

Jacek Wesołowski

**KOMENTARZ
DO TEKSTU
*OD MORSZTYNA
DO DRÓŹDŹA***

OSOBA LUDZKA
STANISŁAW DRÓŹDŹ

Siedziałem u Einsteina na Unter der Linden przy otwartym oknie, z pobliskiego Tiergartenu wiatr nawiewał zapachy wiosny. Weszła znajoma para malarzy, polskich berlińczyków jak ja, tyle że młodzi, ja stary. Ona mówi do mnie: *Dróżdź umarł*. Po chwili milczenia zapytałem: *Co, znałaś Dróżdźa? No, nie osobiście* – ona na to – *ale widziałam go w 2003 w Venedig na Biennale. Wiadomość o pogrzebie jest w internecie w „Wyborczej”*.

Znałem Stanisława Dróżdźa osobiście. Od końca lat 70. do mojego wyjazdu z Polski w roku 1981 była to znajomość intensywna, później były próby podjęcia kontaktu, bezpośrednie z mojej strony, natomiast za pośrednictwem wspólnych znajomych, Piotra Rypsona, Grzegorza Dziamskiego, ze stron obu. W 2005 roku posłałem Dróżdźowi paczkę z moimi wydawnictwami. Planowałem odwiedzić Poetę we Wrocławiu. Nie spotkaliśmy się.

Wtedy, u Einsteina, powodowany spontanicznym emocjonalnym odruchem, zapragnąłem jakoś oddać cześć Jego pamięci. Szansą na to jest tekst, o który poprosiła mnie Redakcja „Dyskursu”, przypomniawszy moją obecność przed laty w pobliżu Poety i domeny, w której lokuje się jego twórczość: poezji konkretnej. W mailu nadanym 19 maja 2009 pisała do mnie Elżbieta Łubowicz: *Niedługo przed swoją śmiercią, kiedy rozmawialiśmy na temat wystawy (chodzi o monograficzną wystawę Stanisława Dróżdźa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – wtęret mój, J.W.) Stanisław wspominał Pana teksty i zależało mu, żeby odwołać się do nich jako do bardzo rzetelnego i wnikliwego ujęcia poezji konkretnej i Jego własnej twórczości*. Tak więc po

latach mojego (zasadniczo) „odejścia” z nauki (zasadniczo o literaturze) w sztukę (zasadniczo plastyczną) powracam do spraw (zasadniczo) zamkniętych, lecz, jako się okaże, żywych.

Długo przemyślałem koncept mego zamierzenia, zaczynałem budować rozmaite konstrukcje, porzucałem je. Wreszcie wyciągnąłem z szuflady oprawny w cielisty karton pożółkły maszynopis, na stronie tytułowej data: 1976. Przewertowałem. Znalazłem fragment, który wydał mi się stosowny, zacząłem myśleć nad opracowaniem go do samodzielnej publikacji. Po paru dniach miałem już zarys pomysłu adaptacji tekstu. Otworzyłem w Wordzie plik, wpisałem tytuł: *Od Morsztyna do Dróżdża. Teoria aktywności wizualnej tekstu artystycznego w procesie historycznoliterackim*. Zabrałem się do żmudnej roboty między maszynopisem a klawiaturą i ekranem komputera.

Dróżdz czytał wszystkie moje teksty, lecz grubego maszynopisu obłożonego cielistym kartonem chyba nie znał. Jakoś nie dałem mu go do czytania. On mnie specjalnie nie prosił, a ja nie chciałem go męczyć rozwleczonym na 150 stronach (plus 100 stron przypisów) naukowym wywodem.

Mówię o mojej rozprawie doktorskiej, nad którą pracowałem lat pięć i w roku 1977 obroniłem na Uniwersytecie Łódzkim. W roku następnym złożyłem książkę w wydawnictwach Instytutu Badań Literackich PAN. Do jej wydania nie doszło, o czym powiem słów parę za chwilę.

Tak więc tekst, któremu daję obecnie tytuł dostosowany do celu jego publikacji w numerze „Dyskursu” poświęconym Stanisławowi Dróżdżowi, jest publikacją dziewiczą, jest pierwodrukiem – mimo że (niedoszła) książka, z której został wyjęty, powstała ponad 30 lat temu.

30 lat to dużo, jak na dziewicę. Uprawiając od wczesnych lat 80. własną sztukę, w ostatnim dziesięcioleciu wróciłem jednakże, w pewnym stopniu, niewielkim w porównaniu z moją aktywnością artystyczno-wystawową i eseistyczno-literacką, do dawnego *genre* uczonego teoretyka. Zdarza mi się uczestniczyć w konferencjach naukowych, publikować naukowe (czy „naukowe”) teksty. Na przykład w 2002 roku uczestniczyłem w konferencji Uniwersytetu Zielonogórskiego pod hasłem *Słowo do oglądania. Napis i zapis w utworze artystycznym*. Zaproszenie do wystąpienia referatowego w tej imprezie scedowała na mnie prof. Seweryna Wysłouch, szefowa Zakładu Semiotyki

Literatury w UAM: *Jedź, jedź* – powiedziała. *Ja cię tam zareklamowałam, no przecież to jest jakby specjalnie dla ciebie zorganizowana konferencja. Dein Ding.* Na konferencji było kilka referatów odnoszących się wprost lub obrzeżami do problematyki teoretycznej mojej doktorskiej rozprawy. Zobaczyłem obraz półświadomości, pomieszania pojęć, beztroskiej praktyki badawczej bez podstaw teoretycznych. O moich publikacjach nikt nic nie wiedział. Dziwne zwłaszcza, że nikt nie znał tomu *Pogranicza i korespondencje sztuk*, zawierającego plon konferencji Instytutu Badań Literackich PAN w 1978 roku, który ukazał się pod redakcją Teresy Cieślukowskiej i Janusza Sławińskiego nakładem wydawnictwa Ossolineum w dwa lata później.

W tomie znajduje się mój referat pt. *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, stanowiący krok dalszy (krótki, kilkanaście stron druku) w stosunku do pracy doktorskiej. Właśnie temu referatowi zawdzięczam przyjęcie maszynopisu mojej *in statu nascendi* książki przez wydawnictwo IBL PAN do oceny. Recenzję wydawniczą napisał prof. Edward Balcerzan. Była na tak, lecz zalecił istotne zmiany. Istotą mojego doktorskiego wywodu było wykazanie, że literatura nie jest zapisaną mową, lecz jest pismem – z czego wynikają dla niej zasadnicze konsekwencje: w tekstach literatury występują czynniki i elementy „bezgłośne”, wizualne, a nie parafoniczne. Unikają one uwagi, bo „oko nie nastawione” (wyrażenie Aleksandra Wata). Aby te elementy i czynniki zobaczyć, konieczne jest potraktowanie tekstu literatury *in toto* jako materii wizualnej z natury rzeczy, a nie jako jedynie transpozycji mowy w piśmie. Ta „rewolucyjna” teza młodego autora wzbudziła stanowczą niechęć recenzenta. Prof. Balcerzan zaproponował przeróbkę pracy *stricte* teoretycznej na genologiczną: żeby usunąć całą moją teorię sposobu istnienia utworu literackiego i zamiast tego zrobić typologię owych elementów i czynników wizualnych w utworach literatury, których to różnorakie i przekonujące okazy, przyznawał, autor (tzn. ja) zebrał i pokazał – dlaczego na skali? – od nieortograficznie napisanej litery (słynny *Nuż w bżuhu*, zaś Redliński konsekwentnie pisze w *Konopielce* „dópa” i „póldópek”) do rysunkowego symbolu, od siatki graficznej wiersza wolnego do „grafiki literowej”, już w sensie jakości plastycznych, nie literackich. Lepiej będzie w szufladkach – zalecał. Ale właśnie skala jest istotą cechy wizualności utworu literackiego, na skali właśnie, nie w przegródkach, uło-

