znaczyć. W ten sposób autonomiczny znak świadczył o fundamentalnej dla każdego języka wadze istnienia sieci relacji, z której właśnie został on uwolniony. **Autonomia znaku** jest pierwszą i podstawową zasadą działania poezji konkretnej i tak właśnie była traktowana przez czołowego polskiego konkretystę: *Najogólniej rzecz biorąc, poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zaizolowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło*¹⁰.

Z kolei podstawowy wyróżnik „pojęciokształtów” spośród innych rodzajów poezji wizualnej stanowiła **równoważność pojęcia i jego kształtu (zapisu)**, czyli elementu znaczeniowego i wizualnego, a zatem językowego i graficznego. Dopiero we wzajemnym współdziałaniu te dwa elementy tworzyły razem dzieło. Stanisław Dróżdź zdecydowanie odrzucał praktykę właściwą kaligramom, w których graficzna forma jedynie ilustruje treść, jest wobec niej wtórna: [...] *zdarzało się,*

że ktoś pisał panegiryk, epitafium lub epigram i te teksty wpisywane były w kształt jakiejś figury (krzyża, klepsydry itd.), ale to nie stanowiło absolutnie poezji konkretnej. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. To jest bardzo zasadnicza autonomizacja słowa. To jest podstawowy wyróżnik¹¹. W jego własnych pracach sens nie powstaje bez zastosowania odpowiedniego sposobu zapisu, uwzględniającego cały wizualny kontekst użytych znaków. Równie znaczące jak wyrażone znakiem pojęcie stają się wszystkie elementy przestrzenne zapisu (dwu- lub trójwymiarowej przestrzeni): wielkość i krój czcionki, jej czerń i biel papieru (lub odwrotnie), wzajemny związek wypełnionego i pustego miejsca oraz proporcje między nimi. Nie ma takich miejsc w wizualnej formie pracy, które byłyby nieznaczące.

Na tych właśnie zasadach zbudowany jest już pierwszy utwór konkretystyczny, *Zapominanie*. Dobitnie wyrażone zostały one w opublikowanym w „Odrze” z grudnia 1968 roku¹² autorskim komentarzu do wystawianych w tym czasie w Galerii Pod Moną Lisą własnych prac (choć tekst ten pisany jest dość hermetycznym i niejasnym językiem). Były one zgodne z wyznacznikami tej dziedziny, sformułowanymi przez brazylijskich twórców manifestu poezji konkretnej¹³, natomiast rozbieżne z praktyką: w antologiach tego rodzaju twórczości¹⁴ funkcjonowały bowiem nieraz obrazkowe wiersze, bliskie kaligramom czy różnego rodzaju designerskie gry z tekstem. Dla Stanisława Dróżdża poezja konkretna była natomiast tożsama w swojej estetyce (sam konsekwentnie używał tu terminu „poetyka”) z jego autorskimi „pojęciokształtami”.

Wobec własnych prac poeta-konkretysta używał także określenia „ideogramy” (tak nazywa je w programowym tekście z „Odry”), zwracając tym samym uwagę na ich działanie jako skondensowanego, tekstowo-wizualnego znaku. **Redukcja formy do minimum** to następna istotna zasada estetyki „pojęciokształtów”. „Wiersz” tworzy tylko jedno lub najwyżej dwa słowa (*Słowa nie kłamią, a zdania kłamią. Słowo nie może kłamać. A jak się złożą trzy słowa, to już zaczyna się przekłamanie* – mówił w rozmowie z Marią Cyranowicz i Jarosławem Lipszycem¹⁵); kilka liter, a czasem nawet tylko jedna; same znaki interpunkcyjne; cyfry od 0 do 9 oraz ścisłe i proste reguły ich układu: repetycja, kombinacja, permutacja. Intencją tego dążenia do redukcji

była idea „im mniej, tym więcej”: uproszczona forma stawała się sygnałem wyzwalającym wyobraźnię – jej ogólny charakter umożliwiał wielokierunkowe interpretacje. Elementem tej uproszczonej formy jest także **ograniczenie jej do dwóch barw: czerni i bieli**.

Od początku do końca w swojej pracy nad „pojęciokształtami” Stanisław Dróżdź używał wyłącznie czerni i bieli. Ta zasada obowiązywała także w odniesieniu do tych prac, których tworzywem były materialne przedmioty, jak klamki, kości do gry, warcaby i szachy. Jej źródłem była niewątpliwie wizualna forma drukowanego literackiego tekstu: czarnej czcionki na białym tle strony w książce. Trzymanie się tych barw podkreślało więc stale związek jego twórczości z literaturą. Pierwsze prace, które powstały pierwotnie jako maszynopisy złożone czarną czcionką na białym tle, z czasem zaczęły zyskiwać nową formę, odwróconą – biały tekst pojawiał się na czarnym tle. Tak było w przypadku *Zapominania*, *Samotności*, tryptyku *Niepewność – Wahanie – Pewność*, *Mikro-Makro*, pracy *początekoniec*.

Ten zabieg nadawał „pojęciokształtom” wyrazisty wizualny charakter i podkreślał ich aspekt graficzny. W plastyce opozycja czerni i bieli ma jednak bardzo silne symboliczne znaczenia. Dróżdź świadomie do nich się odwoływał, używając ich na rozmaite sposoby, w zależności od znaczeń, jakie niósł ze sobą konkretny utwór. W *Zapominaniu* wyłanianie się białych liter z czerni tła sugerowało opozycję widzialnego i niewidzialnego, a następnie – bytu i niebytu; w pracy *początekoniec* ten sens dopełniony jest jeszcze przez konotacje egzystencjalne, dotyczące życia i śmierci; *między i lub* wywołuje pojęcia konkretnego jednostkowego bytu i nieskończoności.

