

Grzegorz Dziamski

**STANISŁAWA  
DRÓŹDŹA GRY  
Z JĘZYKIEM**

**S**tanisław Dróżdź jest ikoną polskiej poezji konkretnej. Najwybitniejszym i najbardziej znanym polskim poetą konkretnym. Ale nie tylko poetą, także teoretykiem, animatorem i propagatorem poezji konkretnej. Jego upór i determinacja, a także umiejętność pozyskiwania sojuszników dla swoich pomysłów doprowadziły do wydania pierwszej – i jak dotąd jedynej – antologii polskiej poezji konkretnej (*Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967 – 1977*, Wrocław 1978) oraz zorganizowania pierwszej w Polsce sesji teoretycznoliterackiej na temat poezji konkretnej (Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 28-29.01.1979). Później przyszły kolejne sesje i kolejne wystawy polskiej i nie tylko polskiej poezji konkretnej<sup>1</sup>.

Antologia polskiej poezji konkretnej ukazała się późno, prawie dziesięć lat po antologiach podsumowujących dorobek międzynarodowego ruchu poezji konkretnej,<sup>2</sup> ale zamieszczona w niej bogata bibliografia (ponad 300 pozycji) dobrze dokumentuje zainteresowania polskich poetów, artystów i krytyków poezją konkretną, co najmniej od początku lat 70.<sup>3</sup> Dróżdź zainteresował się poezją konkretną jeszcze wcześniej, w połowie lat 60., w czasie studiów na wrocławskiej polonistyce, a pod koniec lat 60. wypracował ideę pojęciokształtów. Czy pojęciokształty były autorską wersją poezji konkretnej, jak sygnalizm Miroljuba Todorovica, poezja aktywna Ewy Partum czy poezja międzynarodowego zapisu Andrzeja Partuma? Czy poezja konkretna

jest zjawiskiem literackim, przypisanym poezji, czy zjawiskiem intermedialnym, sytuującym się na pograniczu sztuk? I wreszcie pytanie najważniejsze, czy Stanisław Dróżdź, autor głośnej instalacji *między* w warszawskiej galerii Foksal (1977), mógł być jeszcze pod koniec lat 70. utożsamiany z poezją konkretną? Czy jego aktywność artystyczną należało zamykać w formule poezji konkretnej? Żeby odpowiedzieć na te pytania, należy zastanowić się, czym była dla Dróżdża poezja konkretna.

Claus Cluver wspomina, że pierwszym poematem konkretnym, z jakim się zetknął, był tekst Eugena Gomringera *ping pong*:

ping pong  
ping pong ping  
pong ping pong  
ping pong  
(1953)

Patrzyłem na ten tekst zamieszczony w hiszpańskojęzycznym czasopiśmie, jedyny tekst jaki potrafiłem odczytać bez pomocy słownika, i nie wiedziałem, co z nim zrobić, jak go czytać, wspomina Cluver<sup>4</sup>. Wiedziałem, jak się gra w ping ponga, ale nie wiedziałem na czym polega gra proponowana przez tekst Gomringera. Wszystko czego się nauczyłem o czytaniu poezji nie miało tu zastosowania, nie mogło mi pomóc. Co z syntaksą? Co z gramatyką? Gdzie jest orzeczenie? Gdzie podmiot? Żadnego autorskiego ja, *jedynie doskonale współbrzmienie dwóch sylab, z których jedna, praktycznie w każdym języku, przywołuje drugą, by stworzyć pozór znaczenia, odgłos wydawany podczas gry w ping ponga – dwie sylaby, ping pong, powtórzone pięciokrotnie w czterech wersach*<sup>5</sup>. Jakby przemówił sam przedmiot, piłeczka pingpongowa.