żyłem zbierany przez lata materiał egzemplifikacyjny, raz na planie synchronii (przykłady literatury tylko polskiej, rozdział III dysertacji) i raz diachronii (przykłady literatury europejskiej, także polskiej, rozdział IV). Skala, płynąca rzeka, nie stojący staw, który można sieciami podzielić na działki, w działki powrzucać ryby: tu okonie, tu szczupaki, tu pstrągi. Skala, $a < b < c < d < n$, ($<$, „mniejsze od” albo, inaczej patrząc: $>$, „większe od”) – to było sedno mojej teoretycznej refleksji. Janusz Sławiński był za drukowaniem mojej pracy tak jak jest, tyle że może bez rozdziału wstępnego, gdzie rzeczy dla fachowców mniej lub bardziej oczywiste. Profesor Michał Głowiński, ówczesny redaktor naczelny wydawnictwa, tzw. wśród filologów „Serii z piórkiem”, powiedział do mnie: *Niech pan zrobi, jak chce recenzent, natomiast pańskie teoretyczne pryncypia wydrukuję panu w „Pamiętniku Literackim”* – profesor przydował wówczas redakcji tego szacownego periodyku filologicznego. Zacząłem się gmerać, rzecz przeciągnęła się do mojego wyjazdu „w ramach międzynarodowej wymiany naukowej”, potem Generał zrobił wojnę z narodem, ja zaś zająłem się stosunkami między obrazem a słowem na inny sposób, we własnej twórczości, nominalnie plastycznej. W RFN, w wolnym świecie, skąd już do PRL nie powróciłem.

Niech mnie Czytelnik nie gani za ten długi passus zawodowo-osobisty. W ramach przygotowań do powierzonego mi przez „Dyskurs” zadania przeczytałem pracę magisterską Martyny Pajączek *Stanisława Dróżdża monografia literacka*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, która wspomina moje *Elementy sfery graficznej tekstu poetyckiego* (taki był tytuł mojej rozprawy doktorskiej, jej autorskie streszczenie znajduje się w „Biuletynie Polonistycznym”, 1/1978) i wyraża żal (o ile dobrze zrozumiałem, a nie przenoszę na nią własnego uczucia), że praca nie ujrzała druku. Autorka monografii Stanisława Dróżdża podaje przy tym kompletną chyba bibliografię moich publikacji do roku 1981 – dziękuję. Napisałem powyższy passus, bo chciałem się wytłumaczyć przed młodą filologią. Tak więc było, przypało. Wszakże nie całkiem. Obok niniejszego tekstu, który wypreparowany został z rozdziału IV mego zapoznanego dziecka z małżeństwa z teorią literatury, egzystuje w druku także spory i istotny fragment rozdziału V, końcowego, po adaptacji na samodzielny tekst, „sprzedany” na wspomnianą wyżej konferencję w Zielonej Górze. Jest

w nim blok problemów bodaj dla całej mej doktorskiej rozprawy najważniejszy, zawiera on „wytyczne” dla edytorów i tłumaczy wszelkiej „wizualnej literatury”, od greckiej *technopaegnion* i rzymskiej *carmen figuratum* przez średniowieczne i barokowe wizualne „gry i zabawy literackie”, następnie „gesty wizualne” romantyków i postromantyków (modernistów), wreszcie eksperymenty poetów nowej, kreatywnej sztuki pierwszej połowy XX wieku (Mallarmé, Apollinaire, futuryści) aż do poezji konkretnej z jej kontynuacjami i następstwami – nie tylko dla literatury. Podaję adres: Jacek Wesołowski, *Słowo wobec obrazu. Od problemów literatury wizualnej do zagadek nowej sztuki* (w:) *Słowo do oglądania. Napis i zapis w przekazie artystycznym*, Wydawnictwo UZG, 2004. Jest tam także wprowadzone przeze mnie pojęcie „grafizacji”, tj. konkretnego wykonania graficznego utworu w rękopisie, w maszynopisie czy w druku, jak istnieje jego konkretne wykonanie głosowe – recytacja (czym innym jest „wersja graficzna”, na prawach „wersji tekstu” w sensie tekstologicznym, zob. powyższy adres). Dróżdź robił różne grafizacje swoich tekstów, robili je dla niego także plastycy. Wizualną walencję tekstu literatury „odkryłem” jako student w tekstach polskiego futuryzmu. W związku z czym wystąpiłem do prof. Stefanii Skwarczyńskiej z propozycją tematu mego magisterium: *Aspekt wizualny poezji Tytusa Czyżewskiego*. Zwykle magistrantom trzeba tematy „zadawać”, więc profesor była inwencją studenta zachwycona. Ta praca (rok 1968) nie zachowała się w moim archiwum, z pewnością była w niej wzmiankowana poezja konkretna, czy także nazwisko pierwszego i głównego polskiego jej przedstawiciela, nie pamiętam.

Jeśli idzie o moją „służbę” dla poezji konkretnej (i specjalnie dla Stanisława Dróżdża) to parę lat temu spotkała mnie miła ze strony polskiego literaturoznawstwa niespodzianka. Wyszedł *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowinii Tynieckiej-Makowskiej, Kraków 2006. Autorów haseł jest 70. Wydawnictwo nobliwe: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. Książka duża, gruba (ponad 800 stron), w twardej oprawie, nakład 1500 egz., niemało jak na wydawnictwo naukowe. Piękne, porządne wydanie, potrzebne na półki biblioteczne do szerokiego użytku dla filologów polskich i obcych. Żałuję tylko, że wydawca i redaktorzy słownika, pytając mnie o pozwolenie na druk,

nie dali mi możliwości uaktualnienia hasła. Ukazało się ono toczka w toczkę w formie i treści, nadanej mu przeze mnie w 1974 roku, gdy wykonałem zamówienie prof. Skwarczyńskiej dla redagowanego przez nią pisma genologicznego „Zagadnienia Rodzajów Literackich” na hasło *Konkretna poezja*. Stało się tak więc, jakby poezja konkretna zaraz po tym zmarła. Redaktorzy dodali jedynie jedną pozycję bibliograficzną, z roku 2000, autorstwa prof. Grzegorza Gazdy, niegdyśszego mojego instytucyjowego kolegi, współredaktora książkowego wydania słownika z drukowanych przez dziesięciolecia w naukowym czasopiśmie materiałów. Bolesny w tej bibliografii jest fakt nieobecności pozycji źródłowej, której nie mogłem 35 lat temu umieścić w nocie na końcu hasła, bo ukazała się w pięć lat później: *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich i dokumentacja z lat 1967-1977*, zebrał i opracował Stanisław Dróżdż, Wrocław 1978. Gdy autor pracował nad swoją książką, zwrócił się do mnie o pozwolenie przedrukowania hasła. *To jest dla mnie tekst nie do przecenienia* – powiedział.

Jeszcze jedna sprawa kularowa, warto, by ją znała młoda filologia, interesująca się poezją konkretną i jej egzegetyką. W seminarium doktoranckim prof. Skwarczyńskiej uczestniczyłem od roku 1972. Prędko dostałem szansę wystąpienia z moimi zainteresowaniami konceptualizmem i poezją konkretną: na posiedzeniu Łódzkiego Towarzystwa Naukowego. Mój referat ukazał się wkrótce potem w druku, akapit o poezji konkretnej posłużył mi potem do opracowania wspomnianego hasła słownikowego. Egzegeci piszą o zbiorowym podjęciu przez pracowników Instytutu Teorii Literatury w UŁ tematu poezji konkretnej na międzynarodowej konferencji naukowej w Budapeszcie w roku 1974. Z referatami wystąpili prof. Stefania Skwarczyńska, prof. Teresa Cieślukowska i dr Grzegorz Gazda. Gdy w Instytucie było już wiadomo o przedsięwzięciu, na parę dni przed wyjazdem Zespołu na Konferencję zapytał mnie starszy kolega z Instytutu dr Andrzej Starzycki: *Czy ciebie pytano o zgodę na tę zbiorową eksplorację tematu, który to ty przecież wniosłeś do naszego Instytutu?* Nie, nie pytano. Profesorowie, doktorzy nie potrzebują pytać magistra. W naszym Instytucie, jak prawie wszędzie, panowały stosunki feudalne. Wtedy. A jak jest teraz? Otrzymałem wszakże zadośćuczynienie: pani profesor Skwarczyńska wykorzystwała moją analizę pracy Iana Hamiltona Finlaya (z referatu w Łódzkim Tow. Naukowym, publiko-

waną 1973), personalizując mnie w swoim tekście jako „młodego badacza, J. Wesołowskiego”. (Adres tej publikacji przepisuję w tej chwili z pracy pani Pajęczek o Dróždzu: Stefania Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk pokrewnych* [w: tejże], *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 182-294.) W indeksie nazwisk redaktor tomu zrobił z tego J. imię Jan. Jako statystycznie najbardziej prawdopodobne wśród męskich imion na literę J. Pozdrawiam cię, młody badaczu Janie, z przestworu czasu.