Być może czern i biel wiązała się także w wyobraźni autora z fotografią. W 1979 roku brał on udział w dwóch wystawach we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art, promującej awangardowy program, który skupiał się na właściwościach fotografii jako szczególnego, autonomicznego medium¹⁶. Jedna z tych wystaw nosiła znamienity tytuł *Czern i biel*. Fotografia jako sztuka była w tamtym czasie niemal wyłącznie czarno-biała i ten element jej formy miał istotne znaczenie wśród wyznaczników medialnej specyfiki tej dziedziny. Można przypuszczać, że kontakt z ruchem fotomedialnym (szczególnie silnym we Wrocławiu właśnie, ze względu na aktywną działalność Galerii Foto-Medium Art) sprzyjał utwierdzeniu Stanisława Dróżdźa w prze-

konaniu, iż należy trzymać się autonomii „pojęciokształtów”, opartej na wymienionych trzech zasadach. W przywoływanej już, znamiennej rozmowie mówił z naciskiem: *Poezja konkretna jest dziedziną zupełnie integralną, natomiast może wykorzystywać środki innych dziedzin sztuki (nie poezji!), ale poprzez to nie przestaje być poezją konkretną*¹⁷.

Podstawowe zasady estetyki utworów Stanisława Dróżdża: autonomia znaku, wzajemne współdziałanie równoważnych sobie aspektów tekstu: znaczeniowego i wizualnego, redukcja formy do minimum, użycie tylko bieli i czerni – wyznaczające ortodoksyjne reguły poezji konkretnej – stosowane przez niego rygorystycznie i konsekwentnie, stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Bardziej wyraźnie jednak oryginalny, autorski ich charakter ujawnił się w innej jeszcze, równie konsekwentnie stosowanej zasadzie jego prac: we wspomnianym już „wycinaniu” przez pracę fragmentu z domyślnej całości, sugerującym istnienie niewidzialnego jej dalszego ciągu. W tym miejscu nasuwa się bardzo silna analogia między formą tych prac a fotograficznym kadrem: wycięciem prostokątnego obrazu z widoku rzeczywistości, wskazującym poprzez ten zabieg na nieobecne w kadrze domyślne jego dopełnienie. Fragment zaświadcza nieomylnie, iż istnieje całość (*Continuum, trwanie, Data, lub, „klamki”...*). *Prace Dróżdża, spostrzegane jako poezja-grafika, wpisujące się w tradycję poezjo-graficzną od antycznej carmina figurata, mają także wiele wspólnego z fotografią: z wrażliwością fotograficzną, z myśleniem kadrem. Ich wizualność wiąże się już z nowoczesną wrażliwością wykształconą na drukowanych tekstach i technicznych obrazach.*

Na jakich fundamentach ugruntowane zostały zasady estetyki, jakie Stanisław Dróżdź stosował w swoich „pojęciokształtach”? Czyli – co one w swoich podstawach dla niego znaczyły? Skąd, na przykład, tak usilne dążenie do maksymalnej redukcji formy? Zminimalizowany element językowy (znakowy) zawsze był przez niego zestawiany z pustą płaszczyzną (białą lub czarną) kartki, planszy, ściany, przestrzeni pomieszczenia. To co jest wskazuje na znacznie rozleglejszy obszar braku, nieistnienia. Szczególnie w pracach anektujących przestrzeń – jak *między, lub, „klamki” „żyłki”* – ta dysproporcja wywołuje w wyobraźni wręcz otchłaiń nieskończoności. Podobny sens ma także „kadrowanie” prac. Patrząc na nie, uświadamiamy sobie, że to, co jest

dostępne naszej percepcji, to jedynie wycinek, fragment tego, czego nie jesteśmy w stanie ogarnąć. Rzeczywistość wokół nas znacznie przekracza naszą miarę.

Równoważność i wzajemny nierozzerwalny związek elementu znaczeniowego i wizualnego w „pojęciokształtach” wydaje się z kolei wskazywać, na zasadzie metonimii, na szersze zjawisko: podobny charakter relacji między umysłem i realnym światem; między jego aspektem duchowym i materialnym. A także, w przypadku osoby ludzkiej: między duszą i ciałem. To przekonanie, wiążące się ściśle z zakorzeniem światopoglądu Stanisława Dróżdża w chrześcijaństwie, jest w jego przypadku czymś więcej znacznie niż abstrakcyjnym poglądem. Wzajemny związek ciała i duszy bywał przez niego odczuwany niezwykle dotkliwie w całym swoim ciężarze, przybierając postać krzyża, podobnie jak dwa przeciwieństwa wyrażone w pracy *Życie – Śmierć*.

Kształt i myśl; widzialne i niewidzialne; materia i duch; byt i niebyt; życie i śmierć: jesteśmy skazani na życie między przeciwieństwami, których istnienie widoczne staje się dla nas na tle tego drugiego, opozycyjnego pojęcia. Czarne znaki wskazują na istnienie białego tła lub odwrotnie – białe znaki czynią znaczącym czarne tło (*białeczarne*, 1970). Krawędź kartki/planszy wskazuje na to, co znajduje się poza nią, niewidzialne. Słowa, litery, znaki interpunkcyjne uwolnione z systemu językowego wskazują na jego istnienie. Przestrzeń utworu wskazuje na nieobecny w nim czas (*Zapominanie*, *Klepsydra*, *Data*). Mimo że granice między przeciwieństwami istnieją na pewno (tak jak między czernią a bielą), zwykle nie potrafimy ich rozpoznać, bowiem niepostrzeżenie jedna postać przechodzi w drugą – jak w pracy *poczatekonic*. Próbuje je uchwycić naszym umysłem, posługując się dwuwartościową, czarno-białą logiką, wykształconą na greckiej myśli filozoficznej. Zawsze jednak, przymierzając ten dualistyczny schemat do rzeczywistości, spostrzegamy, iż wykracza ona poza nasze ludzkie miary...

