

Małgorzata  
Dawidek  
Gryglicka

# ROZMOWY ZE STANISŁAWEM DRÓŹDŻEM

(fragmenty)

**MDG:** Jak wygląda Pana praca, proces twórczy? Czy impulsem jest obraz, zdarzenie, doświadczenie?

**SD:** Najpierw jest treść. Później jest poetyka, którą wypracowałem przez lata i jej się trzymam z przekonaniem o słuszności tego sposobu pracy. Ale to ciekawe, o co Pani pyta...Przypominam sobie, jak na początku budziłem się w nocy i wpadałem na jakiś szalony pomysł. Tak było z *Zapominaniem*. To jest mój pierwszy tekst konkretystyczny. W nocy na półce obok siebie miałem zawsze zeszyt, zapalałem lampkę i notowałem, bo wiedziałem, że do rana mogę zapomnieć. Gdybym nie zapisał *Zapominania*, to nie wiem, czy ono kiedykolwiek uzyskałoby taką formę. W ubiegłym roku po trzydziestu paru latach coś mnie olśniło, mianowicie, że *Zapominanie* należy rozbudować i zastosować różne przekształcenia. Zacząłem nad tym pracować. Na razie jestem w trakcie.

**MDG:** A to ciekawe! Ja ostatnio myślałam dużo o zapominaniu i też zaczęłam pracować nad Pańskim *Zapominaniem*. Stworzyłam kilka swoich wersji Pańskiego *Zapominania*.

**SD:** Ha! To muszę to zobaczyć! A czemu Pani nad tym pracowała?

**MDG:** Ponieważ pojawiły się u mnie pewne wątpliwości co do sposobu zapominania, który Pan pokazał w tym obrazie. Moim zdaniem w ten sposób się nie zapomina. Nie zapomina się w kolejności. Proces zapominania jest dużo bardziej skomplikowany – coś się trochę zapomina, a czegoś nie, coś się rwie, a coś innego za chwilę do nas powraca,

mimo że jest już od dawna wyparte. Te permutacje pamięci stały się dla mnie bardzo ważne. Ale czy wraca Pan do innych swoich prac, szkiców, projektów?

sd: Tak, do wielu. Bez przerwy. Ale jeszcze wrócę do tego sposobu tworzenia. Jeśli o to idzie, to zwykle jest tak, że nagle mi się coś objawia. Zawsze coś innego. Czasem chodzę z myślą przez wiele dni, a czasem tygodni i niczego nie notuję. I nagle ten przebłysk jest impulsem. Biorę długopis i szoruję po kartce papieru – tak zwykle powstają moje teksty. Świadomie i w podświadomości. Lub odwrotnie, ale zawsze się zazębiają te dwie rzeczy. Moja podświadomość gdzieś tam ciągle pracuje na określonych pasmach i to są te same pasma, z których korzystam przy robieniu tekstów konkretystycznych. Jeśli coś z podświadomości przeciśnie się do świadomości, nawet zupełnie niewinny przedmiot, jakaś cyferka, komórka, cokolwiek, luka lub słowo, to wtedy zaczynam już pracować nad tekstem. Nad pojeciokształtem.

W 1977 roku jechałem z kolegą Michałem Bieganowskim pociągiem do Warszawy, bo on miał mi pomóc rysować na suficie i podłodze od metalowych szablonów kształty liter do pracy *między* w Galerii Foksal. Proszę Pani, ja w pociągu jadącym z Wrocławia do Warszawy jeszcze nie wiedziałem jak to ma być zrobione. Dopiero w tym pociągu, po jakimś czasie, on mówi: a może to będzie tak – i odwrócił literę o 180°. I ukrył słowa. Ja byłem zdruzgotany, wiedziałem, że w Warszawie czekają już na tę pracę w Foksal – Wiesław Borowski i inni, i co ja im powiem, że nie wiem jak mam to robić...? Ten moment olśnienia w pociągu, że to ma być tak, odwrócone, założył. I tak jest już przez 30 lat. I wciąż ludzie chcą tę pracę w swoich galeriach i fascynują się nią.

(...) To jest kwesta zmiany otoczenia i odbiorców, których ma ta praca w Ameryce, w Węgrzech, w Polsce. Ale to nie jest to samo, co wędrujący obraz Malczewskiego. Bo to jest wciąż ten sam obraz, a tu konfiguracja się zmienia zależnie od przestrzeni, a idea pozostaje. Przyznałem się Pani do rzeczy, która mnie przerażała na parę godzin przed przystąpieniem do pracy. Muszę jednak dodać, że do każdej wystawy *między* robię nowy projekt. *Między* zmienia się zależnie od przestrzeni, w której jest prezentowane. Wystawa do Galerii 86 w Łodzi wymagała nowego projektu, w Katowicach innego.

