

Małgorzata
Dawidek
Gryglicka

MIĘDZYSŁOWIA

O TWÓRCZOŚCI
STANISŁAWA
DRÓŻDŻA

INTERPRETACJE

Praca *Zapominanie* stała się, obok *między* (1977), sztandarowym dziełem Stanisława Dróżdża. Odkąd pojawiła się na pierwszej wystawie w Bibliotece Wojewódzkiej we Wrocławiu w 1968 roku, była włączana do kolejnych prezentacji prac artysty, poczynając od ekspozycji w galerii *Pod Moną Lisą*, poprzez jej refotografie w polskiej (ukazała się tylko jedna) i światowych w antologiach poezji konkretnej, kończąc na jej reprodukcjach na okładkach notesów i kalendarzy. Powstała w 1967 roku i pierwotnie – tak jak wszystkie ówczesne utwory tego poety – funkcjonowała jako zapis maszynowy, a następnie przyjęła formę obrazu namalowanego czarnym tuszem na tekturowej planszy i prezentowanego na ścianie. Białe litery *Zapominania*, pisane bezszeryfowym, zboldowanym fontem, ściśle do siebie przylegając, poprzez zabieg odrywania ostatniej z układu tworzą formę trójkąta prostokątnego, różnobocznego (tj. mającego każdy bok innej długości), odcinającego się na czarnym tle. Ta ciężka figura pozbywająca się swoich elementów, a zarazem sama Dróżdża nieodwracalny. Pisze artysta w szkicu o *Zapominaniu*: *Przeniesienie znaczenia słowa na jego rozplanowanie graficzne, graficzna operacja znaczeniowa, brak treści szczególnej. Logiczne połączenie dwóch spraw faktycznie nie posiadających związku logicznego – znaczenia i jego symbolu czyli słowa. Konstrukcja zapewniająca prawie maksimum obiektywności odbioru*¹.

Tak jak w większości pierwszych realizacji Dróżdza, figuratywność sprzęga się w *Zapominaniu* z semantyką. Zarówno w tej pracy, jak i w powstałym w tym samym okresie *Optimum*, kluczowym zabiegiem jest redukcja znaków – odejmowanie liter. W przypadku *Zapominania* litery znikają, ich ilość maleje, pozostawiając na stronie nieznaczące samodzielnie fragmenty słowa, resztki po odcięciu końcówek. (W przypadku *Optimum* litery zamieniają się pozycjami, przenikają swoje miejsca). Wiesław Borowski analizując znaczenie pracy Dróżdza pisze, że w *Zapominaniu*, jak i innych wczesnych realizacjach artysty, dała o sobie znać wstrzemięźliwość formy, z którą Dróżdź pracuje. *Przypominanie tego słowa dzisiaj* – pisze autor – *po ponad trzydziestu latach, potwierdza uniwersalność prawie nieprzetłumaczalnej na inne języki jego sztuki poetyckiej. Jest to przypomnienie uciekającego słowa – które samo – zgodnie ze swoją autodeterminacją ujawnioną przez autora w geście kreacji – zdało się unicestwiać, i w ten sposób przypieczętować immanentne znaczenie*². Jest to sposób na ukazanie pustki, milczenia i nicości – jak twierdzi Borowski – umierania. *Odcięcie słowu litery tworzy tu poszerzające się pole takiego doświadczenia, przysparzając zarazem miejsca i czasu dla wolnej wyobraźni. To miejsce i ten czas autor oddaje innym, którzy być może – choćby po krótkiej chwili refleksji – zauważą, że „ekspansja” i „rozprzestrzenianie się” się człowieka nie służą wzbogaceniu jego egzystencji*³. *Zapominanie* Dróżdza, zobrazowane jako kurczenie się pamięci, zmiany w jej kształcie i niemożliwość sięgnięcia do jej odległych obszarów, będące skutkiem parcia czasu, to jednocześnie odsuwanie się przeszłości, jej zamglenie. Pisze Merleau-Ponty o procesie zanikającej pamięci, odwołując się do perspektywy czasu: *zlewanie się tego co odległe, ten rodzaj „kurczenia się” przeszłości, którego granicą jest zapominanie, to nieprzypadkowe ułomności pamięci, wyrażające empiryczną degradację świadomości czasu, która w zasadzie jest totalna, ale zjawiska wyważające jej źródłową wieloznaczność. Pamięć (retenir) to trzymać (tenir), ale z odległości*⁴. *Wspomnienie utracone jest zawsze z jakiegoś powodu, należy bowiem do takiego regionu mojego życia, który odrzucam dlatego, że ma pewne znaczenie*⁵.

Zapominanie nie jest jednak wypieraniem wspomnienia, ale rozgrywa się na takich obszarach umysłu, do których dostęp jest albo

utrudniony, albo niemożliwy. Zapominanie jest cechą przyrodzoną, jak pamiętanie, bo obydwie te akty odbywają się w myśleniu w konkretnym języku, zatem w słowach i poprzez słowa⁶. Dlatego zanik i unicestwienie słowa, w interpretacji pracy Dróżdża zaproponowanej przez Borowskiego – a nie jego rwanie, darcie, szarpanie fragmentów, które wskazywałyby na zapominanie jako proces złożony (zapominam nie całość, a jedynie część, nie wszystko od razu, ale nieregularnymi fragmentami, skokowo, bo za moment coś do mnie powraca, coś sobie przypominam, uświadamiam..., bo *tym się między innymi różnimy, że mamy różne pamięci*⁷) – jest w mojej opinii pierwszą, wierzchnią warstwą *Zapominania*, na którą w dużej mierze nakierowany jest sam sposób odczytu pracy. Jej opadanie z góry na dół (trójkąt jest skierowany wierzchołkiem ku dołowi) odpowiada nie tyle sposobom i przyzwyczajeniom czytelniczemu, co ruchowi odbiorcy podążającemu za ruchem opadających liter. Samo słowo znaczące nie zanika jednak w *Zapominaniu* do ostatniej litery – ona przecież również niknie – słowo *Zapominania* zanika jeszcze głębiej, jeszcze boleśniej, jeszcze dotkliwiej – zanika zupełnie, aż do kropki, która w tym kontekście jawi się jako znak, ślad pisma. Dopiero obecność tej resztki, tego najmniejszego z możliwych znaków zapisu wskazuje na to, że słowo zginęło, znikło zupełnie, pozostawiając po sobie jedynie niezdefiniowany obraz, plamę, resztkę w postaci punktu, śladu swego końca. Ale to właśnie ten ślad – i tu kierunek odbioru odwraca się – jest wskazaniem na to, że nie wszystko zanikło, że zanikające słowo to tylko zanikające litery z-a-p-o-m-i-n-a-n-i-a, faktyczna pamięć o piśmie jako o zjawisku i akcie twórczym pozostaje – jest ukryta w punkcie, komórce, w szczytku nerwu pamięci. *Człowiek jako istota ludzka* [...] zaczyna się od tego pierwszego wspomnienia, do jakiego możemy sięgnąć wstecz⁸. Derrida określa ślad jako *prafenomen* „pamięci”, który należy rozumieć jako *uprzedni wobec przeciwnieństwa natury i kultury, zwierzęcości i człowieczeństwa* [...] jako *rozsunięcie*⁹. Resztką staje się Zaczynem. Staje się substancjalna i organiczna, z niej rodzi się pismo, wykwita najpierw w postaci jednej litery, potem dwóch, potem kolejnych. Sytuacja odwraca się diametralnie – *Zapominanie* (czytane z dołu do góry) przestaje mówić o sobie samym, a zaczyna mówić o zjawisku pamięci jako warunku istnienia. I tak jak w pierwszym odczycie możliwe było zidentyfikowanie fazy,

w której słowo przestaje znaczyć, ponieważ redukcja je ubezsensaw-
nia, tak w drugim odczycie ów niszczący pierwiastek obraca się w siłę
pamięci, przypominania (*cięcie nie tylko fragmentaryzuje całość, ale
otwiera także pragnienie ponownego jej poznania*¹⁰), powracania do
niej, zapamiętywania, pamiętania przez odradzanie, przez stopniowe
odtworzenie. I tu znów mówi Merleau-Ponty: *Pamięć tworzy się stop-
niowo dzięki ciągłemu przechodzeniu jednej chwili w drugą, i wni-
kaniu każdej z nich, wraz z całym jej horyzontem, w rozpiętość chwili
następnej*¹¹. Pamięć przywraca zatem wiedzę o przedmiocie poprzez
powroty. To tu spełnia się czytanie powtarzane *Zapominania*.

Repetycja jako proces zawiera w sobie cechę obecną również w za-
pisie, jest nią utrwalenie. A utrwalenie to pamiętanie. Utrwalanie to
zapamiętywanie. Przy czym ów ślad notacji jest jedynie śladem byłej
obecności – nie terażniejszości. Jest dowodem na doświadczenie pis-
ma, a w kontekście tego, co powiedziałam wcześniej o czasie jako do-
świadczeniu nieobecności, pamiętanie byłoby jednocześnie doświad-
czeniem zapominania.

Co ciekawe, kropka jako znak interpunkcyjny jest zanegowana
przez poetów lingwistycznych, z którymi pośrednio Dróżdż się iden-
tyfikował. Jednym z wierszy oddających jej hołd jest zorganizowany
wizualnie utwór Bolesława Taborskiego z 1971 roku, którego końcowy
fragment przytoczę:

TEN ŚWIAT I MY I ZNIKNIĘCIE MEJ OSOBY¹²

pozornie jestem i to wszystko
reszta zimować musi czekać
i dopóki z woli własnej
nie obudzę się nigdzie
mnie nie znajdziecie
zaprzestańcie prób
którzy wchodzicie
gdzie nie trza bo
nie ma mnie tam
nie ma
gdzie
nie
ma
ni
n

Podobnie jak w pierwszym odczycie utworu Dróždźa, również tutaj kropka funkcjonuje jako abstrakcyjny koniec, jako przejaw czegoś definitywnego, ale nie nazwanego, nie określonego, sprowadzonego jedynie do symbolicznego punktu na płaszczyźnie. Jednocześnie, podobnie jak w pracy *Zapominanie*, jej relacja w stosunku do słowa jest równorzędna. Jest kropka elementem wypowiedzi. Poeta, stawiając kropkę w tej formie, mówi: „Pozostanie ze mnie *nic. Kropka*”. Tak jak Dróždź w pierwszym odczycie mówił: „Nie będę pamiętał *nic. Kropka*”. Wydostając się poza ramy lingwistyki, kropka przedziera się do świata operującego tego typu znakami, do grafiki. Staje się zatem symbolem zakończenia. Lingwistyka nie dysponuje tego typu narzędziami – kropka bliższa jest znakowi graficznemu, pikturalizmowi, niż znakowi funkcjonującemu w wierszu jako obraz słowa, w miejsce znaku przestankowego. Na nieco zbliżonej zasadzie skonstruowany jest utwór wizualny Jarosława Kozłowskiego *Reality* (1972) – oparty na oczyszczonym ze słów eseju filozoficznym *Reality* Kanta. Utwór złożony z pozostałych po usunięciu słów znaków przestankowych jest swoistym antyesejem, esejem oczyszczonego języka, uwydatnionych i zmaterializowanych znaków przestankowych. Czystą materialnością znaku zwróconego na siebie, znaku, który w języku mówionym nie istnieje, ponieważ go nie słyhać. Jest włączony do rzeczywistości języka zmaterializowanego, języka pisma wyjętego, by nie powiedzieć – odseparowanego przez gest wymazania liter – od języka mowy. **Linia** aktu zapominania jest w obrazie Dróždźa sprowadzona do tego samego, zmaterializowanego **punktu** przestankowego. Miejszem ich położenia jest wydzielona przez autora **płaszczyzna**. Te trzy znaki, które spotkały się w jednej scenie, z punktu widzenia matematyki są pojęciami pierwotnymi, nieposiadającymi definicji. Reguły tej realizacji oparte są na podwójnej zamianie. Linia transponuje się w punkt, a płaszczyzna zmienia się w swój negatyw – negatyw strony książki – biel strony Mallarmégo przechodzi w czerń, czerń liter w biel. Biała pustka zostaje zdefiniowana w nowy sposób – jako negatyw tekstu.

W innym tekście Borowski pisze: *Słowo, od którego oderwano literę, takie, na przykład, jak zapominanie, buduje wokół siebie niespodziewanie konkretną przestrzeń, inicjuje proces odkrywania na nowo swego pełnego znaczenia, nie wymagając dodatkowych kontekstów i definicji. Dla patrzącego ta przestrzeń stanowi zupełnie*

*nowe doświadczenie. To tak, jak gdyby, skądinąd dobrze znane słowo, zostało zobaczone po raz pierwszy, jakby dopiero teraz trzeba je sobie na nowo przypominać*¹³.

Podobna zależność pomiędzy wartościami punktu, linii i płaszczyzny zachodzi w innych pracach Dróždźa, np. w bardzo graficznej w swym charakterze *Sytuacji semiotycznej* z roku 2006, w której z bieli strony wyłania się punkt, rozciągający się w kolejnym kadrze w rysunek linii, po czym przez kombinacje innych możliwych, pojawiających się i nawarstwiających na kolejnych taflach płaszczyzny linii, płaszczyzna bieli zostaje zupełnie pokryta czernią. Realizacja poprzez rozwój swoich elementów w kolejnych kadrach oraz ich dynamikę (ruch) przypomina strukturę animacji poklatkowej (podobnie jak praca *poza*, starsza od niej o niemal trzydzieści lat); jest to utwór, jak większość *pojściokształtów*, oparty na systemie zależności – tu są to wyczerpane możliwości relacji słowa *poza* (jako punktu – znaku) w konfrontacji z linią dzielącą płaszczyznę strony (bieli). Realizacja ta jest swoistym wyjściem „poza” kod języka oraz kod jako narzędzie komunikatu. Jest ściśle geometryczna, natomiast jej synteza i dyscyplina strukturalna obrazują figuratywny charakter języka oraz jego przedmiotowości.