Tekst Gomringera mnie zaskoczył, zdeprymował, a jednocześnie zapadł w pamięć tak głęboko, że trudno go było zapomnieć, wspomina dalej Cluver. Szybko zdałem sobie sprawę, że moje trudności z odczytaniem tekstu brały się stąd, że zamiast uważnie przyjrzeć się tekstowi bezskutecznie szukałem w nim tego, czego w nim nie było – tradycyjnych wyróżników wiersza. A tymczasem wystarczyło wyzwoić się z wyuczonych przez lata oczekiwań, by dostrzec, że regu-

ły czytania wbudowane zostały w samą strukturę tekstu. *Pierwszy i czwarty wers składa się dwóch sylab ułożonych w normalnym porządku, posiada zatem identyczny kształt wizualny [...] Żeby jednak przejść od pierwszego ping pong do ostatniego, oko musi przeskoczyć po skosie przez dwa rozciągnięte między nimi, dłuższe wersy, jak przeskakująca przez siatkę piłeczka. [...] tekst ukonkretnia w swojej strukturze i werbalnym materiale pozaliteracką rzeczywistość, którą przywołuje. Pięciokrotne powtórzenie dwóch sylab ping pong odtwarza charakterystyczny dla gry w ping ponga dźwięk, ale poza tym komunikuje niewiele i jako tekst może się wydawać nieistotny, nudny, a nawet arbitralny – nie wiadomo dlaczego autor poprzestał jedynie na czterech wersach. A jednak poemat Gomringera nie może być ani krótszy, ani dłuższy, jeśli ma być skondensowanym obrazem gry – jej ideogramem<sup>6</sup>.*

Gomringer posługuje się minimalnym materiałem słownym, dwoma sylabami, z których tworzy dynamiczny tekst aktywizujący czytelnika, nakazujący mu przebiegać wzrokiem tam i z powrotem, wzdłuż linii horyzontalnych, wertykalnych i diagonalnych. Poeta stwarza pole gry i wyznacza jej reguły, ale jak gra się potoczy, zależy od odbiorcy, jego wyobraźni i umiejętności włączenia się do gry. Gomringer często powtarzał, że poezja konkretna odwołuje się do instynktu gry, zabawy. Poezja konkretna nie musi koniecznie mówić o grze, jak *ping pong* Gomringera, żeby wytwarzać efekt gry. W większości przypadków, powiada Cluver, zaprasza czytelnika do gry z wizualnymi, dźwiękowymi i semantycznymi możliwościami słowa, do gry z językiem.

Możemy teraz zapytać, jak odbierano pojęciokształty Stanisława Dróżdża, kiedy autor prezentował je w poznańskiej galerii odNowa (1969)? Czy odczytywano je jak poezję? Szukano w nich tradycyjnych wyróżników wiersza? Pytano o syntaksę, gramatykę, podmiot? Jak odczytywano słynny tryptyk Dróżdża z 1968 roku: *Niepewność – Wahanie – Pewność*: trzy plansze, pierwsza wypełniona znakami zapytania (*Niepewność*), druga znakami zapytania i wykrzyknikami (*Wahanie*), trzecia samymi wykrzyknikami (*Pewność*)? Jak odbierało *Samotność* (1967), *Zapominanie* (1967), *Trwanie* (1967), *Klepsydre* (1967), *Język i matematykę* (1968), *Optimum* (1968)? Wszystkie te prace, w formie powiększonych do rozmiarów 100 x 70 cm i 70 x 70 cm plansz (graficznych), prezentowano w Galerii odNowa<sup>7</sup>.