Myślę, że Czytelnik orientuje się po „mej mowie”, że moja polska przeszłość naukowa jest mi droga, że jej domena jest mi droga. Nie tylko polska i nie tylko naukowa. W ciągu prawie już półwiecznej zawodowej aktywności włożyłem w nią dużo pasji i pracy. Ta domena nazywa się „Słowo a obraz”. Chcę się na starość przyznać, że literaturoznawstwo i jego szczególna dyscyplina, którą jest teoria literatury, w ich właściwym rozumieniu i specyfice badań nigdy szczególnie mnie nie interesowały. To mówi doktor nauk humanistycznych w dziedzinie teorii literatury, a owszem. Na studia filologiczne wstąpiłem po nieudanym egzaminie do szkoły sztuk plastycznych, co tłumaczy głównie brakiem protekcji, w szkołach artystycznych istnieje wielka dysproporcja między ilością zdających a liczbą miejsc. Natomiast zawsze interesowała mnie literatura. I równolegle plastyka. Od dzieciństwa czytałem masę, oglądałem książki o sztuce, w Muzeum Sztuki w Łodzi prawie że mieszkałem (naprawdę o 100 m na sąsiedniej ulicy). Na studia plastyczne się nie dostałem, więc poszedłem na filologiczne, magisterium uzyskałem w specjalności literaturoznawczej (alternatywą była językoznawcza), w teorii literatury. Potem w niej doktorat, praca nauczycielska na rodzimym uniwersytecie, badania i publikacje naukowe wokół problematyki, którą zainteresowanie wynikało z naturalnych predyspozycji i ulubień. Literaturoznawcy są z reguły uwrażliwieni muzycznie, plastycznie rzadziej. *Jak ja na przykład* – powiedział mi Michał Głowiński, gdy spotkaliśmy się w Warszawie po 15 latach niewidzenia. I dodał: *Jak słuchałem pana referatu, patrzyłem, jak pan pisze i rysuje na tablicy, wtedy, na konferencji, to myślałem, że pan jest teoretykiem sztuki, estetykiem.*

Tak tłumaczy się temat „wizualności słowa” w mojej biografii naukowej do roku 1981. Natomiast przejście do własnej twórczości

plastycznej, obrazowej, które się u mnie dokonało, nie jest, jakby się zdawało, zupełnym przełomem zawodowo-biograficznym, lecz kontynuacją – w odwróceniu proporcji: od „wizualności słowa” nastąpił u mnie przeskok do „języka obrazu”. Przejście naturalne. W 1994 roku przyjęto mnie do (zachodnio-) niemieckiego związku artystów plastyków („na podstawie osiągnięć twórczych”) – łatwiej żyć: promocja, stypendia, pomoc w sprzedaży prac. Od 1983 roku realizuję „koncept w sztuce *Dzien-Nik*”, w którym słowo i obraz prowadzą grę ze sobą na rozmaitych poziomach semiotyki. O co chodzi, łatwo będzie doświadczyć Czytelnikowi „Dyskursu” z również wrocławskiego kwartalnika naukowego „Quart”, z obszernego szkicu o *Dzien-Niku* (nr 2/2006) i z rozmowy ze mną (nr 2/2009); autor obu publikacji: historyk sztuki i filozofii Tomasz Zalejski-Smołeń, badacz z pokolenia młodej monografiki Stanisława Dróżdża. W 2003 obronił w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego pracę magisterską pt. *Metafora w twórczości Jacka Wesołowskiego*.

Nie mów malarzu, maluj! zatytułował esej o mojej sztuce niemiecki krytyk. *Pisz, zamiast rysować litery!* – mówiono w latach 60., 70., 80., może jeszcze 90. Stanisławowi Dróżdżowi. Jednak wytrwał Staszek Poeta na swej drodze twórczej. Szedł, szedł, doszedł aż do Wenecji na Biennale, które jest imprezą sztuki plastycznej.

We wspomnianym wyżej opublikowanym w tomie referatów zielonogórskiej konferencji naukowej fragmencie mojej niedoszłej, „nie-wyszłej” przed laty w wydawnictwach IBL PAN książki, wywód mój o „problemach literatury wizualnej” przechodzi gładko do „zagadek nowej sztuki”. Dopisałem spory fragment do dawnego tekstu, motywując tytuł nowego na temat „słowa do oglądania”. Styl „surowo naukowy” rozprawy doktorskiej został nieco rozluźniony, ograniczyłem znacznie przypisy źródłowe. Dodałem nieco nowalii literackich, m.in. objaśnienie, jak, dlaczego i po co w zakończeniu swego poematu *Kropka nad ypsilonem* postawił Edward Stachura kropkę (a właściwie „kropę”) nad literą, nad którą kropki w żadnym razie się nie stawia. Wobec IV rozdziału mojej „niewyszłej” książki, który w II części (wzięty z V rozdziału fragment był mniejszy) otwieram przed Czytelnikiem numeru „Dyskursu”, poświęconego Stanisławowi Dróżdżowi, również stosuję lifting (cięcie, podciąganie itd.). Tak wtedy jak i teraz problemem dla mnie były przypisy. W rozdziale IV mojej

monografii są (jak i były w V) tematy i problemy szczegółowe, które były już podejmowane oraz opatrywane źródłami i bibliografią uzupełniającą we wcześniejszych rozdziałach. Myślałem: niekiedy Czytelnik może odczuwać ich brak w samodzielnie publikowanej części – jako całości w sobie i dla siebie. Przenieść uwagi i adresy źródeł (jest tego duża ilość i są ważkie) z innych miejsc wywodu? Nie zrobiłem tego, zaś przypisy opracowywanego do druku w „Dyskursie” fragmentu bardzo znacznie skróciłem. Poza rok 1976 w tym nie wychodzę, całość pozostaje jako tekst „z tamtego czasu”.

Istotnym novum, dającym motywację nadtytułowi *Od Morsztyna do Dróżdża* mego „nowego ze starego” tekstu, jest jego rama. Rysuję w niej pierwszą literę i stawiam na końcu kropkę pod reanimowanym fragmentem wywodu zapoznanej mojej naukowej monografii.

Dedykuję ten tekst pamięci Stanisława Dróżdża.

2.

W literaturoznawstwie, czy w nauce o sztuce, mówi się o dziele w oddzieleniu od osoby twórcy. Jakby ona nie istniała. Jakby dzieło stworzyło się samo. I teraz my je odkrywamy, siejąc grubo nazwiskami słynnych kolegów: Levi-Strauss, Barthés, Eco, Derrida. Nazywa się to „metodą ergocentryczną”. Spróbujmy tu „metody egocentrycznej” – tj. nastawionej na ego, na osobę twórcy. Mówiąc o osobie Stanisława Dróżdża – i o Jego dziele przez osobę, sam jako autor niniejszego tekstu nie będę starał się być niewidoczny. Tak czy owak, czy w eseju (bardziej), czy w naukowej monografii (mniej) „moje słowa mówią o mnie” (Heine), tego nie da się uniknąć.