**MDG:** Co jest dla Pana najważniejsze, co jest istotą w tworzeniu poezji konkretnej?

**SD:** Sam proces. Ale też możliwość powiedzenia czegoś innym. Bliżnim.

**MDG:** Czyli komunikacja...

**SD:** Tak – bo te utwory, na przykład *między*, można czytać nawet nie znając języka polskiego.

**MDG:** Czy tworząc myśli Pan wizualnie, czy głównie semantycznie, natomiast rozwiązania wizualne są pochodną tej wiodącej treści? *Klepsydra* przybiera formę klepsydry, a *słowo* pozostaje słowem. Praca *Życie – Śmierć* też przybiera określony kształt, bo jej linie się krzyżują.

**SD:** Te rzeczy się zazębiają. To oczywiście zależy od tekstów. W jednych przeważa element wizualny, w innych semantyczny. (...) To wszystko się odbywa na zasadach permutacji. *Zapominanie* jest trójkątem. Jest trójkątnym schematem dochodzącym do zera. Może nie dokładnie takim, jak ja to napisałem, ale idea schodzenia do zera pozostaje. Ale bardzo często decyduje o formie pracy przypadek – tak było, jeśli chodzi o *Życie – Śmierć*. Jeśli zauważam, że pewne litery lub słowa układają się tak, a nie inaczej i jeśli się udaje wkomponować części wspólne do formy, to bardzo dobrze, i to zostaje.

**MDG:** Nie ma kalkulacji.

**SD:** Absolutnie.

**MDG:** Pierwsze Pana prace wykonywali Stanisław Kortyka, Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska.

**SD:** Głównie Kortyka i Makarewicz. Kortyka przy pierwszej wystawie. Później według mojego projektu wykonywał Makarewicz. Jedną pracę też według mojego projektu wykonał dla papieża Jana Pawła II. Z czasem już była grupa artystów, który wykonywali prace w galeriach według mojego projektu. Teraz robią to graficy na komputerach.

**MDG:** I tu moje pytanie – czy traktuje Pan projekt maszynowy lub szkic w kategoriach partytury, która jest z definicji otwarta na interpretację wykonawcy?

**SD:** Nie. Ja zawsze daję szczegółowe i ostre wskazania dla wykonawcy. Musi wykonać pracę odpowiednim krojem, o takiej i takiej wysokości, w takim, nie innym formacie, z marginesami. Nie może być mowy o dowolności ze strony wykonawcy. Cóż to znaczy dowolność? Jeśli napiszę pracę *Samotność* innym krojem, to wtedy ta praca już odpada.

**MDG:** Czy opowie Pan jak powstawała jedna z Pańskich prac, *Alea iacta est* z 2003 roku? Jaka jest jej tajemnica?

**SD:** Zadzwonił do mnie kiedyś Paweł Sosnowski z Warszawy, że jestem typowany na Biennale w Wenecji. *Czy Pan się zgadza? Tak* – powiedziałem, nie mając pojęcia jeszcze, co będę tam robił. W tym momencie zaczęła pracować moja świadomość i podświadomość, a wiedziałem już jaką mam salę do dyspozycji, znałem jej wymiary. Wpadłem na kości. Cudem.

**MDG:** Ale nad kośćmi pracował Pan już wcześniej...

**SD:** Tak, bo to jest moje hobby. Mam nawet taką książeczkę – *Teoria gier*. Czasem sobie podczytuję. Można zaproponować nową grę w szachy i warcaby, nową grę w kości. Ale nie ma to nic wspólnego z tą grą, która odbyła się w Wenecji. Nie ma nic wspólnego, ponieważ była to, poza jedną może rzeczą – sześcioma zamiast pięciu kostek – stosunkowo tradycyjna propozycja. Wie Pani, to mógł być równie dobrze wydruk na ścianach. Tylko że byłoby to nefajne. Szpetne ze strony wizualnej. Kości i kości – korespondencja. Zacząłem pracować nad wystawą, ale ta praca nie miała nic wspólnego z moimi poprzednimi rzeczami dotyczącymi kości, warcabów, kart.

(...) Głowa pracuje jak głuchy komputer. Pracuje, mimo że się tego nie widzi. Można zaprogramować komputer i wyłączyć monitor. I co robi ten komputer? Pracuje. A tajemnica? Proszę Pani... Od urodzenia byłem hazardzistą i do tej pory jestem. Przegrałem wiele pieniędzy! Zawsze grałem! W totolotka, w karty, eh... więcej niż mnie było stać grałem, a potem spłacałem długi.

MDG: ?!

SD: Dziwi się Pani?... Zastawiało się zegarek albo inne przedmioty wartościowe, później się już nigdy tego nie odegrało. Bo ja byłem zbyt uczciwym hazardzistą, nie umiałem kłamać, nie kłamałem. Poker to był mój żywioł. Gra w pokera, w oczko, w kości. Można wygrać lub przegrać dużo pieniędzy, jak to w życiu. Więc sam tytuł pracy *Alea iacta est* to powiedzenie Juliusza Cezara, któremu się też nie udało z rozgrywką, choć to nie chodziło o kości, jak Pani pamięta, ale o ważniejsze sprawy.