Claus Cluver ma rację, poezja konkretna odwołuje się do gry, do tkwiącego w każdym z nas instynktu gry. Przekonuje nas o tym pierwszy kontakt z poezją konkretną; albo damy się zaprosić do proponowanej przez autora gry, podejmiemy ją, albo odrzucimy poemat konkretny jako nudny, banalny, nieciekawny. Co wynika z planszy zapisanego znakami zapytania? Nic, albo niewiele, ale jeżeli spojrzymy na cały tryptyk i zapytamy, kto przechodzi od niepewności przez wahanie do pewności? Jeśli zapytamy, jaka droga jest właściwa (pożądana) – od niepewności do pewności, a może odwrotna, od pewności do niepewności? Jeśli wyjdziemy poza tekst i zapytamy, kto w Polsce w 1968 roku przebył taką drogę – od pewności do niepewności, a kto od niepewności do pewności? Jeśli zaczniemy zadawać takie pytania, to będzie to znaczyło, że zostaliśmy wciągnięci w grę tekstu. Co wynika z planszy przedstawiającej wszystkie litery alfabetu i znaki interpunkcyjne (*Język*)? Nic, chyba, że damy się wciągnąć w grę tekstu. Zobaczymy wówczas, że przedstawiony przez Dróżdża alfabet składa się z 27 liter. Jest tu litera ł, ale brakuje innych polskich liter – ą, ę, ć, ó, ś, ź, ż, bez których trudno sobie wyobrazić jakikolwiek napisany po polsku tekst. Nie jest to zatem alfabet łaciński, z uwagi na literę ł, ale nie jest też polski. Co więcej, alfabet jest ułożony w cztery rzędy po sześć liter, co daje w sumie 24 litery, a więc tyle, z ilu składa się alfabet grecki; w kolejnym piątym rzędzie są trzy litery x, y, z oraz trzy kropki, które zapowiadają już znaki interpunkcyjne, tworzące dalszą część tekstu, ale mogą być odczytywane jako otwarcie alfabetu na kolejne litery. Co oznacza plansza wypełniona jedynekami (*Samotność*)? Pojedynczość każdego istnienia, ale i to, że kiedy wypowiadam się jako ja, wypowiadam się zawsze w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Ludzie są jednostkami, ale plansza Dróżdża jest szczelnie wypełniona jedynekami. Czy jest to znak siły jednostek czy ich słabości? A może obraz siły bezsilnych, którzy trwają w swoich jednostkowych przekonaniach odporni na zbiorowe mity, na wszystkie odmiany liczby mnogiej, choćby nawet miała to być jej pierwsza osoba, czyli my?

Poezja konkretna zakłóca tradycyjne oczekiwania wobec poezji i na tym polega jej wyzwalająca moc. Zmusza do uważnego przyjrzenia się tekstowi, zwrócenia uwagi na jego strukturę (w galerii od Nowa pojęciokształty prezentowano pod nazwą „poezja strukturalna”), na to, jak tekst jest zbudowany, a ponieważ jest on zazwyczaj budowany

ze słów lub ich fragmentów, do zainteresowania się samym słowem, jego formą wizualną, dźwiękiem, podatnością na wizualne i semantyczne zmiany i przekształcenia, jak w *Optimum*, gdzie początkowe słowo „minimum” przekształca się w końcowe „maximum”. Czy taki był cel poezji konkretnej? Żeby się o tym przekonać, należy sięgnąć do założycielskiego tekstu poezji konkretnej, manifestu *Plan piloto para poesia concreta* (1958) braci Augusto i Haroldo de Campos oraz Decio Pignatariego. Czytamy tam, że poezja konkretna odkrywa *przestrzeń graficzną jako strukturalny element* tekstu, zastępuje *linearno-czasowy rozwój* wiersza *czasoprzestrzenną strukturą*, *tworzy specyficzny – verbivocovisual – obszar językowy*, w którym komunikacja werbalna współpracuje z komunikacją pozawerbalną. Poezja konkretna to *słowa-rzeczy w czasoprzestrzeni*. *Poemat konkretny komunikuje swoją własną strukturę: struktura-treść*. *Poemat konkretny jest poematem w sobie i dla siebie, nie interpretuje żadnych zewnętrznych przedmiotów ani mniej lub bardziej subiektywnych uczuć*. *Jego materiałem jest słowo (dźwięk, wizualna forma, semantyka)*. *Jego problemem funkcjonalne relacje w obrębie słowa*. [...] *Poezja konkretna, pełna odpowiedzialność wobec języka, totalny realizm, przeciwieństwo subiektywnej i hedonistycznej ekspresji poetyckiej, tworzenie precyzyjnych problemów i rozwiązywanie ich w oparciu o wrażliwość językową. Ogólna sztuka słowa, poemat-produkt; przedmiot użytkowy*<sup>9</sup>.