Zarówno opozycja przeciwieństw, jak i sytuacja znajdowania się „między” były dla Stanisława Dróżdża niezmiernie znaczące i istotne. Dlatego właśnie znaki językowe i matematyczne, uwolnione ze struktury systemu, wskazywały na to co najważniejsze: na sieć wzajemnych relacji, czyli to co przebiega „między”. Między słowem a słowem, mię-

dzy literą a literą, między człowiekiem a człowiekiem, między człowiekiem a Bogiem. Swoją własną oraz uniwersalną ludzką pozycję wobec świata artysta tak właśnie odczuwał i rozumiał: zawsze między przeciwieństwami, w niepewnym, trudnym do rozeznania obszarze; zawsze w poszukiwaniu i niepewności. Z wahaniem, z nadzieją na pewność (tryptyk *Niepewność – Wahanie – Pewność*, 1967).

Podsumowując fundamentalny sens głównych zasad konstytuujących estetykę „pojęciokształtów”, trzeba zwrócić jeszcze uwagę na zasadę tkwiącą u podstawy wszystkich tych zasad. Dla poety-konkretysty, pilnującego stale autonomii uprawianej przez niego dziedziny, opartej na ściśle określonych wyznacznikach, samo istnienie tych niepodważalnych zasad było cenną wartością. Był to punkt oparcia, który umożliwiał poruszanie się w niepewnej rzeczywistości, a także umożliwiał próby jej poznawania, będące eksploracją odległych przestrzeni, dokąd z trudem sięga ludzka wyobraźnia. Prace Stanisława Dróżdża, dla którego każdy fizyczny ruch z biegiem lat był coraz trudniejszy, pojawiały się w jego umyśle jak sondy wysłane w niezbadany kosmos. Po to właśnie były mu potrzebne pojęcia-rzeczy, które tworzył i wypuszczał w świat.

2. MIĘDZY SZTUKĄ KONKRETNĄ A POJĘCIOWĄ

Skoro przedstawione już zostały podstawowe zasady estetyki utworów Stanisława Dróżdża, pora teraz powrócić do spraw jeszcze bardziej zasadniczych, kryjących się w samych nazwach „pojęciokształty” i „poezja konkretna”: terminach, którymi określał swoją twórczość.

„Konkret” jest przeciwieństwem „abstraktu”, podobnie jak „rzecz” – „pojęcia”. Z samej semantycznej analizy obu nazw używanych przez Dróżdża wynikałaby sprzeczność: druga z nich stawia w centrum konkret, rzecz, natomiast pierwsza – pojęcie, abstrakt. W swojej praktyce artysta za równie właściwe uważał je obie – autorskie „pojęciokształty” równoznaczne były „poezji konkretnej”. Ta z pozoru dziwna sytuacja ma jednak całkiem proste, choć nieco paradoksalne rozwiązanie. Nadawanie wizualnego kształtu „przezroczystemu” wcześniej językowemu znakowi, nazywającemu pojęcie, jest zabiegiem, który doprowadza do jego konkretyzacji, „urzeczowienia”.

Abstrakcyjne pojęcie staje się konkretną, materialną rzeczą, wpisującą się w świat innych przedmiotów, które nie są już (przynajmniej – nie muszą być) znakami. Jasno i obrazowo wyłożył istotę tego działania Tadeusz Sławek: *Poezję konkretną możemy rozumieć bardziej tak, jak „rozumiemy” deszcz niż tak, jak rozumiemy sonet*¹⁸. Jedna z tych dwu nazw zwraca więc uwagę bardziej na punkt wyjścia (pojęcie), druga – na punkt dojścia tego procesu (konkret).

Paradoks abstrakcji-konkretu ujawnił się już w programie „sztuki konkretnej” Theo van Doesburga (manifest *Art Concret*, 1930), w którym chodziło o sztukę abstrakcyjną opartą na geometrii; główną wartością była tu konkretność samego artystycznego tworzywa. Stąd też, w podobnej intencji, nazwę tę przejęli brazylijscy twórcy manifestu poezji konkretnej (1955). Hans Arp, jeden z przedstawicieli konkretyzmu w sztuce, istotę sztuki konkretnej określił zresztą podobnie jak Tadeusz Sławek: [...] *w wielkiej pracowni natury obrazy, rzeźby i przedmioty winny pozostawać bezimienne, podobnie jak chmury, morza, góry, zwierzęta i ludzie*¹⁹. Do tej samej tradycji przyznawał się Stanisław Dróżdź, który do konkretystycznej formuły swojej twórczości dochodził jednak od strony poezji, nadając przedmiotowy charakter słowu.

Jednak, co sprawia wrażenie niezwyklego zbiegu okoliczności albo może intensywnie działającego „ducha miejsca i czasu”, w tym samym momencie, kiedy wypracował on autorską estetykę „pojęciokształtów” (pierwsza publiczna prezentacja w trakcie wieczoru autorskiego, luty 1968) we Wrocławiu pojawił się silny nurt sztuki pojęciowej. Praktyka i teoria dotycząca tej awangardowej formuły sztuki skupiała się głównie wokół Galerii Pod Moną Lisą, kierowanej przez Jerzego Ludwińskiego; tu też w grudniu tego samego roku odbyła się indywidualna wystawa prac Stanisława Dróżdża – na wspólnym pokazie ze Zbigniewem Makarewiczem²⁰. Od tej pory jego twórczość funkcjonuje już w galeriach, w ramach sztuki konceptualnej (pojęciowej), mimo że sam autor do konceptualizmu się nie przyznaje.