O ile *Zapominanie* oparte na redukcji liter ujawniło swoją strukturę poprzez zmniejszenie, a następnie przyrost znaków, tak w innych wierszach obrazowych ów dualny rozłam oparty jest już na zasadach kontrastowych zestawień form. Struktura tych utworów jest pęknięta i to w owym rozłamie wiersz się dzieje. W szczelinie, która staje się bielą tekstu. Nieobecny oczekiwaniem. Miejscem obecności nieobecnego znaku i znaczenia. Derrida, mówiąc o poetyce strukturalnej, mówi jednocześnie o „strukturze pękniętej” i „wierszu zszarpanym”, *którego struktura objawia się w trakcie pęknięcia*¹⁴. Wiersze Dróždźa ujawniają owo pęknięcie nie tylko w swych znaczeniach. One pękają również fizycznie.

Optimum to tekst oparty na czytelny we wszystkich częściach świata zestawieniu antonimów, podobnie jak praca *mikro – makro*. Obydwe one są nierozbudowane, raczej oszczędne wizualnie; przesyłają sprzeczne komunikaty. Obydwe też graficznie opierają się na przecięciach znaków, wytwarzając między nimi szczeliny: oś *Optimum* to linia bieli ukośnie biegnąca od litery „m” w pierwszym wersie, przemykająca się skośnie pomiędzy literami kolejnych wersów i zakańczająca

tuż przy „m” w wersie ostatnim; a raczej nie kończąca się, ale wpadająca do bieli otaczającej ją strony, bieli wokół. To oś tnąca reguły zrytmizowanych rzędów znaków, rozczepiająca je i łącząca z otoczeniem. Z kolei znaki „i” (spójnik znaczący, jak się okaże) oraz „a” (litera początku), usytuowane pionowo w utworze *mikro – makro* przecinają poziomy wyraz, wypychając się nawzajem z linii wersu. Powstałe w wyniku tego rozchylenie dezorganizuje czytanie, ale ujawnia strukturę i wzajemne relacje tych w warstwie pojęciowej odległych słów, których poróżnienie w warstwie graficznej czyni tylko jedna litera.

Owo przesunięcie, zgrzyt strukturalny i zaangażowanie bieli wyróżnia też inne utwory z wczesnego okresu twórczości artysty. Jednym z nich jest *utwór Bez tytułu*, w którym litery wyrazów „życie” i „śmierć” ostro zahaczają o siebie, powtarzają (!) i krzyżują, niczym szczipione dwie linie życia, które popchnięte ku sobie pozostały już tak połączone, zazębione śmiertelnym, wcale nie łagodnym uściskiem. Inny rodzaj zahaczania się liter występuje w *Labiryncie ludzkim* oraz pracy *Antynomie* (która posiada trzy wersje zapisu). Tam słowa, rozstrzelone na stronie, wymykają się wzrokowi, który musi sam stworzyć, wyznaczyć dla siebie taką ścieżkę odczytu, by złożyć wyraz w całość. Przesuwające się po bieli, ustępujące jej litery słowa pojawiają się w utworze *Droga wyboru*, który gubiąc je w pewnym momencie, w zbliżony do *Zapominania* sposób, diagonalnie, pochyla się ku dołowi i zanika w bieli.

Ż Ś
 Y M
 Ż Y C I E
 Ś M I E R Ć
 E R
 Ć

Stanisław Dróżdż,
Bez tytułu, 1969

M
 J A - T Y
 N N W
 O N O N E
 N
 I

Stanisław Dróżdż,
Labirynt ludzki, 1969

n
 n i
 n i e
 t a k
 a k
 k

Stanisław Dróżdź,
*Antynomie*¹⁵, 1969

rozdroże
 rozdroże
 rozdroże
 rozdroże
 rozdroże
 rozdroże
 rozdroże
 rozdroże
 rozdroż
 rozdro
 rozdr
 roz
 roz
 r

Stanisław Dróżdź,
Droga wyboru, 1969

Przy tych wszystkich zabiegach strukturalnych i semantycznych znaki utworów nie są ani akcentowane, ani atrakcyjne wizualnie. Są raczej organizowane tak, by mimo zaburzeń wersu były jak najbardziej czytelne¹⁶. Artysta rezygnuje z rozwiązań typograficznych, zdobnych fontów i urozmaicających tekst zabiegów literniczych. Decyduje się na proste kroje znaków, bezszeryfową czcionkę (już wczesne utwory pisane na maszynie posiadały tę mechaniczną autonomię, współczesne natomiast dzięki cyfrowym edytorom tekstów są jeszcze bardziej zautomatyzowane i anonimowe w formie zapisu).

MIĘDZY

Patrz gdzie zawisło? Słowo...

C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*¹⁷

Mowa staje się gestem,
 a jej znaczenie światem.

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*¹⁸

Tekst wizualny, wcześniej prezentowany przez autora na plan-szach, najpełniej zaistniał w absolutnie najważniejszej realizacji Dróždza zatytułowanej *między*. Otworzył się on w niej nie tylko skalą, ale też swoją nielinearną strukturą, która zadecydowała o jego ostatecznym kształcie.

Praca powstała w 1977 roku w Galerii Foksal w Warszawie. Autorem koncepcji technicznej są Zbigniew Gostomski i Michał Bieganowski. Na utwór składa się rozczłonkowane na pojedyncze litery słowo m-i-ę-d-z-y, które zgodnie z regułą kombinatoryki właściwą każdej pracy Dróždza¹⁹, zostaje wpisane w odpowiednie kwatery podzielonych na równe części (50 x 50 cm) ścian galerii. Słowo wypełnia zatem całą przestrzeń białego kubika włącznie z podłogą i sufitem w ten sposób, że pojawia się wyłącznie wirtualnie, ponieważ nigdy nie występuje jako pełny wyraz „między”²⁰. Wspomina artysta moment powstania pracy, gdy rozłożywszy modelowy kubik z wpisanim w niego system *między* przekładał go na skalę 1:1 już w galerii Foksal: [...] powstał wzór, i szablon liter, które zrobił mi Zbyszek Gostomski w 1977 r. [...] litery są oczywiście pisane minuskulą, nie majuskulą. On kadrował literki i wkładał do kwadratów pół metra na pół metra. Oczywiście robiliśmy to tak, że niczego się nie rysowało, tylko w galerii przeciągaliśmy nitkę czarną na białym tle ściany w poziomie i w pionie. I wtedy odrysowywało się szablon. To robili zawodowcy, plastycy, a potem wypełniali farbą. Tak było w Foksalu. Przyszło dwóch facetów ze szkoły plastycznej i narysowali kontury, a potem je wypełnili czarną farbą. I to cała sprawa. Zasada jest skomplikowana, ale wygląda prosto²¹.

Przełom, jaki wprowadziło za sobą *między* w sposobach funkcjonowania tekstu w przestrzeni (również galeryjnej), a co za tym idzie także w sposobach jego odbioru, dokonał się za sprawą jego wystąpienia z płaskiej, dwuwymiarowej przestrzeni strony, kartki, plan-szy w trójwymiarową przestrzeń galerii – *między*, mimo że fizycznie wciąż sytuowało / sytuuje się na ścianach galerii, rozgrywa się *de facto* w przestrzeni pomiędzy nimi. Jest to w mojej opinii wyłom z tradycyjnego odbioru nie tylko tekstu, ale dzieła sztuki w ogóle, dzieła wychodzącego ze swych ram, bo możliwego do odczytania jedynie poprzez wirtualne, wizualne przeniesienia i łączenia jego elementów. Jeśli zaś idzie o rozwiązywania ściśle na obszarach tekstu, jest to krok rewolucyj-

ny na skalę światową. Przepuszczać należy, że głównie z tego powodu realizacja Dróždza prezentowana była we wszystkich liczących się galeriach i muzeach na całym świecie. Wspomina Dróždź, że akt ten miał dla niego znaczenie [...] *ogromne! To był dla mnie milowy krok! Ten krok był dla mnie konsekwencją mojej pracy. To się nie wzięło znikąd. Ja się po prostu przestałem mieścić na kartce. Musiałem wyjść z niej i wejść na ściany. To, co chciałem powiedzieć, już się nie mieściło na papierze. Sam projekt „między” mieści się na sześciu kartkach. I tak samo na sześciu płaszczyznach pomieszczenia*²².

Tadeusz Sławek wyróżnił trzy poziomy zasady konstrukcyjnej tej pracy, którym zostaje poddany odbiorca: 1. poziom makroprzestrzenny – tekst ustanowił nowe środowisko, przybrał kształt trójwymiarowy; 2. poziom mikroprzestrzenny – tekst powstaje poprzez złożenie go z pojedynczych znaków; 3. poziom psychologiczny – poziom uświadomienia sobie przez odbiorcę jako „obywatela” *wiesza*²³, że jest jego elementem wiążącym (*poprzez połączenia znaczenia z byciem*²⁴).

Poprzez usytuowanie odbiorcy wewnątrz tekstu zmienia on swój status z czytelnika na odbiorcę „wewnątrztekstowego”, tj. zintegrowanego cielesnie z utworem. W *między* bardzo wyraźnie następuje przełożenie, zamiana ról podmiotowego tekstu i przedmiotowego odbiorcy. Tekst staje się równie lub nawet dużo bardziej czytelny, dominujący nad czytelnikiem / widzem, ten zaś ukonkretnia się, staje się strukturą, tekstem lub jest przez tekst „czytany”. Związek odbiorcy z tekstem przepływa z płaszczyzny mentalnej na materialną. Odbiorca jako elementarna część dzieła jest zatem ogniwem układu twórcy – dzieło (w znaczeniu szerokim przestrzeni dzieła) – odbiorca. Przestrzeń dzieła jawi się tu jako miejsce spotkania tych dwojga oraz przestrzeń spotkania ich z przedmiotowym, zmaterializowanym, zwiualizowanym językiem²⁵.

Nie mogę się oprzeć, by w tym miejscu nie przytoczyć absolutnie wspaniałego opisu aktu czytania odbywającego się pomiędzy korytarzami słów, które patrzą na odbiorcę i które ostatecznie prowadzą go do tego jednego, absolutnego słowa. Mam na myśli fragment *Tomasza Mrocznego* Maurice’a Blanchota: *Tomasz wślizgnął się zatem w te korytarze, podążając naprzód bez przeszkód, aż do chwili, gdy dostrzegło go wewnątrz słowa. Nie odczuwał jeszcze strachu, przeciwnie, była to chwila niemal przyjemna, którą miałby ochotę przedłużyć. Jako*

czytelnik wpatrywał się w radośnie w tę małą iskierkę życia, które rozbudził. Z przyjemnością przyglądał się oku, które go widziało. Jego przyjemność stała się wielka. Tak wielka, tak bezlitosna, że doznawał jej z jakimś przerażeniem, a kiedy się wyprostował, co za nieznośna chwila, nie otrzymując od swego rozmówcy najmniejszego znaku dostrzegł całą dziwaczność sytuacji, kiedy zwykle słowo obserwowano go niczym żywa istota, i to nie jedno słowo, lecz wszystkie słowa zawarte w tym jednym, wszystkie, które mu towarzyszyły i które z kolei same zawierały w sobie inne słowa, niczym zastęp aniołów sięgający nieskończoności, aż po oko absolutu²⁶.

Tadeusz Sławek porównał sposób odbioru *między* jako analogiczny do lotu muchy, która zmienia pozycję w przestrzeni. Sam widz natomiast podczas obcowania z tą realizacją znajduje się w przeciwnej do typowej sytuacji odbioru / czytania – to nie on czyta, ale sam jest przez tekst czytany, jak w Blanchotowskim opisie Tomasz uświadamia sobie, że jest śledzony przez tekst. W *między* ów odbiór staje się dodatkowo procesem złożonym – dużo bardziej skomplikowanym niż percepcja tekstu standardowego – kompletowane wzrokiem słowo konkretyzować się bowiem może jedynie w umyśle czytelnika, nie jak podczas odbioru tekstu typowego już podczas samego zapisu. Sławek mówi: *Konkretny – to tyle, co znak wynurzający się na światło z głębi, nie pochodzący z zewnątrz w gotowej postaci, lecz będący fragmentem procesu stawania się²⁷.*

W odbiorze *między* czytelnika czeka dodatkowa praca – zbierania i składania autonomicznych liter w wyraz; liter, pomiędzy którymi znajduje się fizycznie. Niebagatelne znaczenie w konstrukcji tej realizacji ma sama skala liter podbijających znaczenie pracy **jako tekstu**, który przestał być już sobą, nie tylko poprzez sam akt oderwania się od strony, ale przez akt stania się plamą, znakiem ikonicznym usytuowanym bezpośrednio na ścianie, tj. miejscu przeznaczonym dotychczas dla obrazu. Jednocześnie jednak ten znak malarski z uporem odwołuje się do tekstu, który każe się pisać i każe się czytać przez składanie owych gabarytowo przerysowanych znaków. Po wtóre, i nie ostatnie zapewne, odkształcenie to wpływa bezpośrednio na zachowania czytelnika, tj. dosłowną zmianę jego postawy fizycznej. Dotychczas pochylony nad lekturą, teraz nie tylko odrywa od niej wzrok, by spojrzeć na tekst z innej niż dotychczas perspektywy – spoj-

rzeć na tekst zawieszony na ścianie i zapisany na podłodze czy suficie, ale przede wszystkim uświadamia sobie, że oto sam jest usytuowany pośród tekstu. Jego ciało znajduje się pośród ciała znaków, które *de facto* same słowa nie tworzą, ale za sprawą fizyczności, obecności (Sławek powiedziałaby „przytomności”) odbiorcy jest ono obecne, ponieważ powraca odbite echem od każdej z liter i zawisa gdzieś w przestrzeni „między” nimi. Odbiór staje się zatem zależny zarówno od przypadku spojrzenia odbiorcy, który egzekwuje od swych zintegrowanych zmysłów widzenie i czytanie tekstu „między” znakami, jak i od jego gotowości na łączenie znaków. Odbiorca nie służy tu tekstowi i *vice versa*. Jednak ich istnienie w jednym miejscu i czasie pozwala na stanie się *Między* w chwili doświadczenia, uobecnienia „między”, ani wcześniej, ani później.