Pewna Pani, która przez swoje żydowskie pochodzenie musiała uciekać z Polski i mieszka obecnie w Argentynie, podeszła do mnie w Wenecji – ja miałem do dyspozycji tłumaczkę – i zapytała mnie, czym mnie absolutnie zaskoczyła, czy ta praca ma coś wspólnego z Bogiem? A ja mówię, że nie tylko ta, ale każda moja praca, ponieważ (ale tego już jej nie powiedziałem, mówię to teraz do Pani) to jest ogólnie znana rzecz – istnieje tak zwana modlitwa rzeczy. Niekoniecznie w tym znaczeniu, jakie znamy z modlitwy kościelnej albo odmawiania przed snem czy po przebudzeniu, ale także modlitwa rzeczy. To znaczy, jeśli coś robię, to zwracam się do Boga jako kogoś obecnego – ponieważ wierzę, że On jest obecny – *ofiaruję to na Twoją cześć i na pożytek bliźnich*. I tak jej odpowiedziałem.

A kości... Dwie rzeczy były dla mnie ważne: miłość do hazardu i fascynacja sentencją Cezara. W Wenecji popełniono pewne przekłamanie, napisano Stanisław Dróżdź „*Alea iacta est*”. A to przecież nie moje słowa. Mówili: *ale to Pana praca*. Rzekomo tak, ale słowa nie moje. Juliusz Cezar grał w kości, ale nigdy nie zrobił takiej wystawy (śmiech). Więc chodziło mi o losowość. W kości gra się pięcioma kośćmi, natomiast w moim regulaminie w kości gra się sześcioma kośćmi, ponieważ każda kostka ma sześć płaszczyzn. Jeśli wyrzuciło się już swój los, należało go zapamiętać albo zapisać i chodziło o to, żeby w przestrzeni – według instrukcji rozpisanej w czterdziestu językach – odnaleźć swoje wartości. Gerard Blum-Kwiatkowski, będąc na mojej wystawie, zastał stół do gry, jak go ustawiłem. Na nim leżały kości. Wyrzucił kości. Podeszedł do ściany i odnalazł swój układ. Miał fart chłop! A nawiasem mówiąc, w czasie wystawy ze stołu zginęło 3 tysiące kości, zabierano je sobie na pamiątkę. Przewidziano, że będą ginęły.

**MDG:** Wątki i problemy matematyczne często pojawiają się w Pana dziele...

**SD:** Cyfra jest bardzo abstrakcyjną wartością w kontekście poezji konkretnej, bardzo nośną. Możemy ją obracać na wszystkie strony i sposoby, a ona ciągle pozostaje sobą.

**MDG:** Zgadzam się co do abstrakcji, jednak nie tylko w kontekście poezji konkretnej, ale abstrakcji w ogóle. Cyfra jest pojęciem poza faktem przedmiotowym, jest abstrakcją, ponieważ doświadczenie jej wymaga od nas innego sposobu poznania. Wartości cyfr rozpoznajemy gdzieś w umyśle. Operacje na cyfrach nie są wizualne i jako takie nie są przetrzawiane w formie konkretnego obrazu przez nasz umysł.

Natomiast drugim aspektem cyfrowym, który dostrzegam w Pana pracy, jest funkcja cyfry jako „gry” – ale nie gry związanej z zabawą, choć może ten element tam występuje – jak na przykład w *Alea iacta est* albo nawet w *między*, które też jest swoistą grą – ale raczej gry jako swego rodzaju systemu. Ciekawi mnie, jak Pan wiąże te elementy „gry” z wątkiem transcendentnym. Czy Pan myśli w ogóle z takiej perspektywy, tworząc?

**SD:** Tak, i dlatego „kości” są grą. Ale *między* już dla mnie nią nie jest; jest raczej kombinatoryką, tak bym to powiedział, w sensie matematycznym. Tam rozłożenia liter są obliczone matematycznie. Jest po prostu zasada, według której piszę ten tekst.

**MDG:** A jaka to zasada?

**SD:** To jest moja prywatna sprawa. Pani to już pewnie uważnie prześledziła i zorientowała się sama, ale powiem tylko, że kluczem do pracy 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.

**MDG:** Czyli, robiąc tę pracę, rozłożył Pan modelowy kubik galerii i wpiął w niego system.

**sd:** Tak, w ten sposób powstał wzór i szablony liter, które zrobił mi Zbyszek Gostomski w 1977 roku i te litery są oczywiście pisane minuskułą, nie majuskułą. On kadrował literki i wkładał do kwadratów pół metra na pół metra. Oczywiście, robiliśmy to tak, że niczego się nie rysowało, tylko w galerii Foksal przeciągaliśmy nitkę czarną na białym tle ściany galerii w poziomie i w pionie. I wtedy odrysowywało się szablon. To robili zawodowcy, plastycy, a potem wypełniali farbą. Przyszło dwóch facetów ze szkoły plastycznej i narysowali kontury, a potem je wypełnili czarną farbą. I to cała sprawa. Zasada jest skomplikowana, ale wygląda prosto. Natomiast z kośćmi było inaczej. Układy zaprojektował komputer. Każdy układ był obliczony. Gdyby projekt był robiony przez kogo innego, według innego programu lub innego pomieszczenia, układy byłyby zupełnie inne.