Jak więc wygląda wzajemna relacja „pojęciokształtów” i sztuki pojęciowej? Trudno odpowiedzieć na to pytanie precyzyjnie, bowiem różnie określane są granice i specyfika konceptualizmu: nurt ten bywa rozumiany w szerszym lub węższym zakresie i w zależności od teoretycznego stanowiska pewne działania artystyczne są lub nie są wpisy-

wane w jego ramy. Sądzę, że w tym przypadku najbardziej obiecującym rozwiązaniem może być zestawienie zasad estetycznych utworów Drózdza z listą cech „nowej sztuki”, którą sformułował Jerzy Ludwiński w swoim historycznym artykule *Sztuka w epoce postartystycznej*²¹, opublikowanym w „Odrze” dwa lata po jego wystawie w Galerii.

Spośród ośmiu cech nowatorskich działań tamtych lat, jakie wymienia Ludwiński, jedna – akcja przebiegająca w czasie – nie dotyczy prac Drózdza (oczywiście, twórczość uznana za konceptualną nie musiała realizować wszystkich wymienionych zasad). Z pozostałych – dwie tylko dadzą się bez wątpliwości przypisać jego dziełom: „dewaluacja oryginału i własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę” oraz „inny zapis dzieła sztuki”. Z tym, że ta druga cecha jest w jego przypadku odwrócona. Ludwiński pisze o *zapisywaniu przez artystów swoich koncepcji za pomocą środków związanych do tej pory z literaturą*; u Stanisława Drózdza to utwory literackie są zapisywane przy użyciu środków plastyki.

Natomiast taka właściwość, jak „skomplikowanie relacji artysta – dzieło sztuki – publiczność” (zakłócające tradycyjne role) w jego twórczości zupełnie nie ma miejsca. Dzieło jest dziełem, autor autorem, a odbiorca odbiorcą; ten ostatni najwyżej może znaleźć się wewnątrz pracy (*między*, „klamki”, żyłki”) i wykonać działanie, które jednak nie narusza jej struktury (*Alea iacta est*). Podobnie nie sprawdza się tutaj (związana z poprzednią) zasada „wyjścia poza tradycyjny układ artystyczny”, polegająca na zatarcu granicy między sztuką a rzeczywistością. W twórczości Drózdza dzieła umieszczone są wyraźnie w sferze odrębnej od rzeczywistości pozaartystycznej; najchętniej przecież wpisywał je w klasyczny dla modernizmu „white cube”, tworzący szczególną, wydzieloną przestrzeń – enklawę dla sztuki. Kartka papieru, stając się widzialnym tłem-kontekstem dla znaku, przemienia się w jego pracach w obraz – obszar autonomiczny wobec otaczającej rzeczywistości.

Wobec pozostałych trzech reguł „nowej sztuki” utwory Drózdza są zdecydowanie przeciwstawne. „Wylimitowanie przedmiotu materialnego w ogóle” nie wchodzi tu w grę, bowiem polegają one właśnie na czymś przeciwnym: nadaniu materialnego kształtu pojęciom. Mimo że efekt wizualny w przypadku tych prac oraz sztuki konceptualnej może być podobny (tekst na ścianie), to sens jest diametralnie

odmienny. W tym punkcie staje się jasne, że poeta-konkretysta miał mocne podstawy, aby z takim naciskiem zaznaczać rodowód swoich dzieł pochodzący z literatury. To, co dla plastyka jest zminimalizowaniem materialnej formy, dla poety ma sens nadania maksimum materialności elementom języka, dotychczas istniejącym pojęciowo.

Kolejna cecha, „przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej (przestrzennej lub czasowej) na sferę pojęciową” z tego samego powodu również nie daje się odnaleźć w jego twórczości. Tutaj oba te aspekty dzieła są w (zamierzonej i programowej) równowadze.

Szczególną uwagę warto poświęcić ostatniej (u niego jest szósta) z wymienianych przez Ludwińskiego zasad, jaką jest „kompletny rozpad struktury dzieła sztuki, zarówno przestrzennej, jak i czasowej”. Poezja konkretna Dróždza w swoich początkach miała także nazwę „poezji strukturalnej” i pod takim tytułem została przedstawiona w poznańskiej Galerii odNowa w 1969 roku²². Precyzyjnie zbudowana struktura dzieła, w którym każdy element wizualny jest istotny, to jedna z pierwszych, opisywanych już tutaj, reguł „pojęciokształtów”. Istotna rola systemu językowego, z którego wyjęte zostają poszczególne elementy, ma w twórczości Dróždza swoje źródło w inspiracji strukturalizmem, kładącym nacisk na rozumienie wielu zjawisk jako systemu, którego elementy połączone są ze sobą wzajemnie siecią relacji. Taką wizją rzeczywistości autor *między* oraz wielu utworów wykorzystujących przyimki i spójniki – jako „węzły” relacji wewnątrzjęzykowych – był wyraźnie zafascynowany.

Z tego zestawienia widać jasno, że według kryteriów przyjętych przez Jerzego Ludwińskiego „pojęciokształty” słabo pasowały do sztuki pojęciowej. Zbieżności były raczej powierzchowne lub pozorne. Zresztą, poza tekstem w „Odrze” w związku z wystawą w 1968 roku, ten znakomity teoretyk i krytyk nie zajmował się więcej twórczością Dróždza. Wydaje się, że jako sztukę konceptualną można traktować najwyżej te jego prace, które wykorzystywały materialne przedmioty – tutaj oczywiście dochodziło do przemiany konkretnego przedmiotu w abstrakcyjny znak, czyli autor działał odwrotnie w stosunku do swojej standardowej reguły. Pod tym względem warte wnikliwej analizy byłoby porównanie utworów Stanisława Dróždza z pracami Jarosława Kozłowskiego – rysuje się tu bowiem wyraźne pokrewieństwo postawy.