W podobny sposób angażuje cielesność odbiorcy oraz akcentuje aspekt ruchu wpisanego w odbiór praca *koło* – jest to ruch wynikający zarówno z powtórzenia tekstu, jak i ze sposobu jego ekspozycji. Praca składa się z 16 segmentów (plansz) równej wielkości. Na każdym z nich słowo „koło” zapisane jest „dookoła” kwadratowej planszy w ten sposób, że aby je odczytać, należy planszę, która wyeksponowana jest na podłodze, obejść dookoła. Każda plansza prezentuje ten sam układ liter, czyli jest każdorazowo obrazem koła, z tym, że plansze różnią się między sobą sposobem ich ułożenia na podłodze, mimo że w stosunku do siebie zajmują niezmienną lokalizację. Zachodzi tu zatem potrójna transpozycja znaku wprowadzonego w ruch: raz – poprzez sam sposób jego zapisu, nie linearny, a symultaniczny; dwa – poprzez (zgrzytające) w formie wpisanie znaczenia w jego wizualną opozycję (kwadrat); trzy – przez położenie obiektu na podłodze, który to gest zasadniczo zmienia optykę odbioru. Wraz ze zmianą perspektywy oglądającego zarówno samo słowo jak i plansza deformują się. Praca bardzo jednoznacznie wymusza nie tylko ruch okrężny – jej obchodzenie w koło (*Rozumienie ma strukturę koła. [...] jesteśmy, o ile rozumiemy, rozumiemy o ile jesteśmy*²⁸), ale też pochylanie się nad zapisem, czyli zmianę poziomu percepcji.

W tym miejscu warto podkreślić znaczenie (wirtualnego) gestu łączenia znaków, który stał się gestem komunikacyjnym²⁹ (dialogiem prowadzonym ze sobą samym, jak chce Gadamer³⁰) oraz jednocześnie gestem ciała obracającego się wokół swej własnej osi w poszu-

kiwaniu kolejnych znaków, niekoniecznie znaków języka mówionego czy języka pisma, ale też znaków języków alingwalnych, znaków języka matematyki czy gestu³¹³².

Zaangażowanie ciała w odbiór to zaangażowanie w lekturę swej własnej fizyczności. Ujawnia się tu wyraźnie akt komunikacji jako szeroko pojęty proces mowy zachowującej pamięć o ciele. Wodzenie wzrokiem, czytanie, to przedłużenie ciała. Derrida rozumie gest jako ruch, w który wpisana jest odległość czasu – *widzialność, rozsuniecie, śmierć*³³. Podejmując zaś refleksję nad mową jako ruchem w sytuacji rozproszenia w pismach Rousseau, przywołuje rozróżnione przez badacza dwa rodzaje aktywności ruchowej, z których w moich analizach jeden można odnieść do zorientowanej w pierwszej kolejności na ruch ograniczony warunkami fizycznymi odbiorcy realizacji *Alea iacta est*, drugi zaś do *między* – pracy wymagającej zaangażowania aktywnego oka odbiorcy, tj. wzroku jako kategorii ruchu: *Działanie ruchu jest bezpośrednio poprzez dotknięcie lub pośrednie poprzez gest: pierwsze sięgające tylko na długość ramienia, nie może się przenieść na odległość; ale drugie sięga równie daleko jak promień widzenia. Toteż pozostają jedynie wzrok i słuch dla organów biernych dla języka pomiędzy ludźmi rozproszonymi*³⁴.

Z kolei Merleau-Ponty rozróżnia ruch konkretny *Greifen*, tj. taki, którego tłem jest dany świat, oraz abstrakcyjny *Zeigen*, którego tło jest konstruowane³⁵. Ruch pierwszy – mówi badacz – *odbywa się w bycie lub rzeczywistości aktualnej, drugi, w rzeczywistości możliwej, czyli w niebycie, pierwszy przylega do danego tła, drugi sam rozwija swoje tło. [...] Percepcja i ruch tworzą system, który podlega zmianom jako całość*³⁶. Zaznacza przy tym badacz, że ruch abstrakcyjny mieści w sobie *moc obiektywizacji, ożywia go „funkcja symboliczna”, „funkcja przedstawiająca”, moc „projekcji”, która jest już zresztą aktywna przy konstytuowaniu „rzeczy i która polega na traktowaniu danych zmysłowych jako reprezentujących pewien „eidos”, na nadawaniu im sensu, na ich wewnętrznym ożywianiu, na porządkowaniu ich w system [...]*³⁷.

Między działa zatem na dwóch poziomach: dośrodkowym i odśrodkowym. Są to poziomy identyfikacji i rozpoznania oraz odmienności i różnicowania, co jest właściwością otwarcia dzieła zarówno na zewnątrz jak i do środka, ale też jego niedomknięcia w znaczeniu

braku początku i końca, oraz funkcjonowania paralelnie w dwóch obszarach: zewnątrz i wnętrza. *Między* to odliczanie odległości. Odmierzanie, wyliczanie, podążanie za nimi. Dzieło nie istnieje bowiem w przestrzeni określonej początkiem i końcem, ale jest w akcie wyłaniania się z wielu obszarów. *Sami stajemy się znakiem wypełniającym lukę* – mówi Sławek – [...] stan „między” jest stanem permanentnej niegotowości³⁸. Do rozstrzygnięcia można się jedynie zbliżyć³⁹. Ten stan pośredni bycia Henryk Stażewski w tekście o wystawie Dróždza w 1977 roku usytuował:

MIĘDZY

Wśród, obok, przy, w, razem,
wspólnie
Między sprzecznościami
między Scyllą a Harybdą
między tezą i antytezą
między skrajnościami
między przepaściami
między górą a dołem
między prawą stroną a lewą
między dobrem a złem⁴⁰

SIEĆ ŻYŁEK⁴¹

Instalacja zatytułowana *Poezja konkretna* powstała w lutym 2002 i była prezentowana do kwietnia tego samego roku w Galerii Foksal w Warszawie, czyli w miejscu ściśle z nią związanej realizacji *między*. Autorem jej koncepcji technicznej jest Iwar Romanek. Sieć żyłek to struktura przestrzenna zbudowana z 10 km długości milimetrowej, przezroczystej, nylonowej żyłki rozpiętej w galerii po liniach prostych, choć poprowadzonych diagonalnie pomiędzy tysiącami punktów zaznaczonych na ścianach, suficie i podłodze, czyli wypełniającej dokładnie biały kubik galerii. Cała konstrukcja jest dodatkowo czytelna przez doświetlenie.

Realizacja ta najradzykalniej z dotychczasowych odłączyła się zarówno od kartki papieru czy planszy, jak też od płaszczyzny ściany (galerii), choć w swej istocie *między* również rozgrywało się poza nimi. Żyłki odstepują jednak od ścian fizycznie, łącząc się jedynie z ich płaszczyzną punktami styku. Jednocześnie najradzykalniej z dotychczasowych realizacji odbywa się tu redukcja znaku językowego do zera oraz zastąpienie go uprzestrzennionym, zmateriałizowanym znakiem graficznym – linią (a dokładniej – mnóstwem linii). Ów fizyczny znak linii bardzo szczelnie wypełniającej galerię w oczywisty sposób determinuje zachowanie odbiorcy, nie pozwalając mu na wejście do wnętrza, a jedynie na wsunięcie ręki do środka sieci.

W swym charakterze praca jest negatywem realizacji *między* (być może też z tego powodu dokumentacja *między* zawisła w korytarzu Galerii Foksal, prowadzącym na tę wystawę. Tor przebiegu spojrzenia odczytującego *między* zmateriałizował się w „żyłkach”. Linia żyłki stała się fizycznym odpowiednikiem ukrytej dla oka, ale prowadzonej przez wzrok linii łączącej litery *między*. Linia jest tu zarówno odniesieniem do linearnego zapisu i odczytu słów, jak i do nielinearnego wiązania ich ze sobą. Stała się modelem i symbolem aktu pisma i czytania. *Rozpoczynając pisanie bez linii* – mówi Derrida – *odczytujemy również pismo przeszłe według innej organizacji przestrzeni*⁴². Dróżdż odkrył tym samym niewidoczną konstrukcję oraz zasady funkcjonowania wewnętrznych elementów języka. Materialne żyłki fizycznie określały możliwości połączeń między (tym razem) niewidocznymi literami.

Elżbieta Łubowicz w tekście opublikowanym w *Exit* zastanawia się, *dlaczego coś, co wygląda jak przestrzenna instalacja, a więc powinno poddawać się analizie w kategoriach plastycznych, określone zostało jako poezja? Czy [...] wizualne przedstawienie wewnątrzsystemowych relacji językowych może być uznane jeszcze za twórczość literacką, a tym bardziej – za poezję?*⁴³ Odpowiadając na zadane przez siebie pytania, rozróżnia dwa rodzaje znaczeń samego pojęcia poezja: wąskie, czyli *twórczość w materiale języka*⁴⁴, oraz szersze, wskazujące na swoistą poetycką aurę, nastrój, który cechuje dzieła sztuki w ogóle. Do tego drugiego znaczenia wg Łubowicz zbliża się Dróżdż tworząc realizacje poetyckie rezygnujące z materiału językowego⁴⁵.

Owa poetyckość instalacji Drózdza ma się objawić w czymś, co Łubowicz określiła mianem „znikliwości”, czyli zanikania świetlistych elementów, wewnętrznej iluminacji materiału i znaczenia, przedmiotowej niemożliwości tego zjawiska sieci, jego istnienia na granicy rzeczywistości i zjawiska niematerialnego oraz niemożliwości ludzkiego poznania. Według autorki artykułu realizację tę można rozumieć jako *metaforę poezji konkretnej*, tj. takiego rodzaju sztuki, który buduje znaczenia na systemie językowym materializując go. I tu autorka odnajduje paradoks – niewidoczność sytemu jest uwidoczniona przez zabiegi „plastyczne”. Łubowicz ten rodzaj poezji określa mianem „sztuki niemożliwości”, tj. takiej, *której powinno nie być*. Pisz dalej krytyczka: *Odnosi się ono również do zjawiska przejawiającego się ponad różnymi dziedzinami sztuki, jednak zjawiska definiowanego już nie jako liryczny nastrój, ale od strony formy: jako metaforyczny język. Obecność metafory jest bowiem zasadniczym wyróżnikiem poezji w stosunku do jednoznaczного języka prozy*⁴⁶.

Metafora standardowo jest budowana na poziomie fikcji. Formy, zjawiska, a także osoby powstają w wyobraźni autora i odbiorcy w postaci metafory lub symbolu odnotowanego jako obraz malarski lub opis literacki. Inaczej objawia się działanie metafory w realizacjach Drózdza. Łubowicz pisze, że w ich przypadku *metafora zostaje [...] nadbudowana na przedmiocie nie fikcyjnym, lecz realnym*⁴⁷. Chodzi o to – jak tłumaczy autorka, że zarówno żyłka, jak i sama przestrzeń wystawiennicza pozostają sobą (tj. obiektami spoza rzeczywistości artystycznej), pomimo że wskazują na znaczenia poza nimi. Pisz Łubowicz: *Drózdź odwraca tradycyjny porządek poezji. Znak językowy, w autoreferencyjny sposób stając się tematem utworu, nabiera materialnej konkretności, w wyobraźni widza tworzą się natomiast abstrakcyjne pojęcia – jakby „na przedłużeniu” wizualnego obrazu. Poezja zamienia się w pracę „plastyczną”, pozostając jednocześnie sobą*.

Metafora jako „ornamentalna” forma wypowiedzi, uciekając od prawdy lub zatajając ją, nie jest bliska rozważaniom filozoficznym dążącym do poznania prawdy niezawołowanej i precyzyjnej⁴⁸. Jednak, jak twierdzi Sławek, odwołując się do retoryki Nietzschego, *jeśli prawda jest metaforą, tropem retorycznym, który zapomniał o tym, że jest bytem językowym, to mechanizm poezji konkretnej odnowi pamięć*

*znaku*⁴⁹. Poezja konkretna jako poezja „początku” – tj. poezja operująca słowami czystymi, powracająca do definicji, do słów pierwszych i wolnych od warstw historii, jak już zostało powiedziane – jest tak jak filozofia związana z „konceptcją początku”. Zgodnie z twierdzeniem Sławka – *to odkrycie pamięci znaku, terapia semiotyki, pamiętanie tego, co zostało zepchnięte w niepamięć, a co jest warunkiem rozumienia znaku*⁵⁰. Znak językowy, odrzucając swą warstwę abstrakcji, stanie się realny, a nie metaforyczny tylko wówczas, gdyby cała rzeczywistość widzialna, jak chciałby Derrida, została postrzeżona jako tekst. Teksty Dróżdża drażą rzeczywistość widzialną jako potencjalne fragmenty tekstowej rzeczywistości. Przebłyскую tylko na bezbarwnych płaszczyznach realności jako ślady zmateriałizowanej w formie nylonowych żyłek konstrukcji językowej i, nikiąc gdzieś poza punktami styku z realną ścianą galerii, rozpisują dalej, już w niewidoczny dla oka sposób.

KONTEKST GRY

Mówiąc o grze w pracach Dróżdża, nie sposób zapomnieć o powtarzanej wielokrotnie przez artystę sentencji: *język to gra*⁵¹. Jeśli każde słowo ma potencjał kreacji, to w grze językowej ów potencjał wybrzmiewa najpełniej, ponieważ słowo odnajduje dla siebie nowy sens. Mało tego, słowo wykorzystane w jednej grze, może w innej nabrać znaczenia odmiennego, a w mowie dyskursywnej posiadać jeszcze inny sens (i nie musi być to wynikiem manipulacji słowem). W rzeczywistości granica pomiędzy słowem, które nazywa, a słowem, które kreuje, jest płynna. To jest właśnie ta cecha, która najbardziej w słowie niepokoi. Niepokora i niestabilność. Bogusław Wolniewicz we wstępie do filozofii Wittgensteina mówi o grze językowej jako formie ludzkiej działalności symbolicznej⁵², sam Wittgenstein nadaje jej status części ludzkiej formy życia wychodząc z założenia, że każdy język projektuje i wytwarza jakąś formę życia, której mówienie jest elementem integralnym⁵³.