Poezja konkretna miała być „ogólną sztuką słowa” (*general art of the word*), a słowo było tradycyjnie przypisane literaturze, traktowane jako literacki środek wyrazu. Nic zatem dziwnego, że poezję konkretną sytuowano w obszarze literatury. Na przywołanej tu już sesji teoretyczno-literackiej (teoretyczno-literackiej!), zorganizowanej przez Stanisława Dróżdża w 1979 roku, Jacek Wesołowski wpisywał poezję konkretną w starą, choć marginalną z punktu widzenia historii literatury tradycję wiersza obrazkowego, zapoczątkowaną przez greckie *technopaegnia* (Symiasz z Rodos) i przez średniowieczne *carmina figurata* (Rabanus Maurus, Optatius Porfyriusz), barokowe wiersze przyjmujące kształt przedmiotów – jajek, skrzydeł, toporów, kielichów, klepsydr, serc, ołtarzy, kolumn, tarcz, wieńców – prowadzącą do kaligramów Apollinaire’a, wizualnych eksperymentów futurystów, dadaistów i surrealistów, i dalej, do literaturo-typograficznych

i literaturo-graficznych dzieł poezji konkretnej<sup>10</sup>. Marianna Bocian z kolei, na tej samej sesji, mówiła o interdyscyplinarnym ruchu konkretystycznym<sup>11</sup>. Wesołowski wpisywał poezję konkretną w literacką tradycję, z której następnie próbował ją wyrwać; Marianna Bocian widziała w poezji konkretnej ruch artystyczny, w którym uczestniczą nie tylko poeci, ale także artyści innych dyscyplin, malarze, muzycy, a nawet *technokraci o zainteresowaniach humanistycznych*.

Poezja konkretna ożywiła zainteresowanie wizualną stroną języka, a ściślej pisma, ale twórcy poezji konkretnej nigdy nie sięgali tak głęboko w przeszłość, jak Jacek Wesołowski i inni teoretycy poezji wizualnej<sup>12</sup>. Bracia de Campos i Pignatari do swoich poprzedników zaliczali Mallarmégo, Apollinaire'a, Pounda, Joyce'a, Cummingsa, futurystów i dadaistów<sup>13</sup>. Eugene Gomringer dodawał Arno Holza i Williama Carlosa Williamsa<sup>14</sup>. Poeci konkretni interesowali się wizualnymi formami poezji, szczególnie dalekowschodniej<sup>15</sup>, ale ich celem nie było przewartościowanie tradycji literackiej, wydobyć z zapomnienia marginalnego nurtu poezji, wiersza obrazkowego<sup>16</sup>; ich aktywność skierowana była ku przyszłości – interesowało ich miejsce i rola języka, a właściwie pisma w kulturze wizualnej. Punktem odniesienia dla poetów konkretnych nie był średniowieczny czy barokowy wiersz obrazkowy, lecz poezja wielkiego miasta, poezja reklam i neonów, poezja nagłówków gazetowych, poezja międzynarodowego lotniska. Poezja konkretna chciała być poezją epoki Marshalla McLuhana. *Nasz czas, jak każdy czas, mówi swoim własnym językiem. Mówi, a właściwie pisze, a pisze bardzo wiele* – tak rozpoczął swój manifest *vom vers zur constellation* Eugene Gomringer<sup>17</sup>. Zadaniem poety jest odkryć język swojego czasu, znieść rozdźwięk między językiem jakim przemawia otaczająca poetę rzeczywistość a językiem poezji. A ponieważ ideałem współczesnego języka jest język umożliwiający szybką komunikację, szybkie rozumienie tekstu, przekaz operujący zredukowanym, a jednocześnie zagęszczonym i angażującym odbiorcą językiem, stąd też współczesna poezja powinna zmierzać w podobnym kierunku, upraszczania i kondensowania przekazu, odbudowując w ten sposób swój związek z językiem codzienności. Gomringer nie odwoływał się do żadnego marginalnego nurtu poezji, lecz do głównej tradycji europejskiej poezji, *vers libre* i *parole in liberta*. Jego konstelacje mogą uchodzić za bezpośrednią

kontynuację *słów na wolności* (słów wyzwolonych), a jednocześnie zapowiadać dzisiejszą poezję SMSów:

