

Martyna Pajaczek

POETYKA „POJĘCIOKSZTAŁTÓW”

O POEZJI KONKRETNEJ
STANISŁAWA DRÓŹDŹA

Za credo Stanisława Dróżdża uznać można słowa: *Poezja jest jedna, natomiast poetyk jest wiele*¹. *Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem. W tym sensie tradycyjna jest opisująca, a konkretna – pisana*². To jedno z nielicznych śladów poetyki sformułowanej.

Poezja konkretna tegoż autora posiada szereg właściwych jej cech pozadefinitywnych, wyróżniających ją z realizacji konkretystycznych innych autorów. *Pojęciokształty* Dróżdża należą do najbardziej minimalistycznych i rygorystycznych wypowiedzi artystycznych w tym nurcie. Są surowe, wręcz ascetyczne w wyrazie, minimalizują liczbę niezbędnych elementów, pozbawione są dekoracyjności, operują jedynie czernią i bielą. Owo zawężenie środków wyrazu prowadzi do ukonstytuowania się nowego języka, a więc – paradoksalnie – do wzbogacenia go, choć kodyfikacja rzeczywistości odbywa się tu za pomocą środków maksymalnie syntetycznych. Taką skrótowość wypowiedzi uznać można za utrzymaną w duchu czasów, w jakich powstawała.

Jeśli wyróżnimy dwie zasadnicze postawy twórcze: emocjonalną i intelektualną, to bez wątpienia *pojęciokształty* są reprezentantami tej drugiej. I to zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i treściowej. Prace Dróżdża są jak definicje, na co wskazuje nawet ich nazwa – tworzenie kształtów pojęć to budowanie pewnego rodzaju słownika czy raczej indeksu.

Teksty te inspirują nieco inaczej niż konwencjonalna poezja³ – próbują bowiem zagospodarować obszar tradycyjnie przynależący do literatury, plastyki, a nawet nauki. Mimo silnej *racjonalizacji lirycznego dyskursu*⁴, wykorzystywania dorobku nauk ścisłych, nie jest to twórczość odhumanizowana – wszak język jest wytworem człowieka i badanie jego możliwości, wytrzymałości, poszukiwanie jego granic jest ludzkie. Ważne jest zaś, że nie jest to poszukiwanie anomalii, wytykanie niemożności, ale właśnie próba oceny mocy – racjonalna i chłodna. Natomiast owo rozpatrywanie znaku w oderwaniu od rzeczy oznaczanej, czyli konstytutywna dla poetyki konkretystycznej autoteliczność, jest przejściem na wyższy poziom świadomości poetyckiej. Jest konsekwencją konstatacji, że żyjemy w świecie znaków i próbą odkrycia ich natury, chęcią zgłębienia tego najdoskonalszego tworu człowieka. Wnikanie w materię języka nie jest *novum* – niczym innym nie jest w swej istocie powszechne w poezji tradycyjnej używanie rymu czy instrumentacji głoskowej. Oceniając poezję konkretną, jej badaczka i twórczyni Mary Ellen Solt⁵, mówiła o wpływie, jaki wywarła ona na sposób czytania i pisania wierszy tradycyjnych, rodząc ostrożność i precyzję w doborze słów.

Dróżdża zajmuje konstruowanie haseł, ale nie można zapominać, że nie ma pojęć, które nic nie znaczą. Dlatego też można mówić o pewnej tematyce, wokół której *pojęciokształty* dryfują – najogólniej mówiąc jest to refleksja egzystencjalna. Nie są to jednak teksty komentujące rzeczywistość, interwencyjne, ale ponadindywidualne, o tematyce uniwersalistycznej. Nigdy w tekstach Dróżdża nie spotykamy elementów ludycznych. Ponadto teksty te jedynie sygnalizują problemy, nie rozwiązując ich – zgodnie z Dróżdżą definicją roli sztuki⁶.

Pojęciokształty powstawać zaczęły z wewnętrznej potrzeby autora, a nie z potrzeby eksploatawania reguł poetyki już sformułowanej. Stąd ich niewielkie – a jeśli już, to głęboko zakorzenione w podświadomości twórcy – związki z historią literatury. Dobrym przykładem może być praca *Alea iacta est* prezentowana na Biennale w Wenecji. Ma ona swój sens, niemniej jednak wskazać można na jej powiązanie z utworem S. Mallarmégo *Un coup de dés*, uważanym za prekursorski wobec nowoczesnej literatury wizualnej. W takiej interpretacji jawi się on jako nawrót koła ewolucji literatury, tym razem w wyżej zorganizowanej formie, jest swego rodzaju klamrą.