## O JĘZYKU

**mdg:** Czym jest dla Pana język? Manipulacją, wikłaniem, grą?

**sd:** Zależy jak go traktujemy. Wystawa u Hani Muzalewskiej będzie miała tytuł *Język jest grą*. Są części języka, z których korzystamy i z których nie korzystamy. Możemy wybierać i kombinować. Stąd kombinatoryka prawideł. Język jest grą, ale nie w potocznym tego słowa znaczeniu, jak gra w brydża czy w pokera, czy w szachy albo w siat-kówkę. W grze, proszę Pani, nie ma żartów. To jest rosyjska ruletka.

**mdg:** Tam są określone reguły, ale w języku też obowiązują pewne kanyony. Poezja konkretna z nich rezygnuje... I ustala w jego obrębie swoje własne zasady.

**sd:** Może to nawet za dużo powiedziane. Rezygnuje z wielu zasad, ale nie ze wszystkich. Ona korzysta z niewielu zasad na zasadzie kombinatoryki.

**mdg:** A co w takim razie z poezją, która sytuuje się gdzieś na pograniczach języka, czy ona daje coś językowi?



**SD:** Ona daje mu rozwój. Nowe źródła rozwoju, możliwość korzystania z nich.

**MDG:** Jest przecież ciągle jakimś sposobem komunikacji.

**SD:** Tak, inaczej niż plakat uwikłany w kontekście. Tekst *Życie – Śmierć* uwikłany jest w kontekst, ale nie mieści się w ramy plakatu.

**MDG:** Jaki wpływ na Pana twórczość miała teoria języka Ludwiga Wittgensteina?

**SD:** Ja się kształciłem na Wittgensteinie. I na Bensem. I na Eco. Ale teraz mamy do czynienia z zapominaniem. To był dla mnie świetny nauczyciel i pedagog. Wywarł na mnie ogromny wpływ.

**MDG:** Czy jego analiza środowiska języka, odszukiwanie najbardziej precyzyjnej, syntetycznej formy, „liryka filozofii” – miały znaczenie dla Pana twórczości? Jakie Pan sobie wówczas zadawał pytania? Jakie zadaje Pan sobie teraz?

**SD:** Trudno mi to sformułować, ponieważ było to dość dawno temu, lat czterdzieści i parę. Ale jego filozofia, elementy gry języka wywarły wpływ na moją świadomość, która kiedy zaczęła pracować w określonym kierunku, to była już obciążona tą wiedzą. Obciążona w znaczeniu pozytywnym. Podobnie było z Umberto Eco czy Maksem Bensem. W tej chwili trudno mi jest mówić, w jaki sposób się to odbywało. Ale proszę mnie dobrze zrozumieć. Ja nie tworzyłem bezpośrednio „pod” Maksa Bensego czy „pod” Wittgensteina, nie podpierałem się ich tekstami, to była... nawet nie fascynacja... to był mój stan umysłu.

A „liryka filozofii”? Ja nie zakładałem tego w moich pracach. Pytania, które sobie zadaję... Też nie nazywam ich filozoficznymi. Może Pani je tak nazywa i może widzi też Pani jakieś wartości filozoficzne w moich pracach, ale ja nie wiem, czy tak jest. A jeśli Pani to wie, to jest Pani mądrzejsza ode mnie. I chwała Bogu!

**MDG:** Czym jest dla Pana milczenie?

**SD:** Brakiem dźwięku. Jakbym uprawiał poezję konkretną dźwięku, to może mogłaby mi Pani takie pytanie zadać, natomiast w przypadku poezji konkretnej [wizualnej – przyp. MDG] – to brak, ale czy samo milczenie jest brakiem – tego nie wiem.

**MDG:** Ale czy milczenie rzeczywiście zakłada, Pana zdaniem, tylko brak dźwięku? Milcząc, jeden dźwięk może oddać przestrzeń do wybrzmienia innemu dźwiękowi. Moje pytanie brzmi zatem: jaką rolę spełnia milczenie albo brak, o którym Pan mówi w poezji, która nie jest „wypowiadalna”?

**SD:** Milczeniem jest wszystko, co jest poza planszą – dla tego, co jest na planszy. Na drugiej planszy jest tak samo, na dziesiątej jest tak samo. Milczenie jest zatem między planszami. Albo między literami. Ja teraz piszę taki tekst: A, AB itd. A obok fonetycznie – a, a be i tak dalej. C i ce, J i jot, wszystkie samogłoski pod samogłoskami, a spółgłoski pod spółgłoskami. I co się okazuje, że jedna litera odpowiada dwóm lub trzem literom. Najtrudniejsze są Y (igrek) i X (iks).

**MDG:** W Pana twórczości pojawia się znak pisany zwykle mechanicznie, nie odręcznie. Natomiast sam znak literowy to warstwa graficzna, semantyczna i foniczna. Czy kiedykolwiek zastanawiał się Pan nad użyciem dźwięku w swoich pracach?