ZUDIO ZUMI?  
LIDU MINO?  
WAMA DUHEU?

Tekst ten należy czytać: ZU DIr Oder ZU MIr? (dla ciebie czy dla mnie?); Liebst DU MICH NOch? (czy mnie jeszcze kochasz?); WAS MAchst DU HEUte? (co dzisiaj robisz?)<sup>18</sup>.

Poezja konkretna zwróciła uwagę na materialność, wizualność języka. Słowo przestało być wyłączną domeną literatury. Stało się materiałem innych sztuk, przede wszystkim sztuki pojęciowej (*concept art*)<sup>19</sup>. Pojęciokształty Dróždźa już samą nazwą nawiązywały do sztuki pojęciowej; artysta dążył do zespolenia znaku ze znaczeniem lub – utrzymując się w terminologii wrocławskiego artysty – do wizualizowania pojęć, nadawania pojęciom wizualnego kształtu, tworzenia ideogramów słów. Najdoskonalszą realizacją tego postulatu jest *Zapominanie* (1967), gdzie poemat pokazuje i robi to, co słowo znaczy – stopniowo, litera po literze zanika, popada w zapomnienie, przekształca się w ideogram zapominania.

W 1977 roku Stanisław Dróždź podjął inną ważną dla swojej twórczości decyzję – wprowadził pojęciokształty w przestrzeń galerii. Ściany, sufit i podłogę galerii Foksal pokryły litery składające się na słowo „między”. Nigdzie nie można było przeczytać tytułowego wyrazu, ale widz miał poczucie, że wyraz ten znajduje się wszędzie, że go osacza. Instalacja Dróždźa pokazywała, że człowiek żyje pomiędzy literami, z których mozolnie składa słowa opisujące jego miejsce w świecie, że pomiędzy człowiekiem a światem znajduje się język.

W 1997 roku, w dwudziestolecie wystawy Dróždźa w galerii Foksal, młodzi krytycy warszawskiej galerii przygotowali niewielką retrospektywę artysty<sup>20</sup>. Na wystawie pokazano stare prace Dróždźa w nowych edycjach. Słynny tryptyk *Niepewność – Wahanie – Pewność* przybrał postać niekończących się wydruków komputerowych przyciętych jakby do rozmiarów galerii. Niepewność rodziła się gdzieś poza tekstem i poza tekstem zamierała. To samo z wahaniem i pewnością. Wszystkie te trzy stany manifestują się w naszych wypowiedziach, ale



skąd się biorą i na czym wspierają – pozostaje zagadką. W podobny sposób, jako przycięte do rozmiarów galerii wydruki, pokazano inne prace Drózdza: *Samotność, Trwanie, Czasoprzestrzennie*. Na dwóch przeciwległych ścianach galerii, bezpośrednio na ścianie umieszczono dwie inne prace: *Życie – Śmierć* (1971) oraz *Datę* (1975). Prace Drózdza nabrały nowych znaczeń. Dotyczy to szczególnie *Klepsydry*, gdzie umieszczone pod sufitem wielkie „będzie” poprzez małe „jest” opadało do wielkiego ginącego w podłódze „było”. Oryginalny poemat Drózdza miał kształt klepsydry; czas przyszedł za chwilę stanie się czasem przeszłym, oczekiwanie zmieni się w pamięć. Ale klepsydrę, po przesypaniu się piasku odwracamy i to co było staje się na powrót tym co będzie, bo klepsydra jedynie odmierza czas. W galerii Foksal *Klepsydra* zmieniła się w zapis przemijania; to, co było znika i już nigdy nie powróci, a my ciągle wyczekujemy na to, co będzie.