W pracach Stanisława Dróżdża tworzywem mogą być słowa, litery, znaki interpunkcyjne, cyfry czy znaki matematyczne. Z niewielkimi wyjątkami operuje więc autor dwiema grupami znaków arbitralnych: językiem naturalnym i językiem sztucznym – matematycznym. Repertuar środków obejmuje więc dwa alfabety. Jednymi z pierwszych prac Dróżdża są dwa metateksty z pracy *Język i matematyka*. Wykorzystując ich elementy, przez lata tworzył nowe jakości wizualne i znaczeniowe. Jednokrotnie, w *Algebrze przymków*, znak graficzny zastąpił słowa, ale na ich obecność intencjonalną wskazuje tytuł.

Pojęciokształty są tekstami, ale w znaczeniu semiotycznym, a zatem szerszym niż lingwistyczne. Znak językowy, czyli tworzywo poezji konkretnej, ma charakter bilateralny: plan wyrażania, czyli stronę znaczącą (*signifiant*) i plan treści, stronę znaczoną (*signifié*)⁷. Poezja konkretna eksponuje stronę znaczącą znaku, zacierając znaczoną, czyli *signifiant* zdobywa przewagę nad *signifié*, co nie oznacza jednak zupełnego wyrugowania planu treści. Wyeksponowanie *signifiant* podkreślone jest poprzez zastosowanie tworzywa plastycznego. W tym właśnie momencie ulokować należy dręczące badaczy niejasności co do statusu ontologicznego poezji konkretnej. Znak językowy, umowny i abstrakcyjny, zostaje bowiem przekształcony w znak ikoniczny, umotywowany i konkretny, czyli taki, którego cechą dominującą jest podobieństwo (znaki ikoniczne mogą bowiem występować także w tekstach⁸). Istotą poezji konkretnej jest właśnie owo przekształcenie. Z tego właśnie powodu tak ważna jest w poezji konkretnej rola tworzywa oraz jej autoteliczność. W wyniku skierowania uwagi na znaczący element znaku ograniczona zostaje rola jego znaczenia, referencjalności. Strona wizualna tak mocno skupia uwagę na samym znaku, że zostaje zablokowane myślenie o desygnatach (choć jest ono możliwe), co komplikuje proces odbioru poezji konkretnej.

Gdyby odwołać się do funkcji języka i wypowiedzi zaproponowanych przez Romana Jacobsona, to w poezji konkretnej najważniejsza byłaby funkcja metajęzykowa, wynikająca z jej nastawienia na kod; dalej – poetycka (estetyczna, autoteliczna), wynikająca z nastawienia na komunikat; rzadziej – przedstawieniowa (poznawcza, referencjalna, oznajmująca), będąca wynikiem nastawienia na kontekst, jako że

odsyłanie do zjawisk pozajęzykowych jest sporadyczne i wtórne. Język poezji konkretnej Stanisława Dróżdża jest bowiem językiem pojęć. Pojęcia zaś sytuują się poza podziałem na tradycyjne dziedziny sztuki. W pewnym sensie jest ona hipostazowaniem – nie tyle przypisuje realne istnienie abstraktom, ile próbuje realnie je przedstawić.

Seweryna Wysłouch⁹, powracając do koncepcji Jurija Łotmana literatury jako wtórnego systemu modelującego, tzn. nadbudowanego nad pierwotnym – językiem naturalnym – próbuje ją uzupełnić. A mianowicie dostrzega możliwość istnienia dwóch systemów prymarnych: werbalnego i wizualnego, tyle że opartych na różnych receptorach (w tym ujęciu systemem wtórnym nad kodem wizualnym byłoby malarstwo i film). Pomijając obecną w tekście autorki rozległą analizę tego problemu, trzeba tu zauważyć, że jest to konstatacja dla opisu poezji konkretnej kluczowa – znosząc werbocentryzm i wyrównując niejako rangę obu systemów prymarnych, pozwala rozważać wielotworzywość poezji konkretnej z należytej perspektywy.