Jako osoba, Osoba ludzka, jak się Ją rozumie w personalistycznej filozofii, wstąpił Stanisław Dróżdż w moje życie zawodowe i osobiste przez telefon, następnie spotkaliśmy się we Wrocławiu w styczniu 1979 roku. Pamiętam, że tego dnia padał obfity, mokry śnieg. Wcześniej znałem okazy Jego twórczości; dawałem temu wyraz w swoich publikacjach w czasopiśmie i zbiorowych wydawnictwach. W wyniku tego otrzymałem od Poety list, w którym informował, że pragnie wykorzystać w swojej antologii polskiej poezji konkretnej (którą przygotowy-

wał lub już był przygotował) mój tekst – na prawach cytatu. Chodziło o hasło encyklopedyczne, które napisałem w 1974 dla *Słownika rodzajów literackich* profesor Stefanii Skwarczyńskiej, mojej mistrzyni w warsztacie nauki. Czy nie mam nic przeciwko. *Dobry tekst, zasadniczy dla mojej książki* – pisał Dróżdź. List był nakreślony mocną ręką, pismo męskie, bo pochyłe, zamaszyste, litery duże. Napisał skąpo – jako korespondent kilkorga poetów doświadczałem raczej rozlewności, realizowanych maczkiem. U Poety Dróżdża żadnych elementów ozdobnych, popisów stylistycznych, list krótki, węzłowaty.

Takim też – krótkim, węzłowatym – jawił mi się Staszek (od pierwszego spotkania byliśmy „na ty”) jako człowiek podczas naszych regularnych *Auf Wiedersehen* na corocznych sesjach naukowych na temat poezji konkretnej między rokiem 1979 a 1981. Także zewnętrznie. Z powodu swych chorób kostnych chodził nisko, siadywał często, ruchy miał kanciaste, powikłane. Znać było w Jego cielesnej motoryce upór i pewność własnej racji – duchowej. Że jak się coś robi, to się robi. Trzeba stać przy tym, trzymać pion, zwłaszcza, gdy się ma trudniej niż inni – On miał trudniej.

Przypominam sobie taki przykład Dróżdżowego Stania przy Swoim. Na którejś, zdaje się ostatniej, w której uczestniczyłem, sesji naukowej (1981, Dąbrowa Górnicza), napadł na Niego ostro jeden z autorów z jego antologii, Piotr Bernacki. Dlaczego Dróżdź zamieścił ten właśnie jego utwór, a nie inny, poza tym cały ten wybór jest wątpliwy, bo nie ma tego, a znowu ten, a w przeciwieństwie do tamtego... Dróżdź, siedzący w prezydium przy stole konferencyjnym, wysunąwszy szczękę, przerwał Artyście Bernackiemu: *Zrobiłem tak, a nie inaczej, bo to jest moja antologia*. Krótko, węzłowato. Nie powiedział „howgh!”, lecz ten indiański wykrzyknik eksponował się twarodo w Dróżdżowej mimice i postawie, w Jego „Körpersprache”, jak się wyrażali niemieccy semiotycy, dziś jest to określenie funkcjonujące w kolokwialnej niemieczyźnie.

Staszkowa twardość manifestowała się w sytuacjach, gdy czuł się zagrożony jako twórca lub gdy jako twórca musiał forsować swoje dzieło. Zarządzać nim, promować je – jak to się dzisiaj mówi. W interesie swojej pracy, którą żył i z której żył także poniekąd (ciągle otrzymywał jakieś stypendia) był gotów do walki i prośby. Na Jego prośbę, a raczej przyjacielskie zlecenie, napisałem recenzję z jednej z organizowanych

przez niego sesji naukowych – dla „Odry”. *Wiesz, tam rzecz jest obgadana. Tylko napisz, to oni wydrukują* – powiedział. Napisałem, a że Sterna-Wachowiak to to, a Tadeusz Sławek tamto, Wesołowski natomiast też. Na to przychodzi list od Redaktora Orskiego, że on jest zbulwersowany, bo owszem, był umówiony z Dróżdżem, że ja mam napisać notę, ale on nie wiedział, że jestem jednym z autorów referatów na tę sesję, a to niezgodne jest z etyką autorską, by ktoś pisał sam o sobie, by własną pracę recenzował. Tekst – jakieś dwie czy trzy stroniczki napisane na czeskiej maszynie marki Consul mi odesłał. Myślę sobie: Ki diabeł? Chyba pretekst, by tego Dróżdża spławić, z tą jego obsesyjną poezją konkretną? Do dziś fakt opisany pozostaje dla mnie zagadką. Z Mieczysławem Orskim współpracuję harmonijnie, od 2003 roku podsyłając mu teksty na temat berlińskich kulturaliów – drukuje wszystko, co nadsyłam, bez zapisów na egocentryzm. Nawet mnie zachęca, bym pisał też o imprezach, w których sam uczestniczę. Tak napisałem dla „Odry” (nr 4/2005) esej *Genius tempi* o międzynarodowym i interdyscyplinarnym *Projekcie Goetzen – Ja i inni* (*Kunstprojekt Goetzen – Ich und die Anderen*) we Frankfurcie nad Odrą i Ślubicach w 2004 roku, w którym uczestniczyłem dwunastometrowej długości instalacją *Vota*, m.in. obok Timma Ulrichsa i Ursa Jaeggi. Ślad po tym jeszcze trwa w internecie: www.kunstprojekt-goetzen.de/106.0.html.

Artysta Stanisław Dróżdż pozostał w mojej pamięci jako człowiek twardo walczący o swoje dzieło, natomiast w stosunkach z ludźmi Mu sprzyjającymi ciepły, ufny – choć nie wylewny. W czasie pierwszej sesji o poezji konkretnej, która odbyła się we Wrocławiu, zaprosił mnie i moją żonę (wtedy bardzo jasną blondynkę – Zbigniew Makarewicz mówił o nas w kuluarach „zespół naukowo-angelologiczny”, sam ze swoimi blond lokami jako żywo przypominał archanioła Gabriela) do domu – mieszkał wówczas na Starym Mieście, przy Białoskórnicej. Miał psa, owczarka nomen omen niemieckiego (skojarzyli mi się teraz Pasterze Pegniccy z Norymbergi, zob. *Od Morsztyna do Dróżdża*), który przeszkadzał od czasu do czasu w rozmowie, więc Staszek musiał go przywoływać do porządku. Nie wydawał wszakże psu komend w rodzaju „Na miejsce!”, „Leżeć!” tylko z udawanym wyrzutem rzucał pytanie: „Gdzie piesek ma być?” Piesek wilczur kładł uszy po sobie, ogon pod siebie i zezując przepraszająco na pana udawał się na swoje

posłanie. *Słuchaj, Jacku* – odzywa się Ania, żona Staszka. *Pewnego razu Staszek dość się upił, tak że się zsunął z fotela na podłogę. No to chcieliśmy go położyć do łóżka. Gdzie tam, nic z tego. Piesek ułożył się obok pana na dywanie i nie dał go ruszyć, warczał, gdy ktoś się przybliżył. Spali tak razem na podłodze do rana. I teraz pomyśl: Co by było, jakby tak Staszekowi coś się stało i trzeba by było wzywać pogotowie? Nie dałby podejść lekarzowi, pielęgniarzom.* Staszek słucha, śmieje się przekornie. To było dokładnie 30 lat temu.

Był skromnym człowiekiem, nie pchał się na afisz, w głowie nie powstałoby Mu „puszenie się”, z którym tak namiętnie walczy Witkacy w swoich *Niemytych duszach* przeciw nie tylko artystom. Podczas mej wizyty w swoim domu Staszek puścił mi z magnetofonu mówiony esej Tadeusza Sławka na temat Jego utworu, w którym multiplikuje jedynkę, cyfrę „1”. Przez pół godziny płynęły słowa poezji o poezji wyrażone językiem nauki. Staszek słuchał. O mnie zapomniał, niby dla mnie puścił magnetofon, a naprawdę dla siebie. Rozkoszował się (z pewnością nie drugi i nie trzeci raz słuchał nagrania) swoim utworem, obracanym w delikatnych rękach wybitnego humanisty. (Z Tadeuszem spędziłem wiele godzin wspólnej eskapady po Górnym Śląsku w 1981 roku, gościł mnie też w swoim mieszkaniu, akurat wrócił ze stypendium w San Diego, było co oglądać na tle siermiężnej Polski za oknem). Dziś wszyscy bardziej i mniej znani artyści mają hasła w wikipediach, a ich http tak jest zapisana, jakby stworzył ją Hegłowski *Weltschöpfer*, a nie oni sami. Stanisław Dróżdź hasła w Wikipedii sobie nie załatwił. Na Jego stronie internetowej mówi o Poezie nie w trzeciej osobie Szacowny Profesor, późny wnuk Denisa Diderota, lecz szeregowy nadawca http: *O mnie. Urodziłem się w 1939 roku w Sławkowie*. Dalej szkoły, co ukończył. Czym się obecnie zajmuje. Parę zdań, wszystko. (www.drozdz.art.pl/o_mnie.htm) (Uzupełnienie: Tuż przed wysłaniem tego tekstu do „Dyskursu” zająłem do wikipedii.pl: hasło *Stanisław Dróżdź, poeta* świeżo wstawiono, do dalszej obróbki, z datą śmierci: 29.03.2009. Datę urodzin zapisał Staszek przed laty w pracy pt. *Data: 15.05.1939* – po niej wpisał nieodgadnione cyfry).