**SD:** Zastanawiałem się, ale tego nie zrobiłem. Ale opowiem Pani historię. Ja często długo w nocy nie śpię. Słucham wtedy Polskiego Radia. I któregoś dnia (ze 30 lat temu) słyszę coś mi znajomego. Ktoś udźwiękował moją pracę *ODDO*. Szła ona na dwa głosy: męski i kobiecy. Ale nie zapisałem sobie, kiedy to było. Ten tekst nadawał się do udźwiękowania, bo on pokazuje jakiś proces. Może nawet dialog. Ale z innymi tego nie próbowałem. Nie mam w tym kierunku pociągu. Nigdy też nie tworzyłem przy pomocy dźwięku. Tu w Polsce w tamtym okresie raczej nikt też tego nie robił. Przede wszystkim dlatego, że nie było takich możliwości technicznych – ale Henri Chopin we Francji... Wiedzieliśmy o tym, odbywały się nawet spotkania towarzyskie z artystami z innych krajów, ale sami nie tworzyliśmy.

**MDG:** A Sztukowski<sup>1</sup> i jego praca *mówię – patrzę – myślę*?

**SD:** Może tak, ale nie na taką skalę. Mieliśmy jednak kontakt z Ladislavem Novakiem z Czechosłowacji, który tworzył poezję dźwiękową. Powstawały antologie.

**MDG:** Jeśli tekst poezji konkretnej potraktujemy w kategoriach materiału twórczego, przedmiotowego, to realizację poezji konkretnej

można rozpatrywać również jako obiekty. Język jest przedmiotem do użycia. Przedmiotem do formowania, z którego warstw artysta korzysta dowolnie. Przedmiotowość języka, jego strona wizualna, typograficzno-graficzna staje się wartością. Jaka rolę w konfrontacji z przedmiotowym językiem mają używane przez Pana inne przedmioty, te, których używa Pan na podobnych do języka zasadach, włączając przedmioty do „językowych environmentów”? Mam tu na myśli kołyskę-trumnę z wystawy *Eschatologia egzystencji* z Bytomia, sieć żyłek z wystawy w Galerii Foksal oraz pracę z klamkami. Użyte w tych pracach obiekty są znakami, które wskazują na coś poza sobą w podobny sposób jak język. Innymi słowy, chodzi mi o funkcję przedmiotu, który wprowadza Pan między obiekty językowe.

**SD:** To są prace marginalne, ale nie znaczeniowo, tylko ilościowo. Język nie jest chyba przedmiotem w takim znaczeniu, o który Pani pyta, choć właściwie nigdy wcześniej mnie to nie zastanawiało. Jest integralny z przedmiotami, ale nie jest przedmiotowy. Język poezji konkretnej i język poezji Jana Kochanowskiego to są już różne od siebie języki. Czy język Jana Kochanowskiego jest przedmiotem? Jeżeli nie jest, to być może jest nim język poezji konkretnej. Język służy uprzedmiotowieniu czegoś, tylko tyle.

**MDG:** Jaką funkcję posiada w związku z tym przedmiot, który łączy Pan z językiem?

**SD:** Oczywiście się zmienia, zależnie od kontekstów. Jeśli czyta Pani gazetę, to jak to jest?

**MDG:** Według mnie czytanie gazety to właśnie korzystanie z języka na tej samej zasadzie, co z innych elementów rzeczywistości. Język jest wtedy bardzo materialny. Nie znając języka, w którym zapisany jest artykuł, nie poznam jego treści. Język tworzy wtedy niemal „materialną” barierę, której nie mogę sforsować.

Ale gdy oglądam Pana prace, widzę przynajmniej dwa sposoby traktowania języka. W pierwszym przypadku używa go Pan nieco inaczej niż reszta otoczenia. Język jest celebrowany poprzez umieszczenie go w centralnych miejscach „obrazów”. Jest oczyszczany i pielęgnowany. Izoluje go Pan z otoczenia. Natomiast w drugim przypadku jest wykorzystywany jak każdy inny przedmiot, na przykład klamka,

na przykład nie. Jest jednym z wielu elementów świata, tak jak jest jednym z elementów Pana wypowiedzi artystycznej. Jednocześnie przestaje być elementem świata, stając się obiektem poprzez akt włączenia go w dzieło. Przemycy Pan na teren sztuki przedmioty, tak jak przemycy Pan jakiś światopogląd i tak jak przemycy Pan język. I w tym znaczeniu rozumiem język jako przedmiot-obiekt. Z jeszcze trzeciej strony – czy to nie poezja konkretna postuluje materialność języka (materialność – czyli przedmiotowość!), jak można przeczytać w manifestach noigandresczyków?

**SD:** Ja niczego nie przemycam. Ja po prostu używam. Ale ja Pani na to pytanie nie odpowiem, nie dam rady. Przerasta mnie. Przepraszam. Ja się nigdy nad tym nie zastanawiałem. Może gdyby Pani rozmawiała ze Sławkiem<sup>2</sup>, to on by to jakoś Pani wytłumaczył i by mnie jakoś wybronił. Czym jest obiekt pośród słów? Czym są żyłki? Nie wiem. Taki pomysł, zrealizowano. Koniec. Wiem tylko tyle, że ta trumna na biegunach bardzo się wiąże z życiem i śmiercią. Jest to obiekt włączony do kolekcji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Jest przez nią przewieszona biało-czarna narzuta, płachta. Biel wskazuje na niewinność dzieci, czerń na starców. Ten przedmiot jest już odprzedmiotowany.