1.1 SŁOWO

Najważniejszym podmiotem poezji konkretnej Stanisława Dróżdża jest słowo, ale wyizolowane i poddane przekształceniom: znaczące i wyglądające jednocześnie. Następuje tym samym przewartościowanie jego roli i funkcji – jest ono jedynym autonomicznym składnikiem, więc cała istotność utworu musi się w nim zawrzeć. W poezji tej wypowiedź zawiązuje się bowiem nie na poziomie zdania, ale właśnie słowa, litery, znaku. Jej warunkiem jest rezygnacja ze związków sąsiadujących ze sobą wyrazów, a syntaktykę wypowiedzi zastępuje sposób zapisu wyizolowanych słów. Dróżdż tak tłumaczy ów minimalizm środków: *Słowa nie kłamią, a zdania kłamią. Słowo nie może kłamać. A jak się złoży trzy słowa, to już się zaczyna przekłamanie*¹⁰. Zwraca więc uwagę na to, iż słowa w kontekście modyfikują swe znaczenie.

Wiele ze swych utworów buduje Dróżdż ze słów będących niesamodzielnymi i nieodmiennymi częściami mowy – głównie z przyimków: *od* i *do*, *poza*, *między*, *za*, *przed*, *po*, *na*, *przez* albo *dlatego* (połączenie przyimka i zaimka). Do nich też odsyła swym tytułem praca

Algebra przyimków. Podobną funkcję pełnią spójniki *i* oraz *lub*. Używanie słów określających jedynie stosunki zachodzące między wyrazami jest też sposobem na osiągnięcie autoteliczności wypowiedzi, uniknięcie odsyłania do rzeczywistości pozatekstowej.

Poezja konkretna izoluje słowo – przyciąga ono wówczas uwagę, staje się obiektem. Słowo uzyskuje odpowiednią wagę, powierzchnię i objętość, litera przekształca się w obraz. Jak twierdził Cecile Cloutier, *Słowa stają się tak piękne, że mogą żyć same*¹¹. Piękno łączące się bezpośrednio z materią, tworzywem, kształtem, dźwiękiem to powrót do dosłowności, czyli do konkretności.

W takim samotnym słowie niemożliwe jest przekłamanie – poezja konkretna ochrania substancję języka i znaczenie słów. Słowo, wyłączone z literatury, prezentuje wyłącznie własną zawartość znaczeniową. Teoretycy upatrują w poezji konkretnej dążenie do odkłamania słowa, poddania go operacji *katharsis* – w związku z ideą Wittgensteina, że język jest analogonem świata. Stąd częsty w poezji konkretnej ton uniwersalności¹².

Stanisław Dróżdź sięga do dna znaczenia słowa, do rejonów, które w codziennym użyciu są pomijane czy zaniedbywane. Dzięki tej dociekliwości mogą zostać odbudowane zapomniane treści słowa, zaczyna ono być widziane znacznie szerzej i głębiej. Jacek Łukasiewicz, sam poeta, ale i badacz literatury, tak sformułował, przy zupełnie innej okazji, cel poezji: *W poezji nie ma słów – czystych znaków. Żadna nazwa nie da się oczyścić z narosłych semantycznych wartości, z żadnego słowa, które w tym przypadku musi być konkretem, a równocześnie najwyższym uogólnieniem, nie da się wyabstrahować jego potocznej zawartości. Jest to etap sztuki czy rodzaj sztuki w literaturze niemożliwy. Ale równocześnie stanowi stałą tęsknotę poetów. Tęsknotę do słowa bez treści, do słowa objawienia, słowa budulca świata, do całkowicie innego słowa, które nie zawierałoby potocznego znaczenia, ale mogłoby stać się iluminacją i „czystą aluzją”. Nazwać nie nazwane, nienazywalne*¹³. W tej perspektywie zainteresowanie Dróżdźa słowem jawi się jako dążenie do uchwycenia poezji czystej, a także jako poszukiwanie jego pierwotnego znaczenia, prapoczątku języka.

Charakterystyczne jest używanie przez Stanisława Dróżdźa słów, a nie wypowiedzi. Różnice między tymi budulcami są archetypiczne – sięgają źródeł kultury, bo odnajdujemy je w Biblii. Pierwsze zda-

nie Ewangelii według św. Jana brzmi: *Na początku było słowo*. Zaś na początku Pisma Świętego, w księdze Genesis, poznajemy sposób stworzenia świata: Bóg nazywał każdą nową rzecz. Z kolei wszystkie stworzone zwierzęta, a później i kobietę, przyprowadzał do mężczyzny, by ten je nazwał (Rdz 2, 19). Tak powstała wiara w kreacyjną moc słowa, w nazywanie, będące jednocześnie oswojeniem rzeczywistości. Na poziom języka wkraczamy dopiero przy opowieści o budowie wieży Babel (Rdz 11, 1- 9). Konsekwencją tego faktu dla poezji konkretnej jest niedowierzanie grupom słów i zatrzymanie się na poziomie pojedynczego egzemplarza.