Z perspektywy filozofii polisemia słownych gier prezentuje najbardziej ściśle postaci tego, co ujawnia się jako przypuszczalne i co

wyraża się w sądach przeciwstawnych (Hegel mówi tu o dialektyce). Jednak *artysta nie pragnie budować swego świata w oparciu o przeciwnieństwa*⁵⁴. Gadamer podpowiada, że w tekście literackim sytuacja ma się inaczej, ponieważ *funkcja gry słów koliduje po prostu z pełną treścią wieloznacznością słowa poetyckiego*. Mówi badacz: *Znaczenia współistniejące ze znaczeniem podstawowym ofiarowują językowi jego literackie bogactwo, dzięki temu jednak, że podporządkowują się jedności sensu mowy pozwalając innym znaczeniom tylko pobrzmiewać. Gry słów nie są zwykłymi grami wielowymiarowości czy też poliwalencji słów, z których składa się mowa poetycka – w nich raczej ścierają się samodzielne jednostki sensu. Ale przez to gra słów burzy jedność mowy i pragnie być rozumiana w jakimś wyższym, poddanym refleksji kontekście znaczeniowym. [...] Jeszcze inaczej jest tam, gdzie mowa poetycka nie tworzy ani strumienia narracji, ani linii melodycznej, ani akcji dramatycznej, ale świadomie rozplywa się w grze refleksji, do której należy wręcz burzenie oczekiwań co do mowy. W liryce typowo refleksyjnej gra słów jest więc w stanie pełnić funkcję twórczą*⁵⁵.

W obydwu omówionych wyżej realizacjach wątek gry silnie jest obecny również w innym znaczeniu: mianowicie gry jako modelu powtórzenia. Permutacje i możliwe kombinatoryczne rozwiązania wzajemnych stosunków elementów tekstu są skrajną postacią tekstu konkretnego, w którym zasada spójności i homogeniczności, tj. zależności między znakami, wybrzmiewa najpełniej. Ten rodzaj tekstu wyczerpuje wewnętrzne i nie dopuszcza zewnętrznych wpływów i ingerencji w swą z góry przyjętą i z zasady jednolitą strukturę. Jednocześnie owa struktura, podobnie jak struktura gry, definiują odbiorcę (gracza). Gra, podobnie jak tekst konkretny, aby zaistnieć, wymaga nieodwołalnie aktywności gracza (odbiorcy). To on ustanawia jej zdarzenie. Jednocześnie owa zależność od momentu inicjacji gry – podjęcia jej – zaczyna ciążyć w drugą stronę. Gadamer powiada: *wszelkie granie polega na byciu granym. Urok gry, fascynacja, jaką ona wywołuje, polega właśnie na tym, że gra staje się panem gracza*⁵⁶. Gracz wikła się w grze. Zniewala się. Odstępuje od przedmiotowej rzeczywistości i ingerencji z zewnątrz, których gra nie toleruje. W grze nie istnieje rozróżnienie między przedmiotem a jego deskrypcją. Jej sednem jest suwerenność, czyli niemożliwość wpłynięcia na jej

struktury z zewnątrz. Zewnątrz jest w tym wypadku znaczone (*signifié*); gra tego nie znosi, ona operuje czystym przedmiotem (*signifiant*)⁵⁷. Jednocześnie Gadamer powiada, że *właściwym przedmiotem gry* [ukazują to wszelkie te doświadczenia, w których gra tylko jedna osoba, a gra Dróždźa, np. *Alea iacta est*, jest swoistą *close playing*, tj. grą zamkniętą, modelem gry z samym sobą⁵⁸] *nie jest gracz, lecz sama gra. To właśnie gra urzeka gracza, wplątuje go w grę, utrzymuje w grze*⁵⁹ poprzez swoją strukturę, której gracz staje się częścią.

Odwołując się do wprowadzonego wyżej terminu odbiorcy „wewnątrztekstowego” oraz do terminologii Isera, można określić Dróždźowego gracza jako gracza implikowanego – gracza osadzonego głęboko w strukturze tekstu / obrazu gry, ponieważ stającego się jej częścią, jej przedmiotem i znakiem; osadzonego w niej w funkcji tekstu poprzez gest konstruowania, jaki podejmuje gracz w tworzeniu gry, jaki podejmuje włączając się do medium skrywającego obszerne zespoły możliwości gry rozsypane i oczekujące na owe podjęcie. Utwory przestrzenne Dróždźa, zdecentralizowane w swej strukturze, pozwalają płynąć grze również z gruntu pozbawionej centrum. Zgodnie z tym kanonem, elementy gry tak jak znaki poematów / obrazów osadzone są na tych samych niezmiennych zasadach oraz prawie równości wobec siebie, a także prawie równości graczy wobec siebie samych. Zatem jedyną możliwość przemieszczenia elementów daje wymiana, jednak i ta odbywa się tylko w obrębie struktury, czyli elementów stałych gry, nie zaś włączanych z zewnątrz. Zjawisko to uaktywnia przestrzeń, którą można określić jako *environment gry*, swoiste środowisko, otoczenie grą. W *między* oraz *Alea iacta est* tekst otacza odbiorcę w najdosłowniejszy sposób, fizycznie organizuje się wokół niego; z kolei w sieci żyłek otoczenie jest tak szczelne, że uniemożliwia wejście do wewnątrz struktury, dochodzi tu do głosu negatyw elementów innej gry (*między*), która uwolniwszy swoją strukturę nie dopuszcza, a raczej wyłącza z niej w naturalny dla odbicia sposób odbiorcę jako element zewnętrzny, pozastrukturalny.

Jeśli pierwsze pytanie postawione w sytuacji odbioru w/w brzmi: do kogo należy ruch w danej grze? – odpowiedź mogłaby być stosunkowo prosta: do odbiorcy jako elementu gry. Jednak to pytanie wyprzedzić musi pytanie o sam status ruchu – czyli postawione już przez Wittgensteina pytanie co jest, a co nie jest „ruchem” w danej

grze⁶⁰. Szukając na nie odpowiedzi w kontekście twórczości Dróždza, wydaje się najwłaściwszym powrócić do początku, tj. do samego aktu spojrzenia jako elementu inaugurującego odbiór. Do spojrzenia jako ruchu mieszczącego w sobie zarówno czytanie, jak i patrzenie oraz do ich formy. Merleau-Ponty mówi o ruchu inicjującym, tj. *rozpoczynającym wiązanie pewnego „tu” z pewnym „tam”, pewnego teraz z pewną przyszłością, które kolejne momenty będą tylko rozwijać*⁶¹. Spojrzenie odbiorcy powołuje bowiem do istnienia, do zadziania się przedmiot (poezję konkretną). Rozpoczyna grę – i kontynuuje ją w akcie interpretacji przedmiotu, która również jest nierozzerwalnie związana z ruchem oka czytającego / oglądającego tekst/obraz oraz napinającego się pomiędzy jego (tekstu/obrazu) pojęciem i kształtem (*pojęciokształtem*). Spojrzenie odbiorcy jest nawarstwiającym się odszukiwaniem obecności i nieobecności tych dwóch wartości. Ruch w grze Dróždza to po pierwsze – pojedynek pomiędzy czytaniem a patrzeniem, oraz po drugie – zdeterminowana tym pojedyńkiem aktywność odbioru/gry. Tu odnajduję istotę gry w tych realizacjach.

ALEA IACTA EST JAKO MODEL PRZYPADKU W GRZE

Praca *Alea iacta est* powstała w 2003 roku z myślą o prezentacji na 50. Biennale Sztuki w Wenecji (13 czerwca – 2 listopada 2003), na którym Stanisław Dróždź reprezentował Polskę⁶².

Ściany pawilonu polskiego o powierzchni 280 m² pokryły powiększone do rozmiaru 2,3 x 2,3 cm kości do gry w liczbie ok. 300 tys. Dróždź zaprezentował ustalony przez siebie, nowy rodzaj gry, w którym obowiązują reguły oparte na rzucie sześcioma kośćmi (w oryginalnej grze rzuca się pięcioma), ponieważ, jak argumentuje artysta, kość ma sześć ścian. Na ścianach pawilonu zawisły zatem możliwe do wyrzucenia kombinacje, co dało w rezultacie 46 656 pozycji rzutów. Prócz tego na środku sali wystawowej stanęło krzesło oraz stół okryty zielonym płótnem (które dodatkowo konotowało symbolikę gry), na którym leżał komplet kości przeznaczonych do użycia przez odbiorcę. Gra polegała na wyrzuceniu, ułożeniu w rząd, zapisaniu lub zapamiętaniu oraz

odnalezieniu wyrzuconego układu wśród tysięcy proponowanych na ścianach galerii. Wygrywał ten, kto odnalazł swoją kombinację⁶³. Ów gest żywego włączenia odbiorcy do realizacji poprzez jednoznacznie zapraszające go do gry krzesło, stół i rozrzucone na nim kości ponownie potwierdza wagę fizycznej obecności i konieczności jego aktywności podczas odbioru. Czytanie (jako czytanie i nie-czytanie) odbywa się tu na zasadzie zbliżonej do obecnego w *między* poszukiwania, odnajdywania i łączenia elementów. Gra nie toczy się od chwili pasywnego wejścia odbiorcy w przestrzeń *Alea iacta est*, ale od chwili wzięcia do ręki kości; a raczej od momentu decyzji o grze, której zwieńczeniem jest rzut (i poszukiwanie rozwiązania) lub zaniechanie rzutu (i odłożenie kości), tj. od momentu poczucia pragnienia wygranej.

Nie bez znaczenia dla interpretacji pracy mogłoby okazać się również hasło ówczesnego Biennale, w które Drózdź wpisał swoją realizację, a które brzmiało *Marzenia i konflikty. Dyktatura widza*. Gra mianowicie, jak zresztą uzasadniał w swoim projekcie konkursowym Paweł Sosnowski – kurator polskiej wystawy – jest *archetypem konfliktu i najprostszym symbolem relacji marzenie-konflikt, a kości są europejskim symbolem gry. Artysta proponuje więc grę w kości odwołując się do istoty konfliktu, który nie jest sytuacją obiektywną, lecz subiektywną, istniejącą w każdym człowieku*^{64/65}.

Sam artysta ujawnia swój tok myślenia o grze odnosząc ją do hasła Biennale:

- *gra jest marzeniem o wygranej*
- *gra jest archetypiczną formą sytuacji konfliktowej*
- *gra jest najprostszym symbolem relacji marzenie-konflikt*
- *Formuła: „sen-marzenie, konflikt” w swoich elementach znana jest człowiekowi na co dzień, albowiem codziennie śpi, marzy (we śnie i na jawie) oraz popada w mniejsze lub większe konflikty różnych rozmiarów (od konfliktów między jednostkami aż po konflikty z samym sobą). Sprowadzenie do jednego dzieła sztuki staje się wspólnym mianownikiem marzenia i konfliktu.*
- *Można je traktować dosłownie lub w przenośni i w zależności od tego, czy w jednej czy w drugiej wersji pokrywają się ze sobą, możemy nimi dywagować na płaszczyźnie dzieła sztuki.*
- *Gra w kości – wynalazek homeryckiego mędrca Palamedesa – zakłada, że gra się z kimś o coś (tak jak np. gra rycerza ze śmiercią*

w filmie Bergmana „Siódma pieczęć”), ja zaś korzystając z jego wynalazku zakładam możliwość gry z samym sobą o „nic”⁶⁶.

Wydaje się jednak, że interpretacja tej pracy tylko w kontekście wystawy biennialowej nie ma sensu. Dróżdź podjął w niej bowiem kwestie wykraczające daleko poza zjawiska aktualnej polityki i stanu społeczeństw, na które Biennale się orientowało. Tak jak we wcześniejszych projektach, Dróżdź ujawnia, że najistotniejszym środkiem porozumienia niezależnym od przemian społecznych jest sztuka jako forma komunikacji. To dlatego zwraca się on do odbiorcy w czterdziestu językach. To dlatego pierwsze zdanie instruuje o regułach gry brzmi: *Jesteś uczestnikiem gry*.

Ten personalny zwrot jeszcze raz uświadamia siłę sztuki jako komunikacji pozakontekstualnej. Odbiorca nie ustępuje w dialogu – poprzez rzut oraz zapis rzutu wprowadza do gry własną jednostkowość. Gestami tymi sygnuje swoją obecność, swoją gotowość i swój udział, swoją, powtórzę za Sławkiem, „przytomność”. Włączając cielesnie odbiorcę do realizacji, włączając go do sieci zależności elementów gry oraz ustawiając w jednym rzędzie z mającym te same prawa współgraczem, Dróżdź wypływa na powierzchnię niezwiązaną z układami społecznymi. Gra jest tu synonimem równiej szansy, swoistego liberalizmu w ramach sztuki. Nie stanowi oporu wobec rzeczywistości, ale alternatywę. Jej uczestników nie wiąże hierarchizacja czy manipulacja jako narzędzie władzy, ale obowiązek tych samych praw oraz równości wobec siebie i wpisanego w grę przypadku. Jest to ta wartość (podjęta we wcześniejszych realizacjach), do której artysta nie zaprzestaje powrotów. Przypadek, którego gra jest obrazowaniem, to u Dróżdźa zarówno synonim nieuporządkowania, zagrożenia, losowości, jak i rozstrzygnięcia.

Powrócę do źródeł. Autorem zwyczaju gry w kości była postać mityczna – Palamedes – twórca skali miar i wag, moderator alfabetu, mędrzec i poeta ceniony przez tragików i sofistów. Sam rzut kośćmi miał dla starożytnych ogromną doniosłość – był gestem mistycznym, niezbadaną wróżbą, losem podejmowanym przed każdą ważną decyzją. Rzut stanowił o podjęciu lub zaniechaniu zamiaru, o orzeczeniu albo odrzuceniu słowa lub działania. Słowa Juliusza Cezara *Alea iacta est* wypowiedziane po przekroczeniu rzeki Rubikon – co oznaczało

rozpoczęcie wojny domowej w Rzymie w 49 r. p.n.e. – to modelowy, bo optymalny przykład ważnej roli wróżby decydującej o losie już nie tylko jednostki, ale narodu, to model polityki państwa uzależnionej od przypadku i bazującej na grze. Owa cesarska wróżba stała się synonimem gry jako formy życia (politycznego) i do dziś jako taka obowiązuje w języku historii, polityki, sztuki, filozofii, logiki, matematyki. Gra była zatem sędzią i wyrocznią. Rzucony los decydował o położeniu. Niemożliwość wpływu na ostateczny układ kości – oto co najbardziej pociągało i pociąga tych, którzy kościom zaufali. PRZYPADEK.