**MDG:** Zastanawiałam się nad tym włączaniem przedmiotów do dzieła, lub/i tworzeniem z nich obiektów z innego powodu, mianowicie: czy język przestał Panu wystarczać, jeśli tak – to kiedy?

**SD:** Nie. Ta historia to jest bardzo prosta sprawa. Wszedłem w pomieszczenie o kształcie prostokąta. Na środku tej sali był wbudowany metalowy czy inny kubik. Nie było wiadomo co z tym zrobić, a to bardzo przeszkadzało. Musiałem znaleźć obiekt, który będzie tam leżał lub stał, a będzie wykorzystana powierzchnia bloku wyrastającego z podłogi. I w ten sposób powstała trumna-kołyska, a potem obok niej *pojęciokształty*. I włączyłem ją do *pojęciokształtów*. A „żyłki” to esencja wyjścia na zewnątrz. Był tylko moment przecięcia się tego co wychodzi i wchodzi. Nie było widać zakończeń tych żyłek, więc stwarzała się iluzja wyjścia na zewnątrz lub ich wejścia do galerii.

**MDG:** Linia jest obecna na różny sposób w Pana pracach – pojawia się na przykład jako element rysunkowy, jak na wystawie w Galerii BWA Awangarda we Wrocławiu w 2000 roku.

**sd:** Ja z tej pracy byłem bardzo zadowolony, ale czy była to jeszcze poezja konkretna, tego nie wiem... Była to praca robiona przeze mnie według reguł, które uwzględniam tworząc poezję konkretną, ale z drugiej strony były to obrazy. Trudno mi też tę pracę odtworzyć teraz w pamięci.

**mdg:** Mówi Pan o linii jako o formie znaku – jaka jest w poezji konkretnej relacja pomiędzy tym kształtem, pomiędzy linią, której często Pan w pracach używa, a znakiem literowym albo metrycznym, znakiem, który występuje w języku?

**sd:** Pomiedzy tymi znakami nie ma żadnej różnicy. Podobnie jak nie ma dla mnie różnicy między literą a słowem. Formalnie może istnieje różnica, ale dla mnie jej nie ma, ponieważ ciągle jest to jakiś język, którym się posługuję, którym operuję. Jeśli nawet uważam, że skoro coś nazywam sytuacją semiotyczną (jak przygotowywana na wystawę w Galerii Muzalewska praca *Semantyka topografii* – proszę zwrócić na nią uwagę, to jest praca z tego roku<sup>3</sup>. Niby język, bo są słowa, ale taki dziwny tytuł, nie? Topografia odnosi się do rozmieszczenia obiektów, a więc rozmieszczenie słów na planszy też wchodzi w grę – dlatego tak to nazwałem.

**mdg:** Czy rozmieszczając słowa i znaki na planszy traktuje je Pan jako znaki malarskie? Sens jest zawsze priorytetem, atrakcyjność wizualna jest pochodną znaczeń słów i znaków w Pana pracach? Jednak – czy myśli Pan również plastycznie, komponując pracę? Poezja konkretna to nie są tylko słowa i to, co się dzieje pod nimi, czy za nimi, ale też jej wizualność, obrazowość. Wymaga ona patrzenia i czytania jednocześnie. Dostrzegam w Pana pracach Joyce'owską zależność *to see i to say* na poziomie sztuk wizualnych. Czytać słowo jak literaturę, ale jednocześnie widzieć je jako obraz.

**sd:** Obraz... Mamy duże obciążenia co do terminologii w tym względzie. Obraz to obraz. Rzeźba to rzeźba. Ale sfotografowana rzeźba może stać się już obrazem. Bez patrzenia nie można czytać. Myślę, że trochę o tym jest *między*. Obrazowość mieści się w terminie *pojęciokształty*, nadając kształt pojęciom, tworzę ich obrazy. Jednak do ich odbioru potrzebny jest czas.

**mdg:** W Pana pracach bardzo często pojawia się wątek czasu. Jest on

obecny na różne sposoby: inaczej w *Klepsydrze* – tautologicznie; inaczej w utworach cyfrowych, na przykład w tym, gdzie są półki z zegarami (każdy chodzi inaczej, a ostatni jest rozebrany na części); jeszcze inaczej na przykład w *Zapominaniu*, które jest procesem wymagającym czasu z definicji. Dlaczego ten wymiar – temporalność, która jest też poza wszystkim właściwością poezji tradycyjnej, linearnej, tak Pana zajmuje?

**SD:** Proszę Pani, samo pisanie wymaga czasu i przestrzeni. Nie tylko w poezji konkretnej, nawet jak robimy notatki, zajmuje to ileś czasu, a kartka jest przecież przestrzenią. W *Zapominaniu* jest obecny proces przemijalności. Ale jeżeli wchodzi w grę czas i przestrzeń, to jedno i drugie ciągle się zmienia. Przemija. Co opisywał Kochanowski? Wykorzystywał czas i przestrzeń pisania. A dodatkowo opisywał czas i przestrzeń. W poezji konkretnej rezygnujemy z opisywania. Tu pozostajemy tylko przy tej warstwie pisania w procesie czasu i w przestrzeni. Mnie nie interesuje problem czasu jako przechodzenia. Ja tego nie zakładam. To jest dla mnie oczywiste. Tu nie ma na to miejsca, tu jest miejsce na tekst. Wszystko się przecież rozgrywa na osi czasu i przestrzeni.