Stanisław Dróżdź prywatnie i publicznie mówił mało, wywiady jak i nieliczne własne wypowiedzi teoretyczne w piśmie traktował jako czynnik promocyjny swojej sztuki, nie jako okazję do błyszczenia, nie podpisywał się. Dawał sobie wszakże radę nawet z bardzo „otrzaskany-

mi” interlokutorami. Np. w wywiadzie z Jaromirem Jedlińskim (w katalogu Galerii Muzalewska, Poznań 2007) Staszek doskonale dotrzymuje kroku wysoko edukowanemu historykowi sztuki. (Poznałem J. Jedlińskiego w 1995 roku, gdy z poręki R. Stanisławskiego był dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi, wkrótce przestał być i nie zdążył zrobić Staszce wystawy).

Wg mojej wiedzy Staszek nie uważał się za intelektualistę. Nie miał takich ambicji. Był czytany, lecz nie gromadził wiedzy systematycznej. Studia polonistyczne ukończył w 1964 roku, magisterium otrzymał dopiero w 1979 na podstawie opracowanej przez siebie antologii polskiej poezji konkretnej. Natomiast w ogromnym stopniu posiadał Stanisław Dróżdź sprawność intelektualnej kalkulacji. Bez tego nie byłoby Jego sztuki. Poezję tradycyjną się pisze, a poezję konkretną się koncipuje.

A więc miał autor *Między* i *Alea iacta est* niebywały jakiś zmysł myślenia w kategoriach wyższej matematyki, geometrii i trygonometrii lingwistycznej – tak to chyba należy wyrazić. Trzeba wybitnie abstrakcyjnej wyobraźni i zdolności kalkulacji przestrzennej, by „życie” i „śmierć” spleść w jedno pojęcie – na zasadzie krzyżówki w gazecie:

Ż Ś
Y M
Ż Y C I E
Ś M I E R Ć
E R
Ć

Mniejszej może, by skontaminować w jedno pojęcie „koniec” z „początkiem”:

początekoniec

Jakiej zdolności umysłu potrzeba, by tak oto trafić albo i nie trafić, jak mówi pewna postać pewnej arcypolskiej powieści napisanej w Argentynie, w sedno „sedna”?

ś
r
o
ś r o d e k
d
e
k

Staszkowe „pojęciokształty” są najlapidarniejszymi z możliwych ujęciami kwestii, o których filozof – i filozof języka – może snuć wielogodzinne rozważania. Miałem okazję to skonstatować słuchając wraz ze Staszkiem długiego monologu Tadeusza Sławka o Jego utworze *Samotność*, złożonym z szeregów i rzędów jedynek, zmultiplikowanej cyfry „1”, jedynej i samotnej „pośród siebie samej” (lub „innych jak ona”), wspominałem już o tym. To było w roku 1979.

Pierwsze od mego wyjazdu z Polski, pośrednie, rzecz można *per procura*, moje spotkanie ze Stanisławem Dróżdżem miało miejsce w Kilonii. To już było po wygaśnięciu błogosławionej gościnnej do-cenury na Uni Christiana Albrechta, czyli po roku 1985. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek zaprosiła z Warszawy wystawę polskich druków futurystycznych. Przyjechały książki poetyckie Czyżewskiego, Młodożeńca, chyba i *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* Aleksandra Wata, inne jego wspólne druki ze Sternem, było też bodajże słynne *Z ponad* Juliana Przybosia w rewolucyjnym opracowaniu graficznym Władysława Strzemińskiego (1930), oczywiście almanachy GGA między innymi, parę katalogów wystaw. Rzeczy mi znane, pieściłem się z nimi parę lat w bibliotekach. Przywiózł je kurator wystawy, Piotr Rypson. Podchodzę do niego na wernisażu, mówię po polsku: *Dziękuję, że pan przywiózł dla mnie specjalnie tę wystawę. Jestem Jacek Wesołowski.* A Rypson aż przysiadł: *Pan Wesołowski! Proszę pana, ja napisałem książkę o historii poezji wizualnej, szukałem pana, chciałem dotrzeć do wszystkich pańskich publikacji. Aż tu w końcu Stanisław Dróżdż mi mówi: Słuchaj, jego nie ma w kraju, on gdzieś wyjechał, do Kanady czy do Australii...* Potem u mnie w domu, przy winie, obiecał Piotr: *Jak będę widział się ze Staszkiem, to powiem, żeś się odnalazł, dam mu Twój adres...*

Z Piotrem Rypsonem więcej się nie spotkałem. Korespondowaliśmy czas jakiś. W roku 1995, gdy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie byłem w obiecujących rozmowach z panią kuratorką Miladą Ślizińską na temat wystawy *Dzien-Nika*, Rypson, wróciwszy z zagranicy, z racji swojej kierowniczej jakiegś wtedy funkcji w Centrum zaocznie ukreślił mym staraniami głowę. Ten smutny fakt tłumaczę sobie tym, że ciągle jeszcze uważałem mnie musiał chyba za teoretyka literatury na uniwersyteckiej posadzce (mijało wtedy akurat 10 lat jak porzuciłem tę moją kondycję) uprawiającego amatorsko, jako hobby, sztukę. Mimo że miałem już wtedy ugruntowaną pozycję w nowym mym zawodzie: członkostwo związku artystów plastyków niemieckich (Bundesverband Bildender Künstler, BBK), wystawy w muzeach, galerię przedstawicielską (w Kolonii), katalogi, krytyki, 30-minutowy film TVP o *Dzien-Niku*, dostałem akurat półroczne stypendium artystyczne od rządu landu Szlezwik-Holsztyn – może nie dotarło to do świadomości Piotra Rypsona-kuratora, nie zapoznał się wcale z moim dossier? Szkoda, bo włożyłem w moją ofertę dla CSW wyjątkowo dużo starań; zwykle nie narzucam się kuratorom, dyrektorom, rzecz rozwija się po łańcuszku kontaktów osobistych, półprywatnych uznań i zrozumień dla mojej sztuki. Projekt dla Centrum w Zamku Ujazdowskim miał nazywać się *Zamek*, jego ślady postarałem się wintegrować w trzecią edycję wystawy *Grenze/Granica*: w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie w 2002 roku. Wspominam tę sprawę z Piotrem Rypsonem-kuratorem nie dlatego, by po latach odreagowywać osobisty zawód, lecz by uwidocznić ogólny i palący problem zupełnej bezbronności twórcy wobec maszyny „obiegu kulturalnego”, wobec jego funkcjonariuszy. Może powinienem dodać, że Piotr wkrótce przestał być pracownikiem CSW, Staszekowi wystawy nie zrobił.

W 1999 roku, gdy montowałem wystawę *Arca – Appendix* w Muzeum Ziemi Lubuskiej, Leszek Kania – dyrektor – pokazał mi numer „Odry” z wywiadem ze Stanisławem Dróżdżem. W tym wywiadzie Staszek wspomina o współpracy ze mną. Mięło 20 lat. Nie zapomniał...