Gra zagraża temu, co czyni ją możliwą – mówi Derrida – zagrożenia zaś nie sposób oddzielić od przypadku lub warunku możliwości od tego co ogranicza możliwość⁶⁷. Zagrożenie, niezależnie od tego, czy jest wynikiem (zaburzonych) sił natury, czy też pojawia się w efekcie działania człowieka, zawsze powoduje obniżenie poczucia bezpieczeństwa. Jego destrukcyjny charakter powoduje sytuację napięcia. W grze Dróżdza owo napięcie jest wynikiem uczestnictwa w sytuacji specyficznej – grze z samym sobą (lub też grze z kimś – autorem – kto zawsze wygrywa mimo że gra o „nic”). Doświadczenie przypadku skrywa w sobie groźbę przegranej, ale też nadzieję na wygraną i jako takie jest bezwarunkowo wpisane w egzystencję⁶⁸.

Gra w kości, podobnie jak Duchampowska gra w szachy, jest *kwestią plastyczną i wizualną⁶⁹*, czyli rozwija się jako forma poddana spojrzeniu, tak jak tekst i obraz. Dodatkowo przez swą procesualność oraz temporalność jest teatrem, czyli ruchem. Duchamp mówi o grze w szachy: *jeśli nie jest geometryczna w statycznym znaczeniu słowa, jest mechaniczna, ponieważ jest w niej ruch. To rysowanie. Rzeczywistość mechaniczna. Figury same w sobie nie są tak ładne jak formy gry⁷⁰*. Zarówno gra w kości, jak i w szachy są zatem tworzeniem rysunku bez formy. Są rysowaniem pozbawionym widocznej gołym okiem notacji, rysowaniem w powietrzu. Są odkształcaniem niewidocznych konturów, torów ruchów. Bezinteresownym, przyjemnościowym rysowaniem form na planszy lub stole okrytym zielonym suknem niczym na płótnie obrazu lub kartce papieru. Jednocześnie gest rysuje przedmiot intencjonalnie – *dzięki temu mogę odczytać zachowanie innego⁷¹. Przedmiot staje się aktualny i zostaje w pełni zrozumiany, kiedy władze mojego ciała dopasują się do niego i pokryją się z nim⁷²*. Gest jest więc przede mną niczym pytanie, *ukazuje mi niektóre wrażliwe punk-*

ty świata⁷³. Poprzez tak rozumiany gest komunikacja staje się możliwa. Rysunek, jaki tworzy gest, jest jego językiem, a znaki, jakich używa, korelują ze znakami pisma. Gra Dróždza to rysunek rzutu, gestu traktowanego jak słowo. Dodam – słowo rozrzucone przypadkowo – bo oto osobliwość rysunków słów przypadkowo rzuconych niczym kości już zdarzyła się w historii tekstu wizualnego.

Mallarmé, który podążając do wnętrza materii słów zszedł *jakby w podziemia języka, aby wydrzeć słowom ich sens różny od potocznego, przywrócić im życie, urok starty przez przyzwyczajenie i reguły składni, połączyć je w nowe związki stworzyć z nich układ labiryntowy, aby w tej ciemności wydobyć nową jasność*⁷⁴, wybrał dla swej poezji model gry w kości, których rzut nigdy nie zniweczy przypadku. Główny bohater *Igitur ou la Folie d'Elbehnon (Igitur albo szaleństwo Elbehnona)*, przechodząc poprzez kolejne poziomy rozwoju ludzkiego umysłu, dąży do wyzwolenia się z przypadku, czyli oswobodzenia od ziemskiej zewnętrżności, postaci i cech. *Gra w kości* stała się dla Mallarmégo marzeniem o księdze zawierającej początek i koniec, słowo początku i końca, marzeniem o grze z wszechświatem i konstelacjami. *Ale zniesienie przypadku pozostanie marzeniem mistyka, który chciał stać się matematykiem formy i odrzuciwszy księgę czarów i zakląć marzył o napisaniu stronicy równej wielkością gwieździstemu niebu*⁷⁵.

Dróždź, sytuując się pomiędzy Duchampem a Mallarmém, namyślając się nad przypadkiem i grą, nie opuszcza historii, ale przede wszystkim nie opuszcza też języka. Odchodząc już od współczesnej historii sztuki, probablistyki oraz teorii gier, dość przypomnieć, że De Saussure to właśnie grę (w szachy) wybrał w swych analizach jako analogiczną do struktur językowych. Hjelmselv mówi z kolei: *Schemat języka to w ostatecznym rozrachunku gra i nic więcej*⁷⁶. A „przypadek”? Sam termin ‘przypadek’ to również kategoria lingwistyczna, gramatyczna, dotycząca języków syntetycznych, tj. z rozbudowaną fleksją. Jest kategorią odmiany: deklinacji rzeczowników, przymiotników, liczebników, zaimków, imiesłowów, która reguluje stosunki słów w zdaniu, porządkuje je, co usprawnia komunikację i wypowiedź czyni czytelną. Idea deklinacji, podobnie jak idea gry, ma swoje źródła w starożytnej Grecji (IV w. p.n.e.), a imiona przypadków przetłumaczone przez Rzymian z greki na łacinę obowiązują do dziś. Game isn't over...

KONTEKST TYTUŁU I KONTEKST PRZEKŁADU

Jakże przełożyć taki poemat?

[...] Wierszy nie można przekładać,

można tylko tworzyć,

lub obcy tekst w przybliżeniu opisać,

tj. podać słowo po słowie dosłowne brzmienia oryginału.

Czuły słuchacz dośpiewa sobie poezję z surowej dosłowności.

Julian Przyboś⁷⁷

Pisał Dróždź w autokomentarzu do swej pierwszej wystawy: *Napięcie między graficznymi układami znaków a układami znaczeń zarysowuje się samo lub odśłania przy pomocy tytułu-klucza*⁷⁸. Czy zatem pozbawianie dzieła tytułu to utrata jego czytelności? Opóźnianie jego znaczeń? Sławek w decyzji odjęcia tytułu dostrzega nacisk na *wielopozycyjność* słowa – tytuł jest gdzie indziej, a jednocześnie zaprzecza swemu istnieniu. Ten stan rzeczy wprowadza zaniepokojenie u odbiorcy. Brak tytułu, jak pisze badacz, pozwala zauważyć, że nie jest on kwantyfikatorem, *wyznacznikiem procedur tekstu*⁷⁹, który jest teraz w odbiorze wolny od reguły, a jeśli one się pojawiają, to zbyt późno, gdyż dzieło zyskało **nowe** sposoby odczytu, czyli **własny** tytuł ustanowiony przez odbiorcę.

Zgodnie z tą myślą, pozbawiając dzieło tytułu, artysta odcina się od jego interpretacji, pozostawia dzieło nie-napoczęte, zwinięte jeszcze w sobie samym, ale już gotowe do gry, której reguły ustanawia odbiorca. Odpowiedzialność artysty zakończyła się w chwili wytworzenia dzieła, teraz działa ono samodzielnie, otwierając się na odczyt. Utwory Dróždźa, często wolne od tytułów, pozwalają na wielotorowe analizy, których kierunku i toku autor nie sugeruje. Jednak w odbiorze ponownie pojawia się niepewność (czy praca czytana jest zgodnie z intencją twórcy? – intencją, która w rzeczy samej nie istnieje). Jest to ten rodzaj niepewności, który dotyczy czytelnika, ale wyłania się „spod skóry” języka. Niepewność drzemie bowiem w języku, który nie nadaje imion, nie nazywa i nie definiuje swoich twórców. Również tytuł tego nie zmieni, ponieważ nie pełni on ani roli podpisu, ani nie jest wyznacznikiem pozycji samego dzieła. Oto praca bez tytułu z 1972 roku:

nie czytać

Tadeusz Sławek mówi, że „czytać” to według Drózdza *skazywać się na działanie szyfrowe*⁸⁰. Polegałoby ono na odkodowywaniu znaków i znaczeń, konfrontowaniu ich sprzeczności i tworzeniu wartości trzecich; ale czytanie to również *pogwałcenie wolności tekstu w imię wolności czytelnika po to, by w ostatecznym rozrachunku ustąpić przed wolnością tekstu*⁸¹ Według Drózdza ostateczny kształt tekstu jest dziełem odbiorcy, niezależnie od jego tytułu czy języka zapisu. Jest ono bowiem jego własnością i zależy od jego własnej interpretacji: *Odbiorca nie jest jedynie informowany czy wzruszany, ale jest również twórcą! Ponieważ dzieło w swym już konkretnym znaczeniu jest wyłącznie jego własnością*⁸². *Czytanie zatem to proces, w którym tekst mówi znakami emitowanymi przez czytelnika, a czytelnik staje się znakiem wciągniętym w rejestr znaków tekstowych*⁸³.

Prócz prac nietytułowanych pojawiają się też te, dla których tytuł jest w opinii artysty wiążący. *Niepewność – wahanie – pewność, Samotność*, prace cyfrowe, jak analizowane tu *Sytuacja semiotyczna* i *Klepsydra* czy też prezentowana w Galerii Muzalewska w Poznaniu 2006 roku seria prac pod wspólnym tytułem *Semantyka topografii* wyraźnie nasuwają sposoby ich odbioru. O tej ostatniej mówi autor: *Niby język, bo są słowa, ale taki dziwny tytuł, nie? Topografia odnosi się do rozmieszczenia obiektów, a więc rozmieszczenie słów na plan-szy też wchodzi w grę – dlatego tak to nazwałem*⁸⁴.

To głównie z tego typu realizacjami (tytułowanymi) związany jest problem przekładu tekstu. W przypadku prac Drózdza translacja dotyczy tylko tej wierzchniej warstwy – tytułu. Sama treść pracy (jeśli składają się na nią słowa, a nie pojedyncze znaki języka pisma lub matematyki) nigdy nie jest przekładana. Z tego powodu *między*, bez względu na miejsce ekspozycji, zawsze pozostało tym samym m-i-ę-d-z-y z 1977 roku z Galerii Foksal. Mówi artysta: *[Praca] była już pokazywana we Włoszech, Francji, Niemczech, Węgrzech, Miami, Los Angeles, ale poza Polską są jej potrzebne tylko dwa krótkie słowa-klucze, żeby była zrozumiana, żeby otwierały całą tajemnicę*⁸⁵.

Również z tego samego powodu wiele utworów Drózdza nie zostało nigdy zaprezentowanych za granicą. Dotyczy to pracy *słowo*, ponieważ jak mówi autor: *tytuł nie wskazuje na to, co stanowi pracę, czyli*

na „słowo”, bo praca tytułu nie ma. Nie dałbym jej nigdzie za granicę, ponieważ są prace, które się nadają albo nie nadają do prezentacji w innym kraju. To jest jak z obrazem *Matejki*, który przeniostaby Pani do Aborygenów. Oni by go nie zrozumieli, ale czy ten obraz straciłby na wartości? Na użytek teoretyka albo krytyka sztuki być może istnieje problem translacji, ale mnie to nie interesuje. Trochę to jest sztucznie pomyślane – jak wybieram pracę na wystawę zagraniczną, to wybieram stosunkowo uniwersalną⁸⁶.

Przekład⁸⁷ pracy byłby odbitką, nadbitką oryginału, tj. czegoś z gruntu unikatowego. Byłby wtórny. Jeśli jest on formą komunikatu, to zbudowaną na bazie przedmiotu go poprzedzającego, na bazie komunikatu uprzedniego, który używa wprawdzie tych samych, bądź zbliżonych narzędzi, ale skierowany był (jest) do innego odbiorcy. Taka postawa potwierdza obrazowy (tj. niewykorzystujący języka translacji, czyli nie-poetycki) charakter poematów konkretnych.

KONTEKST KOLORU ORAZ KONTEKST FIGURY I TŁA CZARNE - BIAŁE I NIEPEWNOŚĆ - WAHANIE - PEWNOŚĆ

Realizacja *czarne - białe* najpełniej oddaje charakter zależności pomiędzy tymi dwoma podstawowymi kolorami w twórczości artysty. Kolorami pisma i druku, których połączenie jest najbardziej przyjazne dla ludzkiego oka. *Czarne - białe* polega na operacjach na obu tych słowach, rozgrywających się na dwóch alternatywnych typach pól: czarnym bądź białym, które w rezultacie tworzą sześć możliwych do zaistnienia sytuacji: bieli na bieli (białego tekstu na białym polu), czerni na bieli (czarnego tekstu wskazującego na biel, na białym polu), bieli na czerni (białego tekstu na czarnym polu), czerni na bieli (czarnego tekstu na białym polu), czerni na czerni (białego tekstu wskazującego na czernią na czarnym polu) i czerni na czerni (czarnego tekstu na czarnym polu). W pierwszej kwaterze słowo ‘białe’ pojawia się na białym tle. Jest zatem niewidoczne, transparentne lub wtopione w biel kartki. Dla oka przywykłego do typowego odczytu ta kwaterna jest pustą, biel na bieli nie istnieje. Podobna zależność zachodzi w kwaterze ostatniej pomiędzy czarnym tłem a słowem ‘czarne’, które, zapisane

tą samą wartością czerni, zostaje wessane przez kolor tła. Ten układ jest również statyczny i bierny dla oka. Praca skonstruowana jest tak, by wydobyć na jaw wartości syntaktyczne słów-znaków oraz ich tła, ponieważ we wszystkich jej częściach konstrukcją wiodącą jest usytuowanie czerni i bieli (jako elementów graficznych) w stosunku do czerni i bieli (jako znaków słów). Czarne jest białe, a białe jest czarne, czarne jest czarne, a białe jest białe wówczas, gdy elementy te położone są względem siebie w stosunku zależności i wyjaśnienia, a również, a może przede wszystkim wówczas, gdy biały element graficzny zostaje zdefiniowany językowo jako czerń i jeśli element czarny określony jest językowo jako biel, bo jak pisze Tadeusz Ślawek – *język nie nazywa po prostu przedmiotów istniejących w zewnętrznej rzeczywistości*⁸⁸. Zarówno biel jak i czerń pozostają bezradne wobec siebie. Warstwa graficzna jest tak ściśle związana z literową, że już nie wiadomo, czy to kolor pochłonął napis, czy to słowo zawładnęło kolorem.