Młodzi krytycy Galerii Foksal wprowadzili poematy Drózdza w kontekst sztuki neokonceptualnej; prace Drózdza stały się zapisem idei, które mogą się materializować w różnych formach wizualnych – na wystawie w galerii Appendix2 (Warszawa 2008) *Klepsydra* przybrała formę wideo-animacji<sup>21</sup>. Nadało to pracom wrocławskiego artysty nową aktualność, wskazywało na nowe formy obecności słowa w dzisiejszej kulturze wizualnej. Ale im bardziej atrakcyjne wizualnie stawały się wystawy Drózdza, tym mocniej artysta podkreślał swój związek z poezją konkretną, dystansując się od neokonceptualnych prac posługujących się słowem. Nie bez powodu. Wystarczy spojrzeć na zapisy Lawrence’a Weinera:

Bits & Pieces

Put Together to Present a Semblance of a Whole (1991)

albo

Lost & Found & Lost Again

Broken & Fixed & Broken Again

Closed & Opened & Closed Again (2006)

żeby zobaczyć różnice. Tekst Weinera odwołuje się do konwencjonalnego związku między wizualną i pojęciową stroną znaku (wyrazu), do relacji między obrazem wizualnym i mentalnym, ale cała praca rozgrywa się w sferze mentalnej. Kawałki (*bits and pieces*) Weinera nie

są żadnymi konkretnymi kawałkami, są ogólną ideą kawałków, które połączone razem mają stworzyć pozór jakiejś nieuszkodzonej całości (*a whole*). Weiner nie próbuje zbliżyć obrazu wizualnego do mentalnego, tego co widzimy do tego co rozumiemy, kiedy czytamy zapisane wyrazy. Dla Weinerja słowa są nośnikami abstrakcyjnych znaczeń, a nie przedmiotem gry, jak dla Dróżdża. Weiner zmierza w stronę rzeźby, w stronę jakiejś wyobrażonej sytuacji, Dróżdż chce pozostać poetą. Punktem odniesienia jest dla niego Mallarmé i Gomringer, o którym wrocławski artysta napisał kiedyś, że uczynił poezję widzialną<sup>22</sup>. Cel Dróżdża był podobny – uczynić poezję widzialną. Nie tyle zbliżyć do sztuk wizualnych, co uczynić widzialną. Dlatego pozostał wierny określeniu „poezja konkretna” i dlatego chciał, żeby jego prace odczytywane były w kontekście poezji konkretnej.

Stanisław Dróżdż pozostał wierny poetyckiemu podejściu do słowa. A na czym polega poetyckie podejście do słowa? Na grze ze słowem. Poezja to gra ze słowem. Robert Barry powiedział kiedyś: *Używam słów w taki sposób, żeby pozbawić je znaczenia, a jedyny sposób, żeby pozbawić słowo znaczenia to przedstawić jego wszystkie możliwe znaczenia*<sup>23</sup>. Postępowanie Dróżdża zdaje się być całkowitą odwrotnością tego podejścia. Dróżdż chciał wyzwolić słowo z gramatycznych powiązań, tak aby nawet najmniej wrażliwy widz/czytelnik dostrzegł słowo-jako-słowo, w całym jego leksykalnym bogactwie, a następnie umieścił je we własnym, stworzonym na potrzeby lektury kontekście. W ten sposób poemat aktywizował widza, stawał się raczej bodźcem niż skończonym produktem, zaproszeniem czytelnika do współpracy, jak poematy niezwykle cenionego przez Dróżdża Iana Hamiltona Finlay’a:

wind	wiatr
wind	wiatr
wave	fala
wave	fala
bough	konar
bow	dziób
star	gwiazda
star	gwiazda