1.2. ZNAKI INTERPUNKCYJNE

Innym tworzywem dla Stanisława Dróżdża są znaki interpunkcyjne: wykrzykniki, pytańniki, kropki, wielokropki. W tej sytuacji znak przestankowy, spełniający tradycyjnie rolę drugorzędną w stosunku do słowa, staje się równorzędnym tworzywem wiersza, poprzez zaautomatyzowanie i wyizolowanie go z systemu językowego. Z lingwistycznego punktu widzenia interpunkcja jest zbiorem „indeksów” nacechowanych semantycznie i regulujących wewnętrznie komunikat językowy¹⁴. Nie pełnią one w utworach Dróżdża przypisanej im funkcji sygnałów demarkacji składniowej. W utworze *było – jest – będzie* (pierwszej wersji pracy *Klepsydra*) czy *naj* wielokropek wskazuje na nieskończoność. Kropka w utworze *Zapominanie* oznacza nie tylko koniec utworu – potwierdza to, że zapominanie dokonało się. Pytańniki i wykrzykniki mają zakodowany w sobie ładunek ekspresji. Utwór zbudowany jedynie z nich, tryptyk *Niepewność – Wahanie – Pewność*, opiera się na ich funkcjach ugruntowanych na obszarze praktyki językowej. Nadanie takiej roli znakom interpunkcyjnym uświadamia jeszcze jedną cechę poezji konkretnej Stanisława Dróżdża: nie jest to tekst zapisany, ale tekst napisany; nie został przeznaczony do głośnej lektury.

1.3. CYFRY I SYMBOLE MATEMATYCZNE

Operowanie zasobem języka sztucznego oparte jest też o jego „alfabet”. Dróżdź wykorzystuje podstawowe elementy, jakimi są liczby naturalne. Tekst *Samotność* zbudowany jest wyłącznie z jedynek. Na jego semantykę wskazuje tytuł – co powtarza się przy wielu tekstach cyfrowych, np. *Data* zbudowana z daty urodzenia Dróżdźa i szeregu cyfr urywających się w połowie cyfry 8, sugerującej w pionowym zapisie matematyczny symbol nieskończoności. Cześć tekstów to układy graficzne podstawowego „alfabetu”, czyli szeregu cyfr naturalnych (*Bez tytułu*, 1973, w pierwszej wersji znane jako *Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania czy Teksty cyfrowe*, 1974). Ciekawa jest praca *Teksty cyfrowe* – na pierwszej planszy występuje szereg cyfr od 1 do 0, przy czym każda cyfra zbudowana jest z „własnych” elementów, tzn. jedynka z jedynek itd.; druga plansza ukazuje dziesięć pionowych pasm, złożonych z „jedynek”, „dwójek” itd. Dziesięć pozostałych plansz ukazuje ten sam rząd cyfr umieszczonych kolejno na pełnym tle zbudowanym kolejno ze zwielokrotnionej każdej z cyfr. W efekcie w określonym paśmie tablicy występuje zjawisko tautometrii tła kolejnej cyfry, tzn. cyfra i tło przechodzą w siebie nawzajem; uzyskany więc zostaje zapis graficzny figury, która nie wyodrębnia się optycznie z tła. Wyodrębnia się jednak semantycznie, ponieważ wiedzę o tym zapewniają pozostałe, widoczne figury¹⁵.

Inny przypadek stanowią teksty zapełniające całą przestrzeń szeregami liczb stworzonymi według ściśle określonego, złożonego, matematycznego porządku, sugerujące nieskończoność poprzez szczelne wypełnianie przestrzeni i ucięcie ich na początku i końcu (*Bez tytułu*, 1980; *Przypadek x*, 1970). Na innej zasadzie zbudowane są teksty ze znaków matematycznych: większości i mniejszości, przesuwanych względem siebie (*Bez tytułu*, 1973) oraz równości i różności (inny tekst *Bez tytułu*, 1973). Wykraczają one swym znaczeniem poza matematykę, zdają się być uniwersalne. Tekst *potęgowanie*, zbudowany z litery n , zapisem sugerującej jej funkcję wykładnika potęgi oraz *Continuum*, będący obrazem ułamka dziesiętnego, opatrzone są tytułami objaśniającymi sens pracy. Komputer jest tu jedynie narzędziem umożliwiającym szybkie wykonanie prostego, ale czasochłonnego obrazu poetyckiego – tak jak w przypadku tekstów słownych matrycą jest maszyna do pisania.