Z punktu widzenia typowo malarskiego biel na bieli, czerń na czerni istnieją jako wartość podwojona. Wtopienie słowa w swój własny kolor to zabieg czysto malarski – Malewiczowski biały kwadrat na białym tle lub Reinhardtowska czerń na czerni, której źródła można poszukiwać już w obrazach Cranacha, czy wreszcie białe cyfry na bieli Opałki: klasyczne przykłady operowania kolorem włączającym do swej struktury swą własną wartość.

W *czarne – białe* nowy jest jednak zabieg nałożenia na kolor słowa, zabieg niewidoczny, bo minimalne środki drukarskie pozbawiają oko szczegółów możliwych do zauważenia na/w obrazie – różnic strukturalnych, czyli jakości czysto malarskich – minimalnych różnic tonalnych, czy też różnic w gęstości lub głębi koloru. Druk jest surowy i bezkompromisowy, pochłania płasko położoną farbę. Jest to operacja *stricte* tautologiczna, zabieg orientujący na siebie dwa znaki – zarówno kolor jak i ikon (wzajemnie się definiujące). Dróżdź mówi o tym sposobie operowania kolorem w druku: *tautologia zupełna, absolutna*⁸⁹.

Dodatkową cechą relacji czerni i bieli, prócz wspomnianej już konotacji z pismem, jest tych kolorów znaczenie symboliczne; ich potencjał archetypiczny, mogący być wskazaniem na dualizm świata (Dróżdź tylko raz posłużył się wypadkową tych kolorów, jako podkładem plansz do czarno-białych tekstów cyfrowych *słów, zdań / cyfr, liczb*: powstała wówczas szarość funkcjonowała jako kolor pośred-

ni, separujący od siebie słupki wycień pojawiających się na białych płaszczyznach czarnych zapisów słów-liczb). *Czerń i biel to są dwie skrajności – jak ciemność i światło. W „czarne – białe” struktura tekstu jest tak zorganizowana, że wychodzi od bieli i dochodzi do czerni, a raczej doprowadza, nie dochodzi. A dominantą tego jest pismo, które kojarzymy z czarnym i białym. Tu ten dualizm jest obecny. Ja próbowałem doprowadzić go do strukturalnego rozróżnienia w tekście. Tekst prowadzi od bieli do czerni poprzez różne swoje kombinacje. Nieadekwatne do tego, co jest napisane na polu*⁹⁰.

Wyłanianie się struktur pisma z plamy malarskiej oraz zanikanie jednego i drugiego jest swoistym negatywowym⁹¹ aktem cyklicznym, tworzącym domykający się i otwierający krąg odbić czerni od bieli i bieli od czerni oraz ich wzajemnego wchłaniania się i wydalania. Jest procesem, czyli staje się, odbywa, dzieje, zdarza (a wyjątkowość zdarzenia, jak mówi Derrida, *jest jednocześnie pragnieniem, by to co się zdarza mogło się zdarzyć*⁹²) – która to właściwość odnosi się do całego szerokiego zjawiska poezji konkretnej⁹³. *Białe jest o tyle białym – pisze Sławek – o ile kryją się w nim możliwości przekształcenia w czarne, z kolei w czarnym kryją się drogi następnego rozwoju. Proces ten jest nieskończony, gdyż negacja⁹⁴ jest czynnikiem aktywnym, bezustannym procesem stawania się*⁹⁵.

To wyłanianie się kolorów i znaczeń jest fotograficznym definiowaniem, ujawnianiem tego, co dotychczas istniało w ukryciu. Sławek w znakowym charakterze poezji konkretnej dostrzega jej pokrewieństwo z fotografią. Pisze: *Przedmiot na zdjęciu jest substytutem obecności przedmiotu rzeczywistego, przedmiot konkretny przez migotliwość poszczególnych znaczeń wyłaniających się z danego układu elementów chwilowo zawiesza, unieobecnia inne znaczenia*⁹⁶. Zbliżony sposób operowania kolorami występuje w innej realizacji posługującej się czernią i bielą. Jest to praca prezentowana w prowadzonej wówczas przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego Galerii EL w Elblągu⁹⁷. Składały się na nią pomalowane z jednej strony na białą, z drugiej na czarno płyty wieszane parami naprzeciw siebie: biel-biel, biel-czerń, czerń-biel, czerń-czerń. *Chodziło mi o wyczerpanie wszystkich relacji zachodzących pomiędzy bielą a czernią*⁹⁸ – mówi artysta.

Wartości kolorów oraz ich znaczenia kontekstualne są silnie akcentowane szczególnie we wczesnych pracach artysty, które w znacznej

części opierały się na relacjach stosunków figury do tła. Prace można podzielić na wykorzystujące relacje negatywowe pojedynczej figury i tła w kontekście znaczenia (jak w *Samotności* czy *Zapominaniu* – białe znaki usytuowane na czarnym tle) oraz oparte na ekspresji i grze wielu elementów figur (czarnych bądź białych) na wielu elementach tła (białego bądź czarnego), jak we wspomnianej już wielokrotnie pracy *Niepewność – Wahanie – Pewność*⁹⁹.

W tej ostatniej kontrast występuje nie tylko jako dysonans znaczeniowy samych znaków (? i !), ale również, a może przede wszystkim, jako rozdzwięk kolorystyczny. Negatywowe re-petycje znaków i ich uporczywe re-produkcje zarówno w pracy *Niepewność – Wahanie – Pewność*, jak i *czarne – białe* dowodzą istnienia pisma zdeterminowanego przez kontrast. Słowo oraz plan, na którym występuje; figura oraz tło, na której się pojawia, pozostają w najdoskonalszym dla siebie oraz dla oka odbiorcy układzie tylko wówczas, gdy mogą zaistnieć w relacji wobec siebie opozycyjnej, gdy ujawniają się w najwyższym dla siebie nawzajem kontraście. W przeciwieństwie. Kolorystyczna obcość tła względem figury staje się jej siłą i warunkiem istnienia, ponieważ pozwala jej wybrzmieć, optymalnie się uwidocznic i uczytelnić. Akcent na słowo uwalnia je samo zarówno jako figurę, jak i jako znaczenie. Przeciwności, by wybrzmieć, muszą żyć w symbiozie. Ta nieuchronność staje się kryterium egzystencji. Oderwanie czerni od bieli nieodwołalnie zabija pismo. Biel i czerń to zatem nie tylko *antidotum* na inny *kolor*¹⁰⁰, ale przede wszystkim *niezbędność*¹⁰¹. Spaja je ich symbolika oraz niemożliwość osobnego istnienia. Podobnie jak w *układzie logicznym, w którym każdemu „nie” odpowiada jakieś „tak”, by z wzajemnej gry obu tych elementów mógł powstać element trzeci – radujący oko rozbudowaną gamą walorów*¹⁰². W fotografii istnieją dwa terminy określające białą – czarną sytuację obrazową; jak podaje Jerzy Olek: *Low key* – termin kładący nacisk na biel, oraz *High key* – wyróżniający czerń. Jednocześnie czerń *to też wielokrotne nałożenie się na siebie obrazów*¹⁰³, natomiast biel to jedyna sposobność, by się ujawniły. *Czerń zawiera utrwaloną nieskończoność widoków; biel potencjalność, ewentualność*¹⁰⁴.

Biel – mówi z kolei Tadeusz Sławek – *jak każdy znak w poezji konkretnej, jest „niezadowolona z siebie”, traci swą tożsamość, „przelewa” na zewnątrz swych granic*¹⁰⁵.

Biel Dróždźa rozsuwa słowa/znaki lub je wchłania. Jest *nieświadomością* języka¹⁰⁶ i niezamalowanym płótnem malarskim. Zawsze więc coś znaczy. A w miejscu, w którym „biele” biorą w istocie na siebie znaczenie [...] żadna naoczność nie może się spełnić¹⁰⁷. To z tego powodu Dróždź mówi: *Mnie nigdy nie kusilo postugiwanie się kolorowym pismem*¹⁰⁸.

Fragment pracy doktorskiej *Tekst jako dzieło sztuki w Polsce po 1967 roku. Kontekst i/a autonomii znaku konkretnego*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, Poznań 2008 (maszynopis, praca w druku).

- 1 Stanisław Dróždź, zbiór tekstów niedatowanych, archiwum Galerii Potocka w Krakowie.
- 2 Wiesław Borowski, *Dróždź. Krzyżowa droga słowa*, „Exit”, 2002, nr 2, s. 2634. W dalszej części jako W. Borowski, *Dróždź...*
- 3 Ibidem.
- 4 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Aletheia, Warszawa 2001, s. 444.
- 5 Ibidem, s. 182.
- 6 [...] *myślenie nasze odbywa się przez słowa [...] zaczyna dzieć się w słowach wtedy, gdy uświadamiamy sobie byt i wygląd [...] przedmiotów, widoków przyrody, twarzy ludzi, ruchu i bezruchu, wszystkiego, co zdążamy spostrzec, sami podlegli ustawicznej przemianie, ruchowi, trudności skupienia się na jednej formie, podlegającej przeciwciągłej wymianie z innymi, zacieraniu jednej przez drugą, znikaniu, zapomnieniu*. M. Jastrun, *życie d la księgi, Poezja*, nr 11(60), listopad 1970, s. 17.
- 7 *O pamięci i jej zagrożeniach*, z *Ryszardem Kapuścińskim rozmawiają Zbigniew Benedyktowicz i Dariusz Czaja*, „Konteksty”, nr 3/4, 2003.
- 8 Ibidem.
- 9 J. Derrida, *O gramatologii*, KR, Warszawa 1999, s. 105. I w innym miejscu mówi badacz: *śląd pobudza całość znaku od obu jego stron. To, że znaczone jest zwyczaj i zasadniczo (a nie tylko dla skończonego i stworzonego ducha) śladem, że jest zawsze już w pozycji znaczącego, oto z pozoru niewinne twierdzenie, w którego perspektywie metafizyka logosu, obecności i świadomości powinna przemyśleć pismo jako własną śmierć i własne zasoby*. Ibidem, s. 109.
- 10 Tadeusz Sławek, *Kaplica Dróždźa*, tekst wstępny w katalogu wystawy Stanisława Dróždźa *Słowa, zdania / cyfry, liczby – wzajemne przenikanie. Poeciokształty. Poezja konkretna*, Galeria Foksal, akapit 8. W dalszej części jako: T. Sławek, *Kaplica Dróždźa*.
- 11 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 289.
- 12 Bolesław Taborski, *Ten świat i my i zniknięcie mej osoby*, „Poezja” nr 6, 1972, s. 8.
- 13 Wiesław Borowski, *Litera i Słowo*, katalog wystawy *Vergessen*, Neues Museum Weserburg, Bremen 2000.

14 J. Derrida, *Pismo i różnica*, KR, Warszawa 2004, s. 13.

15 Dwie pozostałe wersje zapisu pracy to:

t a k
t a
t
n
n i
n i e

oraz wersja, którą odnalazłam w tekście Józefa Bujnowskiego *Poesia concreta* opublikowanym w zbiorze prac naukowych zebranych przez Komitet Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie w tomie I wydanym w 1970 roku w Londynie:

n
n i
n i e
t a k
t a
t

16 W realizacjach „rozpekniętych” – wyraźnie zgrafizowanych, a przez tę formę odległych od wiersza tradycyjnego, dostrzeżono związki poezji z matematyką, które deklarował Dróżdż w swoich wypowiedziach programowych. Eugeniusz Żabski, analizując wiersz *Optimum*, powołał się na klasyczny „paradoks ły-siny”, pisze: „*Optimum*” [...] *zajmuje się problemem nieostrości pojęć. [...] W pojęciokształtach zachodzi proces trudny, proces przekładu trudnych pojęć z dziedziny matematyki, fizyki i logiki – na „język poezji”, a owa transpozycja nadaje tym suchym pojęciom smaku literatury, a „literaturze” ścisłości, co można już uznać za wstęp do integracji nauki ze sztuką.* W innych wierszach konkretyzacja pojęć dokonuje się na drodze odpowiedniości między semantyczną a graficzną, „pikturalną” warstwą tekstu, jak choćby w *Zapominaniu* lub w wierszu *Przeznaczenie*: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0.

Semantyka tekstu – pisze dalej Żabski – *to nie tylko wartość znaczeniowa słów, to także ich (ich zbioru) kształt gra-*

*ficzny. Jeśli dla znacznej części poezji konkretnej celem działań jest przede wszystkim destrukcja, dla Dróżdża tym celem jest ukonkretnienie pojęcia, swoiste zmatematyzowanie mowy, ostatecznym celem (wskazywałaby na to ewolucja tej poezji od poddanej rygorom „matematyzacji” gnomiki w wierszach drukowanych w Odrze 1969, nr 5, np. dysproporcja: *był // do // niebytu / jak // nic // do //wszystkiego*) jest wpisaniem konkretnej treści w abstrakcyjny wzór ($a \cdot b = c \cdot d$) wydaje się być właśnie jednorodna „matematyczna” definicja – równanie mogące przybierać różne formy; w abstrakcyjny wzór dają się bowiem wpisać indywidualne przeżycia, wiersz byłby więc w takim układzie – mówiąc metaforycznie – „pretekstem przeżycia”, np. w wierszu „Antynomie” graficzny obraz układu antynomicznego (*tak – nie*) daje się „wypełnić”, można w nie wpisać znaczenia będące możliwością wzoru, jego, powiedzmy egzemplifikacjami. Eugeniusz Żabski, *Nie ma tysiąch*, „Fakty i Myśli”, nr 25 (271), 7-20 XII, 1969, s. 12.*

17 C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, s. 584, część VIII, w. 61.

18 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 205.