Następne bardzo interesujące wnioski pojawiają się, jeśli zestawić jego utwory z pracami Josepha Kosutha oraz Sola LeWitta, czołowych twórców konceptualizmu. Tutaj podobieństw znajdzie się zaskakująco wiele, począwszy od użycia tekstu w pracach, po zastosowanie tautologii (Kosuth) i permutacji (LeWitt). Jednak, jeśli zejść w głąb rządzących nimi reguł, i tutaj ujawniają się przeciwstawne podejścia. Przede wszystkim: naczelnym dążeniem konceptualistów było tworzenie sztuki poza estetyką. Dróždź bynajmniej nie miał takich zamiarów, wręcz przeciwnie – ściśle estetyczne zasady własnych prac były dla niego niezmiernie ważne. Ponadto – punktem wyjścia oraz dojścia była dla niego poezja, dziedzina oparta na metaforycznej wieloznaczności (stosował metaforę zredukowaną – metonimię), nie zaś, jak dla twórców konceptualizmu, filozofia, prowadząca do jednoznaczności przekazu. Zasadniczą różnicę postawy Kosutha i Dróždźa uwidacznia zestawienie ich artystycznych manifestów. Dla pierwszego z nich był to tekst *To jest zdanie*; dla drugiego: *słowo*.

„Pojęciokształty” Dróždźa tylko częściowo korespondują więc z głównym nurtem konceptualizmu. Być może, należałoby uznać, iż w jego twórczości to poezja poszerza pole swojego działania, przekraczając własne granice, podobnie jak sztuki plastyczne wyszły poza własny obszar w praktyce konceptualistów. Dróždź dla poezji zrobiłby w tym ujęciu to samo co konceptualizm dla sztuki (plastyki) – poszerzył jej granice.

Jego prace, nie mieszcząc się w estetyce konceptualizmu, lepiej przylegają do peryferyjnego ze względu na wyznawane zasady, ale silnego w Polsce nurtu fotomedializmu. Kluczowe w nim dążenie do analizy medium oraz jego autonomii jest analogiczne z tym, co artysta ten proponował we własnych utworach. Precyzując istotę utworów poezji konkretnej, nazwał je wręcz „samoanalizującymi”²³. Warto też zwrócić uwagę na znamieny fakt, iż fotomedialiści nie zostali ujęci w znaczącej wystawie polskiej sztuki pojęciowej, *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*²⁴ – właśnie z tego względu, że akcentowali autonomię medium, zamiast intermedialności formy. Oczywiście, odnotowując to pokrewieństwo, zwracam uwagę na interesującą analogię postawy; nie chodzi tu o sugestię, iż twórczość Dróždźa należy przypisać do fotomedializmu.

A jak wygląda problem intermedialności wobec dzieł Dróżdża? Może się wydawać, iż funkcjonują one już w postmodernistycznym obszarze intermedialnym, gdzie granice między dziedzinami szeroko pojętej sztuki nie mają szczególnego znaczenia, zostały bowiem przez różnego rodzaju awangardowe działania unieważnione. Przeciwno takiej klasyfikacji na pewno protestowałby on jednak najbardziej stanowczo. Robił to już zresztą w części, odcinając się zdecydowanie od pokrewieństwa z najnowszą praktyką artystyczną wykorzystującą tekst w dziełach plastycznych²⁵. Sensem jego działania w polu między poezją a plastyką było bowiem nie unieważnienie granicy między tymi dziedzinami, ale, przez nowe i intrygujące połączenie ich elementów ze sobą w jednym dziele, wyraźne wskazanie na ich odrębność. Poruszanie się na granicy, w obszarze „między”, ma dla niego sens wówczas, kiedy granice dwóch sąsiadujących ze sobą terytoriów istnieją niewątpliwie. Taka właśnie intencja – podkreślenie wagi granicy – pobrzmiewa w przytoczonym fragmencie rozmowy, gdzie artysta stosuje metaforę wody i koła młyńskiego dla zobrazowania czym jest poezja konkretna wobec poezji pojmowanej tradycyjnie.

Przekraczanie granic w sytuacji, kiedy oczywista jest świadomość ich istnienia inspiruje do zadania sobie pytań czym w istocie jest poezja, a czym plastyka; gdzie kończy się jedna, a zaczyna druga. Pojawia się więc znów w tym momencie pytanie o „początek” i „koniec”. Natomiast w sytuacji, kiedy wszystkie granice zostały już obalone, nic nie budzi zdziwienia i nic nie skłania do pytań. A dla Stanisława Dróżdża zadawanie pytań: sobie samemu, rozmówcy, światu było podstawową metodą intelektualnej refleksji nad rzeczywistością. W rozmowach często zadawał pytania, nieraz także pytaniem odpowiadał na pytanie. Jego „pojęciokształty” są właściwie i przede wszystkim pytaniami o to, czego nie sposób ludzkim rozumem pojąć.

3. SYSTEM I GRA

Jeszcze jedna właściwość estetyki utworów Stanisława Dróżdża koniecznie wymaga zauważenia: ich systemowość. Z biegiem czasu koncepcje jego prac coraz bardziej rozrastały się – działo się to za-

wsze w oparciu o pewną stałą regułę; zazwyczaj autor wykorzystywał w tym celu matematyczny algorytm kombinacji i permutacji. Czasem sięgał do jeszcze prostszej zasady repetycji, mnożąc ten sam wyraz lub cyfrę, aż wypełni całkowicie stronę katalogu lub wystawową planszę, „przelewając się” w wyobraźni poza jej brzegi (*Samotność, Czasoprzestrzennie, Continuum, trwanie, między, „i”, lub...*). Teksty oparte na tej zasadzie sprawiają wrażenie, jakby powielały się same, automatycznie, bez udziału autora. Do ich wnętrza został wbudowany mechanizm (matematyczna reguła), który sprawiał, że działały niejako samoczynnie. Niekiedy wcześniejsze prace jednopłanszowe zyskiwały później swoje nowe wieloelementowe wersje, rozwijając się w cały system. Tak było z Klepsydrą, która z jednej planszy przeszła w 54 (1990), z *Czasoprzestrzennie*, rozwiniętym w 82 plansze (1993), z „i”, rozbudowanym z czterech plansz w 88 (1997). Ta ostatnia praca, oplatająca ściany galerii jak rozrastający się bluszcz, nawet w tej gigantycznej wersji określana była przez autora w podtytule jako jedynie fragment: „i” (*fragmenty*).