**MDG:** Opuścił Pan dwuwymiar, tworząc rozpisane w przestrzeni *między*. Jakie znaczenie dla Pana miało opuszczenie kartki papieru, później „sieć żyłek”, praca z klamkami, a potem kości, czyli przestrzenie, w których pomiędzy znakami pojawił się człowiek?

**SD:** 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. Pani myśli, że ja mam jakiś uraz na punkcie nazywania tych prac *environment*; nie, nie chodzi o to, ale raczej o to, że ja tego tak nie czuję. To jest wciąż poezja konkretna i koniec. To jest dla mnie wystarczająca definicja.

**MDG:** Powiedział Pan, że język jest dla Pana grą. Czym w takim razie jest dla Pana błąd w języku? Literówka? Błąd w mowie lub piśmie, przejęczenie?

**SD:** Napisałem planszę na wystawę do Muzalewskiej, nazwałem ją *Trójkąt*, chociaż ona nie ma tytułu. Napis „trójkąt” idzie tam od każdego wierzchołka do każdego wierzchołka. Zaczyna się i kończy literą „t”. To jest gra. Przypadek, jak w grze w oczko albo w pokera: moje ulubione gry. Poker jest najlepszy, bo jest bardziej skomplikowany.

**MDG:** Pan chyba lubi komplikować sprawy twórcze.

**SD:** Tak, czasami jak coś jest za proste, to muszę skomplikować. Nie sprawy życiowe, ale właśnie twórcze. Żeby nie było za prosto, chociaż czasem idę po prostej, ale rzadko.

**MDG:** Jakich autorów Pan czyta?

**SD:** Żadnych obecnie. Jeżeli idzie o beletrystykę. Oczywiście był czas, kiedy czytałem jedną książkę dziennie. Ale to było jeszcze przed studiami, jeszcze nawet przed szkołą średnią, ale i w trakcie. A teraz czytam czasem książki specjalistyczne, dotyczące poezji traktowanej w odmienny niż tradycyjny sposób.

**MDG:** A wcześniej czytani autorzy to...

**SD:** Schulz, Kafka, Canetti, poeci: Karpowicz, Białoszewski, Wojacek. W swoim czasie Karpowicz był dla mnie bardzo silnym źródłem inspiracji. Oczywiście, poza tym czytam „przyjemnościowo”, czytam innych, ale oni mnie nigdy nie zapładniają. Ale jeśli czytam Mallarmégo, Kafkę czy Canettiego, to traktuję tę lekturę jako element natchnienia, poszukiwania. Natomiast reszta nie zapładnia.

**MDG:** A współcześni? Młode i średnie pokolenie?

**SD:** Średnie – to jest dla mnie młode. Co do współczesnej poezji mam bardzo ostre wymagania. Wie Pani – Krynicki i tak dalej – wszystko się czyta, ale nic z tego nie wynika. Czytam to, co mnie interesuje. Szkoda mi oczu na coś innego. Chociaż i Mickiewicz, i Słowacki są poza moimi zainteresowaniami, a jednak do nich wracam. Tak sobie myślę, że współcześni nie mają dla mnie za wiele interesującego do powiedzenia. Może mają dla siebie, ale nie dla mnie, ja już nie jestem młody. Dla współczesnych młodych to ja już jestem starożytny.

**MDG:** Skąd ta opinia, że młodzi nie mają niczego Panu do zaoferowania?

**SD:** Ja tak nie myślę, ja to wiem.

**MDG:** (!?) Czy język jako materiał artystyczny działa przeciw językowi dyskursywnemu? Czy poezja konkretna jest zagraniem z regułami języka, jego gramatyką, jego składnią?

**SD:** Nie. Jest grą. Tylko. I mówię tu o tworzeniu, nie o odbiorze.

**MDG:** Dlaczego tworzenie jest tylko grą? Jakże ta gra ma reguły?

**SD:** Pisanie listu nie jest grą.

**MDG:** A rozmowa?

**SD:** Bardzo często wymiana zdań jest grą. Grą w szerokim tego słowa znaczeniu. Może powiem na wyrost, ale forma zapisu kształtuje treść. Nie na odwrót. Zarówno dla mnie jako twórcy, jak i dla odbiorcy, który czyta lub ogląda ten zapis. Patrząc na zera i przecinek pytamy siebie: *dla czego on tu jest?* Szczególnie, kiedy praca wykracza poza ramy planszy, zdajemy sobie sprawę, że stoimy w obliczu nieskończoności pojętej matematycznie.

**MDG:** Mnie się zawsze wydawało, że intencja jest pierwszoplanowa, później szukam dla niej takiej formy, takiego kształtu, by oddać ją najpełniej. I nie dotyczy to tylko twórczości literackiej, artystycznej czy muzycznej – również techniki, nauk...