19 Pojawiło się wiele nieścisłych i mylnych odczytań samej konstrukcji pracy: Maria Anna Potocka pisze: *Jego* [kubika] *ściany wewnętrzne i zewnętrzne pokryte są przypadkowo rozmieszczonymi literami, składającymi się na słowo „między”.* [...] *Rozmieszczenie liter jest całkowicie przypadkowe.* Maria Anna Potocka, *Tekst w postaci słowa*, „Dekada Literacka” nr 5/6, maj/kwiecień 2001. Lub zupełnie opaczny odczyt Beaty Jurkiewicz: *widz [...] musi podstawić się za brakującą w słowie „między” literę* (w tekście pojawia się poza tym błędna data powstania realizacji i sporo innych błędów faktograficznych). Beata Jurkiewicz, *Intertekstualna gra w przestrzeni publicznej, czyli o „lub” Stanisława*

Dróżdża, http://www.obieg.pl/artmix/artmix01_01.php. Tymczasem, jak można się spodziewać, bo zgodnie ze ściśle przestrzeganą w innych realizacjach systemowością, również i ta praca Dróżdża opiera się na obliczeniach, a nie na przypadku. Jak eksplikuje sam autor: *kluczem jest to, że po pierwsze nie pojawia się tam nigdy słowo „między” zapisane linearnie. Po drugie i ostatnie – to słowo „między” można przeczytać w układzie schodkowym. Albo też może być jeszcze inaczej – w tym samym względzie – jedna litera może być w jednej ukośnej kwaterze, druga w drugiej, trzecia w trzeciej i tak dalej do szóstej. I to jest wszystko, cała tajemnica. I w innym miejscu: [...] „Między” nie jest grą, jest raczej kombinatoryką, tak bym to powiedział, ale w sensie matematycznym. Tam rozłożenia liter są obliczone matematycznie. Jest po prostu zasada, według której piszę ten tekst.* Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Rozmowa ze Stanisławem Dróżdżem*, tekst niepublikowany; w dalszym ciągu cytowana jako SD/MDG, *Rozmowa...*

- 20** W wersji z maja 2000 lustrzane odbicia liter wypełniają również zewnętrzne ściany białego kubika oddającego skalę Galerii Foksal. Praca ta wówczas została zrekonstruowana i eksponowana na indywidualnej wystawie Stanisława Dróżdża w galerii Bunkier Sztuki w Krakowie.
- 21** SD/MDG, *Rozmowa...*
- 22** Ibidem.
- 23** T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 55.
- 24** Ibidem.
- 25** Nauka o literaturze poruszyła podobny problem, określając go terminem „czytelnika implikowanego” – jest on znany z koncepcji Wolfganga Isera. Badacz analizował to zjawisko, odnosząc je oczywiście do czytelnika tekstu *stricte* literackiego, tj. niekonkretnego w rozumieniu, jakie tu przyjęłam. Poruszył

jednak ważny problem uaktualnienia potencjalnych znaczeń tekstu przez czytelnika idealnego podczas czytania. Emanuel Prower, zestawiając wypowiedzi teoretyków literatury dotyczące relacji czytelnik – tekst, przytacza twierdzenie Isera odnoszące się do aktu czytania i mówiące, że *dzieło literackie nie może zostać zredukowane ani do rzeczywistości tekstu, ani do subiektywności czytelnika*, co oznacza, że jedynym miejscem jego zaistnienia jest miejsce pomiędzy czytelnikiem a tekstem. Czytanie według Isera *to proces, w którym tekstowe struktury są przeobrażone poprzez działania ideacyjne w osobiste doświadczenia*. Pogląd ten zestawia Prower z tekstami H. R. Jausa, M. Riffaterre’a, S. Fisha oraz materiałem, na którym oparł swe badania Iser, tj. tekstem Ingardena dotyczącym koncepcji konkretyzacji tekstu literackiego. Według Ingardena *czytelnik nie jest rzeczywistym partnerem dzieła*, ponieważ winno ono posiadać status autonomiczny. Iser przejmując tę myśl, dowodząc przy tym, iż *znaczenie tekstu literackiego nie jest definiowalną całością, lecz [...] dynamicznym wydarzeniem*. Jego zdaniem, poszukiwanie w tekście literackim związanego z interpretacją znaczenia jedyne pozbawiłoby je dynamiki, i dalej estetyki. Zasadniczą rolę w interpretacji odgrywałby zatem taki rodzaj znaczenia, który ujawnia, iż *znaczenie efektu estetycznego jest [to] doświadczenie nieprzetłumaczalne na inne znaczenia*. Iser postuluje zatem za czytelnikiem równie ważnym jak sam tekst, co ma zasadniczy wpływ na charakter utworu. Nie bez znaczenia pozostają przy tym języki dialogu, tj. język tekstu i język odbiorcy. Inną z kolei postawę prezentuje Jauss, starający się wykazać wagę tego, co w odbiorze nie tylko zmienne, ale też tego, co stałe. Wyróżnia on tzw. horyzont „wewnątrz-literacki”, czyli *określony poprzez tekst* oraz horyzont oczekiwań czytelnika,

będący pochodną horyzontu oczekiwań społecznych. Najważniejsze dla czytelnika to zrozumieć tekst (który to fakt permanentnie łączy się z kontekstem horyzontu odbioru społecznego). *Konkretyzacja tekstu literackiego zachodzi zatem w połączeniu obu horyzontów przez historycznie i biograficznie zróżnicowanych czytelników*. Iserowskiego czytelnika implikowanego umieszcza Jaus wewnątrz literackiego horyzontu oczekiwań. Przystaje istnieć więc problem konkretyzacji bezstronnej, a w jej miejsce pojawia się odczytanie historyczne. Są jednak punkty wspólne myślom obydwu uczonych, np., gdy mówią o tym, że *tekst literacki projektuje swego odbiorcę i określa jego rolę w aktualizacji tekstu*. Różnice natomiast polegają głównie na silniejszym zaakcentowaniu *sfer pośredniej: interakcji między tekstem a czytelnikiem*. Iser wprowadza w miejsce czytelnika *kompetencyjnego* czytelnika *dynamicznego*. Pierwszy, to wirtualny byt, będący zbiorem wskazówek do odpowiedniego odczytania utworu, drugi to także byt wirtualny, lecz mający cechy procesu *możliwego do zrekonstruowania przez analizę fenomenologiczną tekstu i doświadczenia estetyczne*. Zdanie Isera i Jausa o integracji procesu konkretyzacji tekstu na rzecz rzeczywistego czytelnika częściowo podziela Riffaterre. Wprowadza jednak do tego układu pojęcie *nadczytelnika*, tj. uogólniającego *zachowania różnych czytelników*, co pozwala mu na określenie zawartych w utworze środków stylistycznych, mających wpływ na jego odbiór. Badając kontekst przewidywalności i nieprzewidywalności struktur tekstowych, ujawnia efekt estetyczny, przeciwstawia sobie „fakty językowe” i „fakty stylistyczne”, przy czym to te drugie postrzega jako ważne dla efektów estetycznych. Wnioski, które wysnuwa ze swych rozważań, dotyczą różnic, jakie zawierają w sobie język literacki i potoczny. Fish kome-

tuje następująco konkluzje Riffaterre'a: *Wierzy on w dwa języki, zwykły i poetycki, a zatem wierzy w dwie struktury dyskursu i dwa rodzaje efektów*. Sam Riffaterre odrzuca takie rozumowanie, podobnie jak bliskie temu uwagi Mukałovsky'ego (o języku standardowym i poetyckim), a także Richardsa (o języku naukowym i emotywnym). Mówi: *takie rozróżnienia zakładają, że istnieje norma – język potoczny, naukowy oraz dewiacja od normy – język literacki*. Fish wprowadza również pojęcie *wydarzenia*, czyli sytuacji, która przydarza się czytelnikowi z jego udziałem i jest to właśnie ten moment, w którym Fish odnajduje miejsce *znaczenia* jako istoty tekstu. Obiektywność tekstu, do której przekonani byli Iser, Jaus i Riffaterre z punktu widzenia Fisha jest niemożliwa. *Obiektywność tekstu jest iluzją i, co więcej niebezpieczną iluzją, ponieważ jest [...] fizycznie przekonywująca [...] linijka druku czy strona tak oczywiście istnieje [...], że zdaje się być wyjątką składnicą wszelkich wartości i znaczeń, jakie z nią kojarzymy. To właśnie jest cicha przesłanka kryjąca się za znakiem „treść”*. Opowiada się Fish za niezależnością i stabilnością tekstu i czytelnika. Przedkłada nad wszystko znaczenie interpretacji, lecz znaczenie tekstu jest stwarzane przez interpretującą społeczność, a nie przez sam tekst czy czytelnika. Wprowadza Fish termin *czytelnika poinformowanego*, który jest metodą czytania cechującą wskazaną społeczność interpretacyjną. Jest to pojęcie bliskie Riffaterre'owskiemu *nadczytelnikowi*. Fish mówi o swoim czytelniku: 1) *kompletnie postuguje się językiem, w którym stworzony został tekst*; 2) *posiada w pełni „semantyczną wiedzę” [...]*; 3) *posiada literacką kompetencję*. Inny badacz – Culler – zauważa słabe strony takiego rozumowania, między innymi obawia się, że taka postawa może zamienić się w krytykę interpretacyjną.

- Kończąc swoje rozważania, Emanuel Prower wysnuwa trzy wnioski. Literacność tekstu potraktowana jako zjawisko dynamiczne (wg Isera, Jaussa i Riffaterre'a) lub sposób czytania społecznego (za Fishem), zawierając w sobie *podział na perspektywę wewnątrz- i zewnątrztekstową, jest nieadekwatny, przynajmniej w jego czystej postaci*. W przypadku tej pierwszej tekst staje się *rzeczą-samą-w-sobie*, sam określając metodę odbioru (posiada cechy formalistyczne). Perspektywa zewnątrztekstowa z kolei zależna jest od sytuacji rozgrywających się poza tekstem - predyspozycji do odbioru estetycznego (uniwersalnych u Isera, strukturalnych u Riffaterre'a, historycznych u Jaussa, wytworzonych społecznie u Fisha). Kolejną rzeczą jest problem znaczenia jako kategorii dynamicznej tekstu, który uaktywnia się w chwili spotkania z czytelnikiem. Ostatnia uwaga dotyczy problematyki samego języka, pomijanej przez wszystkich badaczy za wyjątkiem Fisha. *To nie tekst literacki poprzez swoją specyficzną strukturę określa swojego czytelnika, lecz to właśnie czytelnik poprzez strategię interpretacyjną, pochodzącą od społeczności, której jest członkiem, konstituuje tekst literacki*. Por.: Emanuel Prower, *Tekst i czytelnik. Przegląd problematyki* [w:] *Tekst (CZYTELNIK) Margines*, red.: Wojciech Kalaga, Tadeusz Sławek, wyd. Uniwersytet Śląski, Katowice 1988. O „wirtualnym” czytelniku implikowanym w rozumieniu, jakie proponuje Wojciech Kalaga w tekście *O tożsamości czytelnika* piszę szerzej w rozdziale omawiającym zjawisko hipertekstu.
- 26 Maurice Blanchot, *Tomasz Mroczny* (fragmenty), przekł. Anna Wasilewska, „Literatura na świecie”, 1996, nr 10 (303), s. 12.
- 27 T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 35.
- 28 G.-H. Gadamer, *Języki rozumienia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 164.
- 29 Można tu również odnaleźć analogię do różnicy rozumianej przez Hegla w *Logice* jako „Nic” – Sławek dostrzega w tym miejscu związek z gestem interpretowanym jako najpełniejszy obraz tak pojętej różnicy. Por.: op. cit., s. 42.
- 30 *Odczytywanie oraz dyktowanie powstają dialogicznie. Nawet czytanie na głos, gdy czyta się tylko sobie powstaje dialogicznie, albowiem należy jak najlepiej pogodzić brzmienie ze znaczeniem słów*. G.-H. Gadamer, *Język i rozumienie*, op. cit., s. 135.
- 31 W podobnym duchu o szeroko zakrojonym zjawisku językowym mówił Kapuściński: *Traktuję język jako pojęcie szersze. Dla mnie językiem jest sytuacja, są gesty, barwy, kształt. Odbieram informację nie tylko z tego, co ktoś mówi – lecz z całego pejzażu, klimatu, ze sposobu zachowania ludzi, z tysięcy szczegółów. To wszystko mówi, ta cała rzeczywistość, która mnie otacza. I mówi nie językiem, który wyrażają słowa, ale swoim językiem symboli, znaków. Dobre myślenie o świecie i ludziach. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Magdalena Lebecka*, „Kresy”, 1994, nr 17.
- 32 Innym rodzajem użycia ciała i doświadczenia cielesności podczas kontaktu z poezją konkretną jest cielesny, fizyczny akt tworzenia. Pisze Sławek: *Poprzez traktowanie wiersza w kategoriach energetycznych, poprzez szerokie stosowanie urządzeń technicznych (mikrofon, maszyna do pisania, magnetofon, komputer) poezja konkretna wprowadza do literatury element cielesności, po czym przywołuje badacz cytując z Pierre'a Garniera *Spatialisme et poésie concrete* odnoszące się do cielesnej fazy tworzenia: *spacjalizm to jeszcze inna nazwa nadana poezji konkretnej, wprowadza ciało do pojęcia samego wiersza: poezja fonetyczna rodzi się bezpośrednio z oddechu i artykulacji, poezja foniczna powstaje w ustach, poezja wizualna jest tworzona pod**