Pierwszą pracą opartą na tak totalnym w swoim działaniu mechanicznym systemie była zbudowana z 28 zegarów praca bez tytułu; dołączone do niej plansze z komputerowymi wydrukami zawierały wyliczenia dziesiątków tysięcy możliwości różnych kombinacji, jakim mogłyby zostać poddane operacje na wskazówkach i ich ruchu. Dzieło to swoją totalnością, ignorującą wszelki sens, ocierało się już o szaleństwo – taki jego odbiór tym bardziej się narzucał, że w trakcie ekspozycji widz atakowany był nieprzerwanym, monotonnym, głośnym tykaniem osiemnastu zegarów (dziewięć z dwudziestu siedmiu było unieruchomionych, a dwudziesty ósmy – rozebrany na części). Praca ta powstała w 1978 roku – jednak wydaje się być szczególnie celnym komentarzem do wydanej w 1986 roku książki Richarda Dawkinsa *Ślepy Zegarmistrz*, ukazującym absurdalność tezy tego autora, uznającej „ślepe” siły przyrody za jedyny motor rozwoju świata.

Jeszcze innym rodzajem systemu, który do swoich dzieł konsekwentnie wprowadza Stanisław Dróżdź, jest gra: system opierający się na stałych, nienaruszalnych regułach. Konstruuąc warcaby z wszystkimi białymi pionkami oraz wyłącznie białymi polami, pokazuje naocznie, że gra nie może istnieć bez różnicy, a wręcz opozycji dwu wartości. Jako grę właśnie zrealizował też swoją ogromną insta-

lację wenecką *Alea iacta est*, wyczerpując wszystkie warianty, jakie wynikają z reguł gry w kości; pracę sugerującą grę z losem, z przeznaczeniem. Swoją ostatnią indywidualną wystawę, w poznańskiej Galerii Muzalewska w 2006 roku, zatytułował *Język to gra*. Czyżby więc gra znaczyła dla niego więcej niż tylko jeden z rodzajów systemów? Każdy system byłby tu siecią (sieć relacji), a gra polega na próbach uwolnienia się z niej, wyjścia poza system, który staje się matnią? W rozmowie z Małgorzatą Dawidek Gryglicką mówi znamienne słowa: *Są części języka, z których korzystamy i z których nie korzystamy. Możemy wybierać i kombinować. Stąd kombinatoryka prawideł. Język jest grą, ale nie w potocznym tego słowa znaczeniu, jak gra w brydża, czy w pokera, czy w szachy, albo w siatkówkę. W grze, proszę Pani, nie ma żartów. To jest rosyjska ruletka*²⁶.

Oparcie się na pojęciu systemu i gry jest w pracach Stanisława Dróżdża niezwykle istotną ich właściwością. Nadaje jego „pojęciokształtom” bardzo osobisty, indywidualny rys, wyróżniając je zdecydowanie spośród innych realizacji poezji konkretnej. Na tle czterech podstawowych zasad ortodoksyjnej estetyki tej dziedziny (autonomia znaku, równoważne współdziałanie elementu językowego i wizualnego, redukcja formy do minimum, wykorzystanie opozycji czerni i bieli) zastosowanie formy systemowej, w jej wersji totalnej, rozumianej także jako gra, jawi się jako bardziej jeszcze autorska koncepcja niż „kardowanie” tekstów. Niesie ze sobą znacznie większy ciężar sensu...

4. SZTUKA CZYSTEGO ZNAKU

Język interesował Stanisława Dróżdża jako jeden z systemów – dla niego najważniejszy, bo oparty na słowie, nazywającym pojęcia, którymi operuje umysł. *Na początku było słowo* – często odwoływał się do tego biblijnego cytatu²⁷, wziął nawet udział w wystawie poświęconej słowu²⁸, na której użył go w swojej pracy. Operując na wizualnym zapisie językowym (piśmie), odwoływał się do słowa jako tekstu drukowanego, którego głównym graficznym aspektem jest typografia. Można powiedzieć, że był on poetą, który – wśród innych konkretystów – świadomie uprawiał twórczość należącą do „epoki Gutenber-

ga". Twórczość ta w jego przypadku była także świadoma końca owej epoki, która stopniowo zaczyna być zastępowana przez obraz: najpierw także drukowany, potem – elektroniczny. Mówił nawet o sobie żartobliwie, że *jestem takim mastodontem, który się płacze po galeriach*²⁹. Istotną lekturą była dla niego *Galaktyka Gutenberga* Marshalla McLuhana, która w oryginale ukazała się w 1962 roku (w Polsce w 1975). Z biegiem czasu jego „pojęciokształty” coraz bardziej mogą być traktowane jako epitafium dla epoki druku.