Od początków lat 2000 zacząłem niemrawo wracać do publikowania w polskiej prasie kulturalnej. W ramach *Dzien-Nika*, bo wszystko, co tworzę od roku 1983 wliczam w ten mój koncept „totalny” i lokuję go jako całość w sztukach plastycznych, jak Dróżdż swoje „pojęcio-

kszałty” lokował w literaturze. Właśnie tak. Dałem do „Odry” szkic o Dróżdżu, łącząc jego wizualną poezję z pokrewnymi mu próbami Grześczaka i „wizualiami-naturaliami” u Białoszewskiego. Tekst ukazał się w nrze 3/2005, redakcja skróciła nieco tytuł. Korzystam z okazji, by podać jego pełne brzmienie: *Trzy polskie ślady poetycki concrete verse: Dróżdź, Grześczak, Białoszewski*. Ślady. To była uaktualniona wersja dawnego referatu na moją ostatnią konferencję poezji konkretnej, którą Staszek zorganizował w Dąbrowie Górniczej na początku maja 1981 roku, parę miesięcy przed moim zniknięciem z Polski. Pamiętam, że spodobała Mu się myśl, którą wypowiedziałem wówczas o Jego twórczości. Że należy do światowej poezji konkretnej w formie, lecz w treści do polskiej poezji refleksyjno-filozoficznej proveniencji romantycznej. Podarował mi wtedy swój palindrom ŻYCIE-ŚMIERĆ, w oryginalnej, własnej grafizacji z 1970 roku. Teraz widzę, przeglądając późniejsze prace Stanisława Dróżdża w monografii Martyny Pajączek i w przygotowywanym na wystawę w Muzeum Narodowym, uprzejmie mi przez panią kurator Elżbietę Łubowicz udostępnionym, katalogu, że chyba „w całości” bliżej jednak Dróżdżowi do Gomringera i Finlaya niż do Słowackiego i Norwida. Chyba tak, chociaż... *Kim jesteś? – Kim jestem?* – pyta sześćdziesięciosiedmioletni Poeta: tyle, że pisze te Wieczne Pytania nie w tomie poetyckim, lecz na planszach zawieszonych w galerii sztuki (Galeria Muzalewska, 2007). (Nawiasowo: „Kim jestem?” – jest to pytanie podstawowe *Dzien-Nika*, lecz w sensie „być = stawać się”. A więc: „Kim się stajemy?” Ja, Ty, On – i dalej wg „teologii zaimków Stanisława Dróżdża”).

W pracy nad swoimi conceptami Staszek odznaczał się zupełną gruntownością. Obrabiał w wielu wersjach graficznych dany utwór, „drażył sprawę”. Przez lata, przez dziesięciolecia. Tak było z *Czasoprzestrzeniami*, z *między*, z wieloma jego pracami. Pamiętam np., że *Zapominanie*, Staszkowy dekrescent, w którym słowo zanika litera po literze, miało pierwotnie na końcu kropkę. Następnie ta kropka znikła, zostały same litery (tak było w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, w znakomitej, nawiasem mówiąc, pod względem ekspozycyjnym wystawie, na której do wielkich druków Staszkowych tekstów stolarze dorobili kołyskę-trumnę z jasnego drewna – toż zupełnie jak w mojej *Arce!*). W późniejszej jakiejś ekspozycji jednak znów

kropka się pojawia. I znów znika. Może dlatego, że aby ponownie zapamięć, to trzeba wprzódzie sobie przypomnieć. Aby znów zapomnieć? I przypomnieć...

Nie stawiał S. Dróżdz swej twórczości jakichś wykoncypowanych barier, ograniczeń. W rodzaju, że np. do końca życia będzie pisał liczby i nic więcej (jak R. Opałka, z którym sfotografował się na wózku inwalidzkim wewnątrz *między*), albo że byłby malował uporczywie w stylistyce dziecięcego bohomazu schematyczne figurki niby-jaskiniowych naszych przodków, a właściwie nasze własne (jak A.R. Penck, z którym kolegowałem na głośnej imprezie artystycznej w Bitterfeld w 1992 roku, zaproszony przez Klause Staeka; Penck skarżył się, że ma nowe pomysły, ale jego galerysta mu „każe” malować „te bohomazy”). Staszkowa stylistyka jest dość swobodna, spontaniczna, repertuar środków urozmaicony: litery, liczby, „przyjęzykowe” ideogramy, tekstowe instalacje przestrzenne (tu słynna *między* – pisałem o tej pracy jakiś drobiazg, jest w wykazie bibliograficznym Martyny Pajączek jako maszynopis, mnie ten tekst gdzieś zaginął), wreszcie pozatekstowe instalacje, koncepty z interakcją – taka jest *Alea iacta est* w wersji pokazywanej na Biennale. Poeta nie ograniczał swoich środków wyrazu, wchodził w znaki parajęzykowe języków sztucznych (jego utwór z sekwencją znaków < / > interpretowałem w „Odrze”) sięgał także po pozasłowne środki artystyczne: obiektowe *zegary*, *kości* (które) *zostały rzucone*, akcja z nylonową żyłką w Galerii Foksal.

Przymierzając się do pracy nad tym tekstem przeglądałem strony o Stanisławie Dróżdzu w Internecie. Pisze się o Nim „poeta i artysta plastyk”. Za mojego czasu (do roku 1981) za artystę plastyka nie uważał się w żadnym razie, lokował swoją twórczość w poezji, więc w literaturze, choć z czasem został regularnym członkiem związku artystów plastyków (do literatów, zdaje się, nie chcieli Go przyjąć). Zaczął od poezji tradycyjnej, z niej przeszedł do konkretnej. Sesje naukowe, które organizował (chyba poza bydgoską) nazywały się „teoretycznoliterackie”. Wtrącając w tym miejscu, że Eugen Gomringer „pomyślał” poezję konkretną jako zjawisko na gruncie literatury, nie żadne „graniczne” czy hybrydyczne „z plastyką” – albo też „odrębne”, „samo w sobie”. Miałem okazję rozmawiać z Profesorem pod koniec lat 80. (był wówczas profesorem estetyki na Uniwersytecie Wiedeńskim, przyjechał na zaproszenie Kunsthalle Kiel z wykładem o Maxie Billu

i Josefie Albersie). Gomringer wywodził ideę poezji konkretnej (słowo jako konkret) ze sztuki konkretnej (obraz jako konkret), lecz odróżniał dokładnie rodzaje sztuk w klasycznym duchu arystotelejskim.

Mówił mi bodaj Wiesław Borowski, że Staszek zaczął tworzyć swoje „pojęciokształty” instynktownie. Ktoś Mu dopiero powiedział, że to jest poezja konkretna, pokazał pisma literackie: brytyjskie, austriackie, niemieckie, czechosłowackie. Tym strasznie się ucieszył – że jest w jakiejś formule, którą uprawiają też inni twórcy. Poczuł się pewniej w swoim *genre*. Dopiero wtedy zainteresował się teorią poezji konkretnej, założeniami jej poetyki. Jej światową produkcją.

Teoretykiem wszakże Staszek nie był i dlatego chętnie słuchał, co o jego twórczości mają do powiedzenia teoretycy. Wyżej cenił suchą analizę lingwistyczną i semiotyczną niż naukową czy poetycką interpretację. Dlatego chyba mnie pochwalił do kuratorki swojej wystawy, o czym pisze ona w cytowanym wyżej mailu. Żałuję, że zgubił mi się maszynopis o *między*, byłaby okazja, by dać tutaj fragment niepublikowanego tekstu. Wobec tego chciałem dać tu próbkę na temat znanej w wielu wersjach i kontynuacjach pracy *Czasoprzestrzenie*. Po namyśle przenoszę ją jednak do tekstu *Od Morsztyna do Dróždza*, oczyszczając przy okazji publikowany dawno temu w czasopiśmie literackim fragment z błędów drukarskich. W tym miejscu powiem, kto nie wie, że tytuł *Czasoprzestrzenie* powstał z błędu drukarskiego: połączyli jedno „n” w redakcji czasopisma literackiego, które zamieściło pierwodruk. Dróždź nazwał pierwotnie ten utwór *Czasoprzestrzennie* (później generalnie usuwał tytuły, posługując się konwencją wziętą z plastyki: „bez tytułu” i data powstania). Ten „przekrecony” tytuł utworu utrwalił się już w recepcji literackiej (jak stary, dziewiętnastowieczny polski przekład *Hamleta – Niech ryczy z bólu ranny łóś...* – przeciw czemu bezsilni są Słomczyński z Barańczakiem) i – moim zdaniem – nie byłoby słusznym go prostować. Dróždź, zgodnie z poetyką poezji konkretnej operował słowem w formach podstawowych. Dlaczego jako tytuł dał „dziwny” przysłówkę zamiast rzeczownika? Elżbieta Łubowicz, od której dowiedziałem się niedawno o pierwotnym tytule utworu z –ODO–, wysuwa przypuszczenie, że to był przejaw „dyplomacji” Poety konkretnego wobec Czytelnika, a właściwie wobec Redaktora, od którego zależała publikacja jego wówczas „dziwnych” utworów: „czasoprzestrzennie” brzmi jak „wiosennie”, „wiosen-