- kontrolą oczu, poezja mechaniczna jest sztuką rąk i palców. Ciało bez reszty ożywia się wokół tworzenia wiersza. Obojętne i nieruchome ciało poznaje w poezji spaczalnej aktywność tłumy. Ciało żyje w poezji.* T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s.71. O innym rodzaju cielesności, będącej już gestem języka (czyli odstonięciem zakorzenienia słowa w świecie) pisze Sławek w kontekście twórcy konkretnego doznającego na konkretnym polu „geograficzno-gramatycznym”: *Konkretysta jest człowiekiem rozumiejącym swoją cielesność; sztuka konkretna jest sztuką ciała – ciała słowa i ciała artysty.* Op. cit., s. 94. Podkreślenia autora.
- 33 J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 311.
- 34 Ibidem, s. 308.
- 35 Por.: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 130.
- 36 Ibidem.
- 37 Ibidem, s. 140.
- 38 T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 128.
- 39 Ibidem, s. 129.
- 40 Henryk Stażewski, *MIĘDZY*, o wystawie Stanisława Dróżdża, tekst niedatowany, maszynopis w archiwum Galerii Foksal, Warszawa.
- 41 Terminem *siec żyłek* będę posługiwać się tylko dla porządku i na potrzeby tej rozprawy jako roboczym tytułem pracy, która podczas jej jedynej ekspozycji w Galerii Foksal w Warszawie w 2002 wystąpiła pod standardowym dla realizacji Dróżdża tytułem *Pojęciokształty. Poezja konkretna*. Mówi Dróżdż o tytule tej pracy: *przy żyłkach było [...] sformułowanie Pojęciokształty. Poezja konkretna. Nie można było nazwać tego inaczej, musiałem nadać kierunek myślenia odbiorcy.* SD/MDG, *Rozmowa...*
- 42 J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 130.
- 43 Elżbieta Łubowicz, *Poezja czystego systemu*, „Exit”, 2002, nr 2, s. 2626. Autorka w tym samym tekście prezentuje zblizoną do mojej, bo opartą również na zasadach przekładu i odpowiedniości interpretacji pracy sieci żyłek.
- 44 Ibidem.
- 45 Należy zaznaczyć, że było ich znacznie więcej. Przypomnę „zegary” bez tytułu, labirynt klamek, trumno-kołyskę, czy też *Alea iacta est*.
- 46 Elżbieta Łubowicz, *Poezja czystego systemu*, op. cit., s. 2628.
- 47 Ibidem.
- 48 *Filozofia jako wiedza o początku nie toleruje więc metafory, która dosłowności wymyka się za wszelką cenę.* T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 6.
- 49 Ibidem, s. 15.
- 50 Ibidem.
- 51 Sentencja ta stała się tytułem wspomnianej już wystawy Dróżdża w Galerii Muzalewska w Poznaniu, luty – marzec 2007.
- 52 B. Wolniewicz, *Rzecz i fakty, Wstęp do pierwszej filozofii Wittgensteina*, PWN, Warszawa 1968, s. 38.
- 53 Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1972, s. 16 i 20.
- 54 T. Sławek, *Przed-teo, za-logia. Stanisława Dróżdża teologia przyimków*, „Anthropos”, 2007, nr 8-9, akapit 16.
- 55 Autor dodaje też: *Uderza [...] fakt, że na przykład Mallarmé, stosuje grę słów zarówno w szkicach prozatorskich, jak i w „Igitur”, ale niewiele gra słowami tam, gdzie chodzi o pełne brzmienie elementów dzieła poetyckiego.* G.-H. Gadamer, *Język i rozumienie*, op. cit., s. 132-133.
- 56 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przekł. Bogdan Baran, PWN, Kraków 1993.
- 57 Por.: J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 78.
- 58 W terminologii humanistycznej analizy gry funkcjonuje termin *close playing* – powstały od *close reading* wykorzystywany w badaniach literackich i odnoszący się do gry pojedynczej.

- 59 H.-H. Gadamer. *Prawda i metoda*, op. cit.
- 60 Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 39.
- 61 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 160.
- 62 Obecnie praca jest zdeponowana w Muzeum Sztuki w Łodzi.
- 63 Rozpisana w czterdziestu językach instrukcja gry brzmiała:
*jesteś uczestnikiem gry
 rzuć kośćmi
 ulóż je w rząd
 znajdź ten układ na ścianie
 pośród 46656 możliwych kombinacji
 jeśli znajdziesz, wygrasz
 jeśli nie, przegrałeś*
- 64 Paweł Sosnowski, *Projekt polskiej ekspozycji na 50. Biennale w Wenecji 2003*; Stanisław Dróżdź, *Idea*, Archiwum CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.
- 65 W rzeczywistości adekwatność realizacji Dróżdża do hasła Biennale zorientowanego na problemy społeczne i polityczne była dyskusyjna. Przywołam kilka opinii krytycznych obserwatorów Biennale: Mark Glazebrook w tekście omawiającym wystawy w poszczególnych pawilonach weneckiego Biennale pisze o pracy Dróżdża bardzo entuzjastycznie, że była odskocznią *od żalostnych wysiłków nadążania za trendami nauk biologicznych i bieżącymi zagadnieniami polityki afro-amerykańskiej* oraz przywołuje cytat z własnego tekstu opublikowanego w politycznym magazynie *The Spectator*: *gdybym zasiadał w jury, głosowałbym na polski pawilon, a „Gra w kości”... jest wizualnie błyskolliwą, pozbawioną czułościowości, oczyszczającą, mądrą, wielopłaszczyznową odpowiedzią na samo życie i obrany temat, temat, który jest ignorowany przez wielu kuratorów. Gra w kości ilustruje typ pewnego konfliktu, konfliktu starożytnego i archetypicznego [...]*. W innej części tekstu pisze Glazebrook o cechach zachodniego świata (ryнку) sztuki zorientowanego na *uznanie i/lub pieniądze*, od
- których wolna jest praca Dróżdża: *wplywy Duchampa wypierają wpływy Picassa i Matisse'a. Dadaizm Duchampa i jego poglądy o kluczowej roli zarówno koncepcji, jak i przypadku są wyraźnie odzwierciedlone we wspomnianej pracy*. Mark Glazebrook, *Alea Iacta Est, Exit*, nr 4, 2003, s. 3204. Odmiennej opinię prezentował Rafał B. Niemojewski, pisząc w *Przekroju*, że pawilon polski, pomimo że zaprezentował realizację na *dobrym poziomie*, to ze względów zachowawczych politycznie nie zmieścił się w głównym prądzie Biennale, którego centralną kwestię w zamierzeniu kuratora Francesco Bonamiego stanowiły problemy polityczno-społeczne. Polska realizację w kontekście całej wystawy określili jako *apolityczną i chłodną*. Por.: Rafał B. Niemojewski, *Rzucili kości, roznieśli pył*, *Przekrój*, nr 26/3027, 29 czerwca 2003. Podobne stanowisko prezentowała Dorota Jarecka, pisząc, że sala Dróżdża pokryta *geometryczną układanką kości do gry [...] ma swój sens – pokazano wszystkie możliwe kombinacje sześciu kostek – ale zarazem sprawia wrażenie martwoży. Autorka pyta o sens muzealnej sztuki konceptualnej*, która staje według niej w opozycji do kontestującego muzealność eksponowania sztuki współczesnej, w tym również wystawy weneckiej. Podnosi problem muzeum jako świątyni sztuki obalonej w latach 60. przez konceptualizm. Por.: Dorota Jarecka, *Polscy artyści na 50. Biennale w Wenecji. Na drzewie rozpiął namiot*, *Gazeta Wyborcza, Kultura*, 20 czerwca 2003.
- 66 <http://www.drozd.art.pl/biennale.htm>
- 67 J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red.: Ryszard Nycz, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2000, s. 61. W dalszej części jako J. Derrida, *Ta dziwna instytucja...*
- 68 Przywołam po raz kolejny Merleau-Ponty'ego: *W człowieku wszystko jest*

- koniecznością, ale zaraz dodaje, *ale też w człowieku wszystko jest przypadkowością w tym sensie, że ten ludzki sposób istnienia nie jest zagwarantowany, dla każdego ludzkiego dziecka z mocy jakiejś esencji, którą otrzymywałoby ono przy narodzinach, ale musi się w nim nieustannie tworzyć, przetwarzając przypadki przytrafiające się jego obiektywnemu ciału.* [...] *Ludzka egzystencja [...] zamienia przypadki w konieczność przez akt podejmowania i przekształcania.* M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 191.
- 69 Marcel Duchamp, *Dialogues with Marcel Duchamp*, <http://free.art.pl/czas/duchamp/fragi/01.htm>.
- 70 Ibidem.
- 71 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 206.
- 72 Ibidem.
- 73 Ibidem.
- 74 M. Jastrun, *Życie dla księgi*, „Poezja” nr 11 (60), listopad 1970, s. 13.
- 75 Ibidem, s. 23.
- 76 L. Hjelmselv, „Langue” i „parole”, przekł. D. Kurkowska [w:] H. Kurkowska, A. Weinsberg [red.]: *Językoznawstwo strukturalne*, PWN, Warszawa 1979, s. 15.
- 77 *Pisarze polscy o sztuce przekładu, 1440-1974. Antologia*, wybór tekstów, wstęp i komentarz Edward Balcerzan, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 342-343. W dalszej części jako: E. Balcerzan, *Pisarze...*
- 78 S. Dróżdź, *Pojęciokształty*, „Odra”, nr 12, 1968, s. 74.
- 79 Tadeusz Sławek, „Poza” tekstami Stanisława Dróżdża, [w:] *Stanisław Dróżdź. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, [katalog wystawy], BWA Wrocław, 1994, s. 7.
- 80 T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 142.
- 81 Ibidem.
- 82 Stanisław Dróżdź, *Kombinacja wykrzykników i pytańników*, z pism niedatowanych, archiwum artysty.
- 83 T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 145.
- 84 SD/MDG, *Rozmowa...*
- 85 Ibidem.
- 86 Ibidem.
- 87 O roli i cechach przekładu w literaturze i sztuce pisali m.in.: E. Balcerzan, *Pisarze...*, op. cit.; Edward Balcerzan, *Przekład jako cytat* [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Edward Balcerzan, Seweryna Wyślouch (red), PWN, Warszawa 1985; Anna Legeżyńska, *Tłumacz czyli „drugi autor”*, ibidem; Ewa Krakowska, *Dwujęzyczność a problemy przekładu*, ibidem; Roman Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red.: Seweryn Pollak, Ossolineum, Wrocław 1975; Karl Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przekł. Jan Prokop, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974 i in.
- 88 T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 23. I w innym miejscu, odwołując się do Derridianiejskiej różnicy, w nawiązaniu do której interpretuje utwory poezji konkretnej: *Język chciałby wskazywać przedmiot będący jego referentem, ale nie jest w stanie, natychmiast bowiem (w chwili przyłożenia pióra do papieru) pojawia się [...] NICOść, która bezpowrotnie zmienia przebieg i kierunek tego, o czym się mówi.* Ibidem, s. 24.
- 89 SD/MDG, *Rozmowa...*
- 90 Ibidem.
- 91 Proces ten komentuje Sławek przywołując Hegla: *Ujawnianie czegoś, wyłanianie czegoś z ciemności jest jego określanie, a jako takie negatywnością*, T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 24.
- 92 *Jest to więc swego rodzaju „opowieść”, w której zdarzenie nakłada wewnątrz samego siebie archiwum „tego co realne”, z archiwum „fikcji” – mówi dalej Derrida. Ta dziwna instytucja zwana literaturą.* Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red.: Ryszard

- Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 19. W dalszej części jako J. Derrida, *Ta dziwna instytucja...*
- 93** Pisze Sławek: *Poezja konkretna jest poezją zapomnianego przedmiotu. Jej sens leży nie w rezultacie, ale w procesie, w metodzie stawania się. [...] Z pewną przesadą moglibyśmy rzec, że jest ona czystym stawaniem się, „zapośredniczeniem”, pod którym to terminem Hegel rozumiał nic innego jak to, że słowo jest „równością z sobą samym będącą w ruchu”, albo [...] jest refleksyjnym skierowaniem się ku sobie samemu, jest momentem Ja istniejącego dla siebie, jest czystą negatywnością [...] jest prostym stawaniem się.* T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 26. I w innym miejscu: [...] *tekst o dużym nasyceniu miejscami ujawniania się konkretności będzie tekstem nie tyle pisanim, co SIĘ piszącym.* Ibidem, s. 46.
- 94** [...] *negacja staje się główną metodą poezji konkretnej – pisze Sławek – metoda ta polega na nieustannym zapośredniczeniu, rozpoczynaniu nowych poziomów tekstu tak, że jest on strategią rozpoznawania fałszu wszelkich obietnic znaczenia jednocześnie, zachowując owe rozszerzenia, bowiem to w napięciach między różnymi poziomami owych fałszów powstaje prawda sztuki.* Ibidem, s. 29.
- 95** Ibidem, s. 28.
- 96** Ibidem, s. 85.
- 97** Praca jednorazowo zrekonstruowana przez Galerię Foksal w Warszawie.
- 98** SD/MDG, *Rozmowa...*
- 99** Dróždź pisze o tej pracy: *Najprymitywniej można by ją określić jako: Nie wiem – tak lub nie – wiem. Najprostsze graficzne przedstawienie procesu uświadamiania, rzecz zupełnie chyba oczywista, ukazanie granicy wahania, u odbiorcy właściwie mechaniczne odebranie podstawowego sensu, zewnętrznego. Następnym etapem percepcji jest wydobywanie treści zdecydowanie indywidualnej, której charakter artysta zakłada, ale ona sama w sobie jest dla niego zawsze zamknięta. W ten sposób któreś z doświadczeń odbiorcy jest materiałem twórczym.* Stanisław Dróždź, *Kombinacja wykrzykników i pytańników*, z pism niedatowanych, archiwum artysty.
- 100** Jerzy Olek, *Nieskończoność czerni i bielei*, Nurt, nr 6, 1976, s. 17. Autor w kontekście sztuki lat 70. pisze o cyfrowych, czarno-białych pracach Andrzeja Lachowicza. W dalszej części jako: J. Olek, *Nieskończoność...*
- 101** Ibidem.
- 102** Ibidem. Olek mówi o walorach fotograficznych, ale myśl jego można rozszerzyć na szersze pojęty „czarno-biały obraz”.
- 103** Ibidem,
- 104** Ibidem.
- 105** T. Sławek, *Między literami*, op. cit., s. 21.
- 106** J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 102.
- 107** Ibidem, s. 102.
- 108** SD/MDG, *Rozmowa...*

MAŁGORZATA DAWIDEK GRYGLICKA

Interwords: on Stanisław Dróżdź's Art. Interpretations.

In the context of his entire work, Małgorzata Dawidek Gryglicka analyzed several pieces of art by Stanisław Dróżdź, including: *Forgetting, in-between, Concrete Poetry* (built with nylon threads), and *Alea Iacta Est* (an installation exhibited at the Venice Biennial in 2003). She compared the analyzed artwork with Dróżdź's other pieces of art and with Polish and foreign literature, including texts by Jacques Derrida, Marcel Merleau-Ponty (in particular, the *Phenomenology of Perception*) and Hans-Georg Gadamer's hermeneutics. She concentrated on the ideas of 'writing' and 'game'. She quoted from her own very interesting conversations with Dróżdź from 2006.

The text is a part of the doctoral thesis entitled *Texts as Art-forms in Poland after 1967: the Context and the Autonomy of Concrete Writing* (written at the Adam Mickiewicz University in Poznań, Art History Department, 2008).