**SD:** Dla mnie muzyka jest formą. Treść jest dopisywana – to jest partytura. Ja od odbiorcy moich prac nie domagam się czytania partytury. Ja daję absolutną swobodę ruchów. Oni też mogą przejść obok tych prac obojętnie, nie zauważając ich – można spróbować powiesić plansze na słupie ogłoszeniowym, kto by się przy tym zatrzymał? Myślę, że przy plakacie tak. A na planszy jest informacja – tylko nie plakatu. Mówiąc o treści, mam na myśli informację zawartą w zapisie. Bo utwory poezji konkretnej są informacyjne. Ja przesyłam komunikat i pozostawiam go do odczytania odbiorcy. Plakat mówi o tym, co i gdzie się będzie odbywać, a jeżeli jest plakat przestarzały, to informuje o tym co się już odbyło. W poezji konkretnej nie ma tego zjawiska przemijalności czasu informacji. Mamy tu czas i miejsce (jak w plakacie), ale bez przemijalności. Można zobrazować przemijalność, ale ona nie przemija



(nie dezaktualizuje się – przyp. MDG.). Informacja nie jest zawsze od początku do końca założona przeze mnie, ona czasem wypływa sama przez się. I nie wiem jak to się dzieje. Proszę Pani. To jest magia. Trudno o tym mówić. Może bym się prędzej o tym dogadał z psychoanalitykiem niż z Panią. Czy wiesz Przybosa jest informacją?

**MDG:** Jest pewnym rodzajem informacji.

**SD:** No właśnie, bo Przyboś mówi o stanach rzeczy, o sobie. W poezji konkretnej mamy do czynienia z zupełnie innym rodzajem informacyjności. Nie z informacją wręcz, jak u Przybosa.

**MDG:** Czy forma, jaką przyjął przebudowany język, jego modernizacja podjęta przez poezję konkretną, jest analogonem do przebudowy świata?

**SD:** Nie, absolutnie nie. Jest dokładką do przebudowy świata. Jeśli świat się sam przebudowuje, to ona też będzie się przebudowywać. Widzi Pani, ona nie wymaga niczego, ona daje, ale niczego nie bierze.

**MDG:** A czy uwolnienie słów, znaków matematycznych, liter i innych znaków to ich autonomia?

**SD:** To chyba nie jest uwolnienie, to raczej przeniesienie z jednej do drugiej formuły. Z formuły matematycznej do poetycko-konkretystycznej. Ale to nie jest uwolnienie ani cyfr, ani słów. Jeśli w *Klepsydry* wykorzystałem zjawisko permutacji matematycznej, to było tylko posiłkowanie się matematyką. Zera i przecinek to też zapożyczenie. I to wszystko jest później zobrazowane. Żaden matematyk nie zgodziłby się na taki zapis matematyczny, powiedziałyby: *ten facet zwariował. 23 to znaczy 23*. Obecnie pracuję nad przekształcaniem cyfr w teksty. To nie jest uwolnienie, ale przenikanie matematyki z językiem. Ze sformułowaniami językowatymi.

**MDG:** Czy to może przynieść wymierne korzyści językowi i matematyce? Albo może będzie z tego rewolucja?

**SD:** Jest to bez znaczenia. Czy w *Zapominaniu* jest wykorzystana matematyka? Jest, bo utwór ten używa elementów matematycznych. To jest praca: podświadomość – świadomość, podświadomość – świadomość. Korzystam z tego, czego mnie nauczono gdzieś, kiedyś. Że

istnieje permutacja, trójkąt Pascala, że jest *Alea iacta est*. Nie wiem tylko, co było pierwsze: myśl o pracy czy ta wiedza. Istnieją pewne reguły zapisu i pisma. Ja muszę podjąć decyzję co do tego, czy zapisać literę na górze czy na dole. Te reguły są w *między* tak rozmyte, że nie są uchwytne. Później stało się to z kośćmi.

Publikowany tu tekst jest fragmentem cyklu rozmów ze Stanisławem Dróżdżem, przeprowadzonych przez autorkę w 2006 roku. Całość przygotowywana jest do publikacji książkowej.

- 1 Wojciech Sztukowski (1949-1999), wrocławski artysta uprawiający m.in. poezję konkretną, członek grupy artystycznej Studio Kompozycji Emocjonalnej.
- 2 Prof. Tadeusz Sławek, literaturoznawca, towarzyszący twórczości Stanisława Dróżdża od lat 70. , autor wielu tekstów na jej temat.
- 3 Roku 2006.

#### MAŁGORZATA DAWIDEK GRYLICKA

##### **Conversations with Stanisław Dróżdż**

**In her two conversations with Stanisław Dróżdż, Małgorzata Dawidek Grylicka concentrated on Dróżdż's art (*On Creativity Process*) and on language as the material of concrete poetry (*On Language*). The texts reveal interesting and little-known facts connected with Dróżdż's art. Also, they include description of artistic methods used by Dróżdż.**

**Published texts include parts of conversations with the artist that were conducted in 2006. Full texts will be published in form of a book.**