Operowanie dwoma podstawowymi językami wskazuje na badanie pewnych relacji zachodzących między ich elementami. Nie jest to oczywiście przekodowywanie sensów semantycznych, jak to czyniono w dawnych wiekach, np. w mityce numerologicznej chrześcijańskiej-ego średniowiecza czy żydowskiej Kabale, a dokładniej w Gamatrii.

Abstrakcyjny charakter liczby to kolejny sposób na utrzymanie autoteliczności tekstu. Znaczenie naddane nie wchodzi tu bowiem w grę. Istotą jest system i relacje w jego obrębie. Nie można ich również przeczytać – są tylko napisane.

Pracą z pogranicza tekstów cyfrowych są „zegary”¹⁶. Cała ekspozycja składa się z pótek z zegarami, cyklu fotografii i wydruków komputerowych. W zawieszanej na ścianie szafce na trzech półkach ustawiono po dziewięć budzików, zaś na czwartej zegar rozłożony na części, niejako słownik do pracy, wskazujący potencjalną możliwość uzyskania jednej z kombinacji. Poddano je następnie dwóm rodzajom operacji: w rzędach operacji na ruchu (w pierwszym ruch normalny, w drugim spoczynek, czyli ruch potencjalny, w trzecim wstecz), a w kolumnach na wskazówkach (w pierwszej komplet, w drugiej bez wskazówek, w trzeciej tylko godzinowe itd. do wyczerpania możliwości). Dołączono do nich ogólny zapis koncepcji. Przy uwzględnieniu wskazówek i osi, ruchów, tarcz, szkiełek i zegara rozłożonego na części, suma możliwości wykonania różnych przekształceń na tych zegarach wynosi 157501. Przy uwzględnieniu innych operacji, jak np. dowolnej szybkości ruchu, liczba możliwości jest nieograniczona. Dokumentacja fotograficzna to 13 zdjęć półki robionych co godzinę i tyleż dołączonych wydruków komputerowych, na których podano pozycje na kuli ziemskiej (długość geograficzną), w jakiej znajdowałyby się zegary w chwili zrobienia im zdjęcia. Zegary w każdej sekundzie mogły się znajdować w coraz to innym punkcie globu – za wyjątkiem tych bez wskazówek i rozłożonego na części, które mogłyby się znajdować w dowolnym miejscu Kosmosu. Mimo, że tak wyraźnie praca ta dotyczy czasu i jego upływu, nic nam nie mówi o jego istocie – jest wartością samą w sobie, nic jej nie odpowiada w pozatekstowej rzeczywistości. Może jedynie zostać skonfrontowana z naszą świadomością czasu.

Praca ta sytuuje się na granicy artefaktu, podobnie jak praca *Dwie doskonałości: kula i kamień*, w której do obecnej w twórczości toruń-

skiego plastyka Andrzeja Wojciechowskiego kuli Dróżdź dołożył kamień i komentujący całość krótki tekst. Czasami konkretysta tworzy teksty-objekty, jak wspomniana *kołysko-trumna*.

2. ZASADY BUDOWY UTWORÓW

Poezja konkretna, choć jest nurtem o charakterze nowatorskim, pewne ogólne zasady konstrukcji tekstów opiera na starożytnej jeszcze sztuce retoryki¹⁷. Seweryna Wyśiouch dostrzega cztery podstawowe operacje retoryczne występujące też w poezji konkretnej: detrakcję (odjęcie jakiegoś składnika), addycję (dodanie), immutację (wymianę jednego elementu na drugi) oraz transmutację (przestawienie elementów). Jako przykład detrakcji podaje *Zapominanie*; przy addycji, powszechnej w tej poetyce, wymienić można choćby tekst *dłaczego*; za immutację uznaje *Optimum*, a za transmutację – *Permutację*. Do kategorii tych można dopasować większość tekstów Dróżdźa, niejednokrotnie bez stosowania zasady wyłączności – zaliczenie utworu do jednej z nich nie wyklucza wcale możliwości poddania go innego rodzaju przekształceniu. Wielu badaczy, polskich i zagranicznych, podejmowało próby ujęcia tekstów konkretystycznych w ramy różnych kategorii i kryteriów. Można zaproponować jednak typologię opartą jedynie na analizie prac Dróżdźa.