W 2003 roku, w polskim pawilonie na 50. Biennale weneckim Stanisław Dróżdź zrealizował instalację zatytułowaną *Alea iacta est* (kości zostały rzucone). Instalacja nawiązywała do poematu Mallarmégo *Rzut kości* (1897) oraz liczb, drugiego obok języka tematu, który przewijał się przez całą twórczość wrocławskiego artysty. Tematem *Rzutu kości* jest liczba (a właściwie LICZBA), której odnalezienie pozwoli rozpoznać matematyczną formułę wszechświata, tajemnicę bytu i tym samym wprowadzić porządek w nieokreśloną, wymykającą się ludzkiemu poznaniu rzeczywistość. Człowiek poszukuje takiej liczby, ale może ją odnaleźć jedynie przez przypadek, bo *Każda myśl jest rzutem kości, a Rzut Kości Nigdy Nie Zniweczy Przypadku*<sup>24</sup>. Wenecka instalacja Dróżdźa była hołdem złożonym Mallarmému – ojcu poezji konkretnej, który w komentarzu do *Rzutu kości* napisał: *Trudno powiedzieć, co z tego w przyszłości wyrośnie, nie albo nowa sztuka*. Stanisław Dróżdź chciał, żeby z poematu Mallarmégo wyrosła *liberatura*, poezja wyzwalająca nas z estetycznych i kulturowych konwencji, nie dająca się zamknąć w żadnej formule, podejmująca nieustanną grę z językiem i językowymi przyzwyczajeniami widza.

Tekst publikowany w katalogu wystawy Stanisława Dróżdźa *początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, zorganizowanej przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009 oraz w miesięczniku „Odra”, nr 11/2009.

- 1 W latach 1981, 1983, 1990 Stanisław Dróżdź organizował kolejne sesje oraz wystawy: amerykańskiej poezji konkretnej (1990), austriackiej (1990), I. H. Finlay'a (1990). Pełen wykaz inicjatyw Stanisława Dróżdźa znajduje się w katalogu: *Stanisław Dróżdź. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, BWA Wrocław 1994.
- 2 Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, New York 1967; Stephan Bann, *Concrete Poetry. An International Anthology*, London 1967; Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington 1968. Zob. również mój młodzieńczy tekst *Trzy spojrzenia na poezję konkretną*, [w:] *Punkty widzenia. Ogólnopolskie sympozjum na temat poezji konkretnej 20-21.10.1979*, Bydgoszcz 1979.
- 3 Recepcję poezji konkretnej w Polsce we wczesnych latach 70. ciekawie opisuje Wojciech Pogonowski: *Poezja konkretna. Kształtowanie się ruchu artystycznego*, Bydgoszcz 1979, s. 37-45.
- 4 C. Cluver, *ping pong concrete*, [w:] *A Critical (Ninth) Assembling* (ed. R. Kostelanetz), New York 1979, (strony nienumerowane).
- 5 Ibidem.
- 6 Ibidem.
- 7 *Galeria odNowa 1964–1969* (red. P. Piotrowski), Muzeum Narodowe, Poznań 1993, s. 31. Rok później, w 1970 roku, dwie z tych plansz, *Zapominanie i Klepsydrę*, zaprezentował Dróżdź na wystawie *Concrete Poetry* w Stedelijck Museum w Amsterdamie. Zob. W. Pogonowski, *Poezja konkretna. Kształtowanie się ruchu artystycznego...*, s. 40.
- 8 W polskiej literaturze ciągle najlepszym tekstem o poezji konkretnej jest artykuł Józefa Bujnowskiego, *Poezja konkretna*, „Poezja”, 1976, nr 6. Zob. również W. Pogonowski, *Poezja konkretna. Kształtowanie się ruchu artystycznego ...*, a także Sergiusz Sterna-Wachowiak, „Fizjologia” słowa. Z zagadnień semiotyki poezji konkretnej, Bydgoszcz 1979.
- 9 A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Pilot Plan for Concrete Poetry*, [w:] *The Avant-Garde Tradition in Literature* (ed. R. Kostelanetz), New York 1982, s. 257-258. Polski przekład tego manifestu zamieszcza w swoim artykule Józef Bujnowski. Zob. J. Bujnowski, *Poezja konkretna...*, s. 42-43.
- 10 J. Wesołowski, *Motywacje literackie poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna. Sesja teoretyczno-literacka* (red. St. Dróżdź), Wrocław 1979.
- 11 M. Bocian, *Symbol i konkret*, [w:] *Poezja konkretna. Sesja...*
- 12 Najlepszym w języku polskim opracowaniem tradycji poezji wizualnej jest książka Piotra Rypsona *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- 13 A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Pilot Plan for Concrete Poetry...*, s. 257.
- 14 E. Gomringer, *Vom vers zur konstellation: zweck und form einier neuen dichtung* (1955). Cyt. Za: *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart 1972. Stanisław Dróżdź pośród prekursorów poezji konkretnej umieszczał Mallarmégo, Apollinaire'a, Balla, Tzarę, Arpa i Kandinsky'ego. St. Dróżdź, *O poezji konkretnej* (b.d.).
- 15 Duży wpływ na poezję konkretną miał tekst Ernesta Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* opublikowany przez Ezrę Pounda w 1919 roku.
- 16 Wielki literaturoznawczy autorytet, Ernst Robert Curtius, zaliczał wiersze obrazkowe (Figurengedichte) do zabawowych form poetyckich, do formalnych manieryzmów. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* (1948), Kraków 1997, s. 290.
- 17 E. Gomringer, *Vom vers zur konstellation...*
- 18 Jest to uliczna, billboardowa reklama czasopisma „Bild” z 2000 roku. Zob. J-Ch Ammann, *From Claudia Schiffer (H&M) and Oliviero Toscani to BILD*,

- [w:] *Public Art. A Reader* (ed. F. Matzner), Ostfildem-Ruit 2004, s. 439.
- 19** Flynt, *Concept Art* (1961), [w:] *Esthetics Contemporary* (ed. R. Kostelanetz), New York 1978.
- 20** Stanisław Dróżdź. *Poezja konkretna* (kurator: A. Przywara), Galeria Foksal, Warszawa 1997.
- 21** Stanisław Dróżdź. *Przestrzenie poezji konkretnej*, Appendix2, Warszawa 2008, marzec – maj.
- 22** S. Dróżdź, *O poezji konkretnej...*, s. 5.
- 23** Cyt. za T. Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, s. 358.
- 24** S. Mallarmé, *Rzut kości* (przekł. M. Żurowski), „Poezja”, 1975, nr 7/8. Tamże komentarz Macieja Żurowskiego, *Ostatni poemat Mallarmego*.

## GRZEGORZ DZIAMSKI

### Language Games by Stanisław Dróżdź

Concrete poetry exposed material and visual aspect of the language. The word was not the exclusive element of the literature anymore. It became the material for other arts, especially the *concept art*. The concept-shapes by Dróżdź referred to the concept art by their very name. The artist tried to combine the symbol with its meaning or, to use the terms more familiar to the Wrocław artist, to visualise concepts and provide them with visual shapes, to create ideograms of words. In the year 1977 Stanisław Dróżdź made another important decision, namely he introduced concept-shapes into the gallery space and covered the ceiling, walls and floor of the Foksal Gallery with the letters of the word 'in-between'. Although it was impossible to read anywhere the entire word of the title, the viewer could feel overwhelmed by this omnipresent word. This installation implied that the human being lives among letters which he collects with great effort in order to compose words that describe his place in the world. Dróżdź wanted to remain a poet. His reference points were Mallarmé and Gomringer. The latter, according to Dróżdź, wanted to make poetry visible. Dróżdź intended to achieve the same goal, namely, to make poetry visible. He did not want to make poetry come closer to visual arts but to make it visible. Therefore he was loyal to the term of 'concrete poetry' and he wished his poems to be interpreted in its context.