Drugim systemem znaków, do którego odnosił się w swoich dziełach, zaraz po języku, była matematyka (Dróżdź przed studiami na polonistyce uczył się w Technikum Rachunkowości Rolnej). Wśród jednych z pierwszych jego prac znalazł się *Język i matematyka* (1968), gdzie zestawione zostały ze sobą elementy obu tych systemów (później autor zauważył, że popełnił błąd, bowiem zamiast „matematyki” powinna w tytule figurować „arytmetyka”³⁰). Jednak jego wyobraźnia żywiła się właściwie wszelkimi znakami o charakterze systemowym, włączając różnego rodzaju gry (warcaby, szachy, kości) oraz przedmioty, które zaczynały w jego pracach funkcjonować jako materialno-semantyczne znaki (klamki, żyłki). Jasno mówi o tym, odpowiadając na pytanie Małgorzaty Dawidek Gryglickiej: **MDG:** *Mówi Pan o linii jako o formie znaku – jaka jest w poezji konkretna relacja pomiędzy tym kształtem, pomiędzy linią, której często Pan w pracach używa, a znakiem literowym albo metrycznym, znakiem, który występuje w języku?* **SD:** *Pomiędzy tymi znakami nie ma żadnej różnicy. Podobnie jak nie ma dla mnie różnicy między literą a słowem. Formalnie może istnieć różnica, ale dla mnie jej nie ma, ponieważ ciągle jest to jakiś język, którym się posługuję, którym operuję.*

Jego twórczość można określić jako „sztukę czystego znaku”, polegała ona bowiem na wyizolowaniu znaku z pierwotnego systemu, w którym funkcjonuje i „wrzuceniu” go w nowy system znaczeń. „Sztuka” miałaby w tym kontekście znaczenie szerokie, określające działalność artystyczną w ogóle, ponad różnymi dziedzinami.

RZECZYWISTOŚĆ JEST TEKSTEM

Moje teksty są różne: teksty literowe, teksty słowne, teksty słowno-cyfrowe, teksty cyfrowe, teksty znakowe (interpunkcyjne) i wreszcie teksty-objekty – wyliczał Stanisław Dróżdź w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim³¹. Tekstem mógł więc być dla niego każdy przekaz oparty na znakach, które, jak już wiadomo, rozumiał bardzo szeroko. Jest to w istocie nowoczesne już, Lyotardowskie pojmowanie tekstu, wyciągające wnioski z końca „epoki Gutenberga”.

„Mastodont” Dróżdź, piszący epitafium dla drukowanego tekstu, przy swoim konserwatyzmie – trzymając się czarno-białej estetyki druku, wyznając nienaruszalne reguły poetyki „pojęciokształtów” i z uporem uważając siebie za staroświeckiego poetę, nie zaś „artystę multimedialnego” – okazuje się tutaj twórcą zadziwiająco nowoczesnym. Tak jak koncepcje jego prac, do których dopiero teraz, po kilkudziesięciu latach od powstania pierwszych z nich, dorosły możliwości technicznego ich wykonania. Jego systemowe prace, rozrastające się automatycznie, dzisiaj, kiedy w powszechne użycie wszedł komputer, stają się znacznie prostsze do realizacji, a niekiedy nawet dopiero teraz zyskują w ogóle jej możliwość (jedna z takich prac to *Alea iacta est*, ale także na przykład „i”, które pierwotnie miało postać jedynie czterech plansz). Podobnie jest z formą graficzną utworów tego artysty: na współczesnych wystawach precyzyjne komputerowe wydruki mogą wreszcie zastąpić nieporadne ręczne próby uzyskania maszynowego pisma, które realizowały te dzieła na początku. Dróżdźowi chodziło bowiem zawsze o uzyskanie tekstu-przedmiotu, który wydawałby się żyć własnym, obiektywnym życiem, niezależnym od ręki i umysłu autora. *Jak chmury, morza, góry, zwierzęta i ludzie, albo – jak deszcz.*

Teksty, które stają się przedmiotami – jako zapisy graficzne lub nawet realne rzeczy – zaczynają zmieniać obraz rzeczywistości. Skoro tekst może być przedmiotem, to na zasadzie odwróconej analogii, można podejrzewać, iż także inne przedmioty, z których ona się składa, mogą być znakami tekstu. Takie właśnie przekonanie narzuca się odbiorcy obcującemu z twórczością Stanisława Dróżdźa. Cała rzeczywistość jest w istocie tekstem pisanym ręką Boga; trzeba tylko umieć go odczytać: ten przekaz płynie z jego utworów.

Najbardziej indywidualne i oryginalne, autorskie cechy tej twórczości, polegające na sugestii, iż tekst poza pracą „pisze się” dalej, niewidzialnie („kadrowanie” tekstu) oraz działanie systemowe jako zasada prac prowadzą właśnie ku przekonaniu, że rzeczywistość jest tekstem – a ten tekst to emanacja jakiegoś wszechogarniającego systemu, który za nim się kryje. Bierzymy swoim życiem udział w grze – zdaje się mówić Stanisław Dróżdż – której zasad nie jesteśmy w stanie ogarnąć swoim umysłem. Możemy jedynie próbować, jeśli potrafimy odczytywać teksty, które ta rzeczywistość do nas wysyła. Stanisław Dróżdż swoją twórczość rozumiał właśnie jako „wyłapywanie” z rzeczywistości sensów, które ona w sobie zawiera. *Ja nie czuję się autorem swoich prac. Jestem tylko narzędziem w ręku Boga. To tak jak ślusarz i obcążki. Czy obcążki wiedzą do czego służą?* – pytał w rozmowie ze mną, parę miesięcy przed swoją śmiercią.

Czerwiec – sierpień 2009

Tekst publikowany w katalogu wystawy Stanisława Dróżdża *początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, zorganizowanej przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.