Przyglądając się sposobom organizacji tekstów Stanisława Dróżdźa, można wyznaczyć wiele ich typów, dających się zgrupować w trzech głównych kategoriach: związanych z układem elementów struktury utworów wobec siebie, ich układem w przestrzeni oraz z ich znaczeniami. Od razu trzeba zaznaczyć, że w każdym z utworów można wyodrębnić jednocześnie kilka zhierarchizowanych, czy też mniej lub bardziej równorzędnych, zasad organizacji ich materii. Nierzadko nakładają się one i krzyżują w sferze językowej i wizualnej, dlatego trudno zdecydować, która z nich decyduje o kształcie i oddziaływaniu tekstu na odbiorcę. Wiele trudności sprawiłaby też czasem rekonstrukcja zasady nadrzędnej, która dane dzieło powołała do życia. Można się jednak z powodzeniem pokusić o wyszczególnienie najbardziej charakterystycznych sposobów organizacji artystycznej utwo-

rów Stanisława Dróżdża oraz podanie ich najwyraźniejszych przykładów w konkretnych realizacjach.

Pierwszym z możliwych do wyróżnienia sposobów organizacji tekstu są wszelkie operacje na elementach i grupach elementów tworzących dane dzieło. Tak więc cyfry, znaki przestankowe i słowa, stanowiące budulec danego utworu, ujmowane są jako struktury, poddawane różnym operacjom i przekształceniom, złożone z elementów powiązanych między sobą siecią relacji.

Podstawowym, najprostszym ich przykładem jest repetycja, powtarzanie danego elementu lub jego prostego szeregu (*Samotność, Zapominanie, trwanie, Klepsydra, między, Czasoprzestrzennie...*). Wyższy stopień zorganizowania wykazują dzieła, w których repetycji poddane są szeregi lub zbiory różnych elementów, zorganizowanych według innej zasady, mniej lub bardziej skomplikowanej. Jedną z częstszych jest narastanie lub ubywanie, odpowiednio zwiększanie lub zmniejszanie liczby elementów, grup elementów lub ich fragmentów w ciągu (*Zapominanie, Klepsydra, Artykulacje*). Zasadą organizacji w niektórych tekstach bywa też zabieg polegający na usunięciu jednego lub kilku elementów czy też ich fragmentu. Ich brak jest zazwyczaj wtedy wyczuwalny, dzięki zaprezentowaniu w jednej z części cyklu pełnej struktury całego układu. W takim przypadku brak, fragment, nieobecność spodziewanego elementu zaczyna nabywać znaczenia i istnieć na prawach innych, widocznych elementów (*Optimum, „i” (fragmenty), poza, początekonic, litery*).

Najbardziej złożonym sposobem organizowania ciągów elementów jest ich permutacja, której naczelną zasadą jest wyczerpanie lub wskazywanie na wszystkie możliwości układu elementów struktury (*Niepewność – Wahanie – Pewność, Czasoprzestrzennie, zegary, Alternatywnie...*).

O wiele bardziej skomplikowanym sposobem powielania składników struktury jest duplikacja funkcji jej elementów. Polega ona na obciążeniu jednego elementu więcej niż jedną funkcją w układzie całości. W ten sposób może on wejść w równoczesne i niezależne względem siebie związki z innymi elementami struktury (*mikro – makro*; tekst cyfrowy *Bez tytułu*, 1973; *przyimki*, 1996). Najprostszym przykładem będzie tu duplikacja funkcji litery, która stanowi miejsce przecięcia się dwóch krzyżujących lub nakładających się wyrazów (*mikro – ma-*

kro, życie – śmierć). Tego rodzaju zabieg może stworzyć efekt przenikania się elementów, kiedy to ich funkcje do tego stopnia nakładają się na siebie, że nie sposób wyznaczyć podstawowej relacji, w której uczestniczy dany element (tekst cyfrowy, 1973; *Życie-Śmierć*). W tym przypadku dobry przykład stanowią utwory, w których uszeregowane wyrazy posiadają wspólny początek i koniec, czyli kiedy ostatnia litera pierwszego jest jednocześnie pierwszą następnego (*początekoniec*).

Najbardziej złożonym przykładem duplikacji jest organizacja elementów, której zasadę można określić jako „jedność w wielości”. Wtedy to