no” (jak tytuł wiersza B. Jasińskiego) – bardzo „poetycko”. Dodam jeszcze coś na temat. Poezję konkretną teoretycy podsumowują jako zjawisko historyczne (zob. np. S. Wysłouch w książce *Literatura i semiotyka*) – chociaż Gomringer wydał nie tak bardzo dawno temu nową jej antologię, a ja oglądałem w Berlinie wielką wystawę *Poesis* (z dwiema kropkami nad „i”, jak niemieckie umlauty, kardynał Pölatio kłania się), która pokazywała kontynuacje poezji konkretnej w dzisiejszej sztuce (bez arystotelejskiego podziału na rodzaje, zresztą uczestniczyli w niej głównie plastycy – komputerowi). „Literatura na Świecie” poświęca poezji konkretnej specjalny (podwójny) numer: 11-12/2006. Jako dawnego admiratora i teoretyka-rycerza tej Pani Poezji (Konkretnej) dotknęła mnie nieprzyjemnie powierzchowność i niezborność redakcyjna całego woluminu niegdyś, pod Wacławem Sadkowskim, rewelacyjnego pisma. O irytację przyprowadza mnie terminologiczne utożsamianie „poezji konkretnej” z „poezją wizualną”; tak czynią anglo- i niemieckojęzyczni teoretycy. Są oni dobrani do numeru przypadkowo, ale przełożeni na polski w miarę zrozumiale, zważywszy, że o poezji konkretnej pisze się zwykle językiem znacznie trudniejszym od Kantowskiego (vide katalog do wspomnianej berlińskiej wystawy *Poesis*). Niewątpliwą wartością numeru stanowią fotokopiuwane oryginały klasyków światowej poezji konkretnej: m.in. E. Gomringer, Ö. Fahlström, I.H. Finlay, E. Jandl, P. Garnier, J. Kolař – S. Drózdza nima; czy „na świecie” rozumie się koniecznie jako „z wyłączeniem Polski”? Najbardziej wątpliwe są w tej prezentacji przekłady. Najgruntowniej zatrzęsł mną „przekład” słynnego wiersza Eugena Gomringera *schweigen*:

milcząc milcząc milcząc
milcząc milcząc milcząc
milcząc milcząc
milcząc milcząc milcząc
milcząc milcząc milcząc

Dlaczego tłumacz poszedł tu skacząc po górach, zamiast trzymać się ściśle litery oryginału? Na miłość boską, dlaczego imiesłów?! Gomringer publikował ten utwór w kilku językach, najbardziej znany jest w wersji niemieckiej i mamy jak drut „schweigen”, nie „schwe-

igend”. Co się tłumaczy jako „milczeć” albo lepiej „milczenie” (das Schweigen – w poezji konkretnej konwencją jest nieużywanie dużych liter). Dróżdź napisał „czasoprzestrzennie” być może w imię „dyplomacji”, ale powyższy „przekład” Gomringerowskiego *milczenia* muszę uważać za dowód ignorancji. Ignorancji wobec poetyki poezji konkretnej w ogólności i poetyki Gomringera w szczególności, bardzo mi przykro. Jeszcze słowo: Ten utwór Gomringera nie jest wcale koniecznie „wizualny” (w opozycji do „głosowego”, audialnego), jest on w istocie wspaniałą demonstracją jedności brzmieniowo-wizualno-znaczeniowej tworzywa poezji, o czym się trąbi w manifestach poezji konkretnej, a co Marshall McLuhan ujął krótko w swojej formule „verbi-voco-visuell exploration”. Szczegółowo mówię o tym bardzo Gomringerowskim utworze (w wersji hiszpańskojęzycznej, pierwotnej: *silencio*) w nrze 2/2009 kwartalnika „Quart”.

Zostawmy Gomringera, wróćmy z zagranicy do kraju, do Dróżdża.

Wówczas, przed dwudziestu pięciu laty, dałem mojej analizie Staszkowych *Czasoprzestrzeni* („czasoprzestrzennie” przeprowadzonej) następującą pointę: *Poezja istnieć będzie w języku i poprzez język, nawet wówczas, gdyby nie wiedziano już, czym ona jest właściwie*. To zdanie G. Mounina (*Poésie et société*, 1962) zadedykować można zwolennikom ostrych podziałów na rodzaje i gatunki w sztuce, a także niechętnym zjawiskom niekonwencjonalnym. Mounin pije tu do filozofów języka (jak Wittgenstein, jak Bense), a ja piłem do polsko-prowincjonalnych prześmiewców poezji konkretnej. Były to czasy, gdy poezja konkretna była w Polsce uważana za dziwactwo i nic nie zapowiadało obecnej glorii Stanisława Dróżdża jako artysty.

Staszek nie był gejerem pomysłów artystycznych, natomiast pociągało go ulepszanie formy własnych utworów. Stąd niektóre prace odnawiał przez lata, a nawet przez dziesięciolecia. Od strony technicznej i organizacyjnej pomagali mu w tym fachowi ludzie. Niewątpliwie najbardziej wśród nich zasłużonym był długoletni kierownik Galerii Foksal, Wiesław Borowski. Jeden z zawistnych kolegów, polskich artystów w Niemczech, dezawuował do mnie pracę Staszka na Biennale w 2003 roku, że *ach, to mu zrobił Borowski albo fachowcy z ZUJ-a* (ZUJ jest popularnym wśród plastyków skrótem Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie). *I Blum go wkręcił na Biennale*. No pewnie, zawsze ktoś cię musi wkręcić. Egona

Schiele wkręcił Klimt. Gombrowicza wkręcił Redaktor Giedroyc na spółkę z Kotem Jeleńskim. Miłosza wkręcił najpierw Putrament, a potem Profesor Whatisyourname z Berkeley. Kto Czesława Miłosza wkręcił do nagrody Nobla? No pewnie, że Dróżdź nie odlewał z plastiku własnoręcznie tych wszystkich powiększonych kostek do gry i nie budował stołu bilardowego z zielonym suknem, na którym osobiście próbowałem jego idei *Alea iacta est*, przy czym zrobiłem sobie z samowyzwalacza zdjęcie w slipach (pamiętam, straszny był upał wtedy w Wenecji, byłem w drodze na sympozjum malarskie na Malcie). Sztuka Staszka polegała na wymyślaniu idei, artysta nie musi swoich konceptów koniecznie własnoręcznie wykonywać, jest to rzecz powszechna w dzisiejszej sztuce. Najbardziej spektakularny przykład stanowi chyba Maurizio Cattelan: jego słynne i kontrowersyjne „rzeźby”: Hitler jako konfirmant na klęczkach, Jan Paweł II trafiony meteorytem. Od tego meteorytu padła potem dyrektorka warszawskiej Zachęty, Anda Rottenberg.

By promować własną twórczość, ale także by dać szansę innym miłośnikom poezji konkretnej, która rozkwitła we Wrocławiu w latach 70. na glebie Jego entuzjazmu i uporu, organizował Staszek wystawy zbiorowe. Pamiętam trzy, które towarzyszyły wspomnianym trzem sesjom teoretycznym, w których uczestniczyłem. Jakoś najmocniej utkwiła mi w pamięci wystawa w Bydgoszczy, chyba pod koniec 1979 roku, a może 1980, nie zachował się mi z niej zeszyt referatów, które wychodziły każdorazowo po sesji, na modłę amerykańską sporządzane w formie „papers”, złączonych zszywaczem fotokopii. Z sesji bydgoskiej pamiętam dobrze prace Bogusława Michnika, Wojciecha Sztukowskiego, Grzegorza Kolasińskiego, Michała Bieganowskiego. Tych znałem z pierwszej sesji we Wrocławiu. Nie pamiętam, czy byli w Bydgoszczy, czy nie, piękna i tajemnicza Marzenna Kosińska oraz Marianna Bocian w swym poetyckim kapeluszu. Był Aleksander Rozenfeld, którego później opisała Hanna Krall w swoim opowiadaniu *Rozenfeld*. Rozenfeld przysiadł się do mojego stolika (konferencja odbywała się w sali z bufetem) i mówi: *Napiłoby się koniaczku*. Ja nie. Na to Rozenfeld: *Pan to jak ten Icek. Icek, postaw butelkę – mówią do niego. A Icek: A co, przewróciła się?* Rzecz jasna natychmiast postawiłem, nie butelkę, bo to nie były te czasy, że się zamawiało butelki, ale dwie stopki wypiliśmy. A może nawet cztery.