- 1 Tadeusz Sławek, *Początekoniec. Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”*, [w:] *Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna* [katalog wystawy], Galeria Foksal SBWA, Warszawa; Galeria Kronika, Bytom, 1997.
- 2 Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem*, tekst niepublikowany, przygotowywany do druku w publikacji książkowej (fragmenty publikowane w niniejszym numerze „Dyskursu”).
- 3 Patrz: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit, Piotr Woźniakiewicz, CSW Zamek Ujazdowski, warszawa 2000 oraz Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Stentor, Warszawa, 2005; tu: rozdz. *Konceptualny rachunek zdań*.
- 4 Praca Kosutha *Jedno i trzy krzesła – 1965; Zapominanie*, pierwszy „pojęciokształt” Stanisława Dróżdża – 1967.
- 5 Patrz: Zbigniew Makarewicz, *Estetyka dzieł polskiej poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna a tradycyjna. IV sesja teoretyczno-krytyczna*, Ośrodek Dokumentacji i Propagandy Sztuki, Wrocław 1983.
- 6 *Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, [w:] *Stanisław Dróżdż. Język to gra*, [katalog wysta-

- wy], Galeria Muzalewska, Poznań 2007, s. 26.
- 7 Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem*, tekst niepublikowany, przygotowywany do druku w publikacji książkowej (fragmenty publikowane w niniejszym numerze „Dyskursu”).
- 8 Stanisław Dróżdż, *Pojęciokształty*, „Odra”, 1968, nr 12.
- 9 W ruchu konkretystycznym uczestniczyli także plastycy (Augusto de Campos, jeden z autorów pierwszego manifestu poezji konkretnej, był grafikiem i fotografem), rzadko jednak wychodzili ze swoimi utworami w trójwymiarową przestrzeń. Przykładem takiego działania jest znakomita praca Marzenny Kosińskiej *OD-DO* (1975-1977) w formie działającego zegara oraz akcja „Wokamienia” Michała Bieganowskiego (1976). Poezję konkretną na przestrzeń rozpisywał także Ian Hamilton Finlay w swoim słynnym ogrodzie; Stanisław Dróżdż bardzo go sobie cenił, korespondował z nim i miał w swojej kolekcji jego prace, które prezentował w Polsce na wystawach (patrz: biografia Stanisława Dróżdża na końcu katalogu).
- 10 *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, Odra, 1999, nr 7-8, s. 84.
- 11 *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, Odra, 1999, nr 7-8, s. 84.
- 12 Stanisław Dróżdż, *Pojęciokształty*. Tekst ten przedrukowany został w katalogu jego indywidualnej wystawy *Stanisław Dróżdż, Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, w Galerii odNowa, Poznań, 1969. Istnieje jeszcze tylko jeden jego autorski tekst teoretyczny: *O poezji konkretnej*, opublikowany w postaci powielonego, oprawionego maszynopisu, niedatowanego, wydany w związku z wystawą *Polska poezja konkretna (II ogólnopolska wystawa poezji konkretnej)*, KMPiK, Oleśnica 1978.
- 13 Décio Pignatari, Augusto i Haroldo de Campos, *Plano-piloto para poesia concreta*, [w:] *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, Edicoes Invencio, Sao Paulo, 1965 (polski przekład w miesięczniku „Poezja” 1976, nr 6).
- 14 Na przykład w antologii zredagowanej przez Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry. A World View*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1971.
- 15 *Kochać słowa. Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawiali Maria Cyranowicz i Jarosław Lipszyc*, „Meble”, nr 5, luty 2002.
- 16 *Czerń i biel*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, wrzesień 1979; kurator: Jerzy Olek oraz *Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, październik 1979; kuratorzy: Alek Figura i Jerzy Olek.
- 17 Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem*, tekst niepublikowany, przygotowywany do druku w publikacji książkowej (fragmenty publikowane w niniejszym numerze „Dyskursu”).
- 18 Tadeusz Ślawek, „*Wszystko z wszystkiego*”. *Wrocławska kontynuacja poezji* [w:] Tadeusz Ślawek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 1989, s. 98.
- 19 Hans Arp, *Sztuka konkretna*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opr. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, PWN, Warszawa, 1969, s. 462.
- 20 Stanisław Dróżdż, *Pojęciokształty*, Zbigniew Makarewicz, *Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, Galeria Pod Moną Lisą, KMPiK, Wrocław, grudzień 1968.
- 21 Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] tegoż, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków, 2003.
- 22 Stanisław Dróżdż, *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, marzec-kwiecień 1969.
- 23 Stanisław Dróżdż, *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12.
- 24 CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa,

- 1999; kurator: Paweł Polit.
- 25 *Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski*, „Opcje”, 1998, nr 3.
- 26 Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem* tekst niepublikowany, przygotowywany do druku w publikacji książkowej (fragmenty publikowane w niniejszym numerze „Dyskursu”).
- 27 Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem*, op. cit.; *Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromír Jedliński*, [w:] *Stanisław Dróżdż. Język to gra*, [katalog wystawy], Galeria Muzalewska, Poznań 2007, s. 27.
- 28 *Words! (don't stand on trifles)*, Aspek Gallery, Portsmouth, Anglia, 1995.
- 29 *Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski*, „Opcje”, 1998, nr 3.
- 30 Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem*, tekst niepublikowany, przygotowywany do druku w publikacji książkowej (fragmenty publikowane w niniejszym numerze „Dyskursu”).
- 31 *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromír Jedliński*, Odra, 1999, nr 7-8, s. 87.

ELŻBIETA ŁUBOWICZ

Beyond the Borders of Imagination: the Development of Forms and Concepts by Stanisław Dróżdż

The author of the text writes that the language of visual arts wasn't so important to Stanisław Dróżdż as verbal language. He used the elements of the verbal language (words, letters, diacritic signs) in the same way as he used elements of the mathematics language: digits, symbols, algorithms (first of all combination and permutation). He improved his knowledge of graphic design in order to produce precise forms of visual signs that were connected with ideas. It were not the principles of visual art forms that decided of the visual shape of his artworks, but the meaning of the notion which he was concerned was most important for it.

The article describes artistic development of the artist from his linguistic poems to big spatial forms. Elżbieta Łubowicz writes about the growth of complicated systems that were the basis of Dróżdż's artwork. She considered his artwork as 'research tools', that he used in order to reach the borders of imagination and go beyond what we normally perceive from the reality.

Dróżdż designed his art pieces in order for them to be read, and he believed that only when read, they could be reveal their inner sense. If we consider his artwork as going beyond the limits of poetry and entering the realms of visualization, we realize that his art is unique and has no equivalents in global art. However, if we only look from the perspective of visual art, we can see interesting visual projects, which resemble other, equally interesting projects.