Na tej bydgoskiej sesji (jakoś ją prawie przemilcza monografka Staszka) poznałem Leszka Szarugę, z którym nie zeszyły się moje drogi za Murem, żałuję, oraz młodego Grzegorza Dziamskiego, z którym spotkaliśmy się po 20 latach na konferencji naukowej literaturoznawców, historyków sztuki i filozofów *Człowiek i rzecz* w Poznaniu, dokąd mnie zaproszono z referatem (1999). W 2005 roku, gdy widzieliśmy się w Berlinie z okazji przygotowywania mojej wystawy *Kunst-Werk i Prace Białowickie* dla BWA w Zielonej Górze, Grzegorz mówił mi, że widział się niedawno ze Staszkiem i ten powiedział: *Słuchaj, przekaż Jackowi, niech on koniecznie zadzwoni do mnie czy napisze, odezwie się*. Dał mi Dziamski adres na Inowrocławską i telefon. Znów minęło trochę czasu, jakoś nie dodzwoniłem się, natomiast napisałem sążnisty list i wysłałem do Wrocławia pocztą niemiecką razem z paroma moimi grubszymi katalogami. I zdaje się, dołączyłem też film, który w 1993 nakręciła TVP o mojej pierwszej w Polsce wystawie „konceptu *Dzien-Nik*” (w Muzeum Kinematografii, Pałac Scheiblera w Łodzi). Żeby zobaczyć Dróżdź Wesołowskiego po latach i w zmienionym wcieleniu. O największej mej w *public relation* satysfakcji, podręczniku szkolnym do języka polskiego z reprodukcją mojej pracy zapomniałem, czy też nie chciałem, by pomyślał, że głupio się chwale... (Dziś może bym się pochwalił, bo czym autoreklama gorsza od powszechnej reklamy rzeczy i ludzi? Lecz nie o reklamę chodzi artyście, „nie o Mieć i Znać, lecz by Być, by Być” – „mówi” jedna z moich lal-objektów ze zbioru *Ciało*. Stanisław Dróżdź chciał być – i jest – przez swoją sztukę...).

W 2006 roku robiłem w Łodzi w muzeum w Pałacu Poznańskich rozszerzoną wersję projektu *Grenze/Granica*. Rozszerzoną o koncept *Związki*. Przez lata uzbierało mi się trochę prac kolegów – z Niemiec, z Europy, ze świata, z Polski. Większość dostałem w prezencie, na wymianę, niektóre kupiłem. Przyszła mi do głowy myśl, by wintegrować w projekt z 2001-2002 roku w nowej wersji prace zbliżonych do mnie (w sensie, że się zbliżyliśmy kiedyś, gdzieś, w życiu, w sztuce, że się spotkały na chwilę lub na dłużej nasze biografie) artystów. Wybrałem 10 prac na wystawę zbiorową wewnątrz indywidualnej. Ale nie taka zwykła to była wystawa. Każdą z prac Tego Drugiego połączyłem z jakąś własną pracą – w jeden eksponat. Nie były to prace *ad hoc* przeze mnie do tego konceptu wykonane, lecz wybrane z mojego sta-

nu posiadania. One już były. Połączenia prac dokonałem przez temat, przez formę, przez ideę – często przez jedno i drugie i trzecie. Dało się zrobić! Powstał jakby model Porozumienia Międzyludzkiego. Przez Sztukę.

Wśród owych 10 wybranych z mojej kolekcji (nazywam ją „biograficzną”) prac na tę wystawę był utwór Stanisława Dróżdża: *Czasoprzestrzenie* (-ODO-). Analizowałem ten Dróżdzowy „pojęciokształt” kiedyś dla „Nowego Wyrazu” (1972, publ. 1977) i Staszek dał mi później kopię swojej pracy z dedykacją: *Jackowi – z sympatią – Staszek D. Wrocław, 29 I 1979.*

Ciekawa rzecz, że wielu ludzi zaraz po pierwszym zetknięciu się z poezją konkretną zaczynała ją robić. Poeci tradycyjni, plastycy, nauczyciele, inżynierowie, profesorowie uniwersytetów. Niektórzy wytrwali w tym dłużej, inni krócej. Ja napisałem przy pomocy gotowych liter na arkuszu A4 jeden jedyny wiersz konkretny. To było w 1981 roku, byłem w Komisji Zakładowej „Solidarności” Uniwersytetu Łódzkiego (pod przewodniczącym Stefanem Niesiołowskim – wspominał z tamtego czasu tego dzisiejszego polityka-medialistę z koleżeńską sympatią i wdzięcznością), i w oczekiwaniu na szansę pracy na zagranicznej uczelni (starania trwały od lat) zastanawiałem się, co robić dalej. W którą stronę iść. Ulepszać Polskę czy własną nieskromną Osobę. Wiedziałem oczywiście, że za każdy wybór przyjdzie mi zapłacić. Napisałem:

wejśćśjyw
u iść

Ten to właśnie konkretny swój wiersz połączyłem w koncepcie *Związki* w muzeum łódzkim z pracą *Czasoprzestrzennie* poety konkretnego Stanisława Dróżdża. Obie prace zawisły obok siebie w jednakowych ramach. Jego na górze, moja na dole.

Wysłałem Staszce zaproszenie na wernisaż, później chciałem posłać katalog, ale jakoś zapomniałem. Nie było od Niego wiadomości. Rok temu wysłałem zaproszenie na wystawę w mojej Starej Plebanii w Białowicach, gdzie koncept *Związki* (jako *Połączenia*) powtórnie, w innej wersji, wystawiałem. Minęło znów trochę czasu i usłyszałem o śmierci Stanisława Dróżdża.

Nie pierwszy raz mi się zdarza, że nie zdążę do kogoś. Żałuję, że nie zobaczyliśmy się. Jeśli zdrowie pozwoli, odwiedzę Jego Dzieło na wystawie we wrocławskim Muzeum Narodowym za parę tygodni. Z pewnością będzie na wernisażu Anna, może też paru poetów z Jego otoczenia, paru kuratorów, pewnie też paru egzegetów twórczości Stanisława Dróżdża. Jako i ja.

Berlin, VIII – IX 2009

JACEK WESOŁOWSKI

The Comments to the Article *From Morsztyn to Dróżdż*. Stanisław Dróżdż as a Person

The text includes two parts and it was commissioned by the 'Dyskurs' to be published in the special issue of the magazine. The first part includes the comments to the text *From Morsztyn to Dróżdż: the Theory of Visual Activity of a Written Text in the Process and Theory of Literature*. Jacek Wesołowski wrote a doctoral thesis on this problem 30 years ago. He added a commentary to a part of his thesis. He remembers his cooperation and friendship with the artist. He tells us the story of 'now and then'. He describes the former and current mechanisms of his own scientific and artistic workshop and its connections with the mechanism of culture life. In the second part, the theoretician reveals an original idea: instead of speaking of artwork, he speaks of an artist as a person, i.e. through the description of a person, he speaks about his artwork. He jocularly considers his methods as 'egocentric' and different from 'ergocentric' or 'correct' a method. The 'correct' method is often used in order to separate an artist as a person from his/her artwork; writers, who use it, seem to believe that artwork exists as if not produced by artists and is independent from artists as human beings. Wesołowski considers Dróżdż as a Person in the context of personal ethics. In his writing, he does not hide himself. He includes his own memories and opinions. His analysis is based on 'an image of an artist that includes an image of an on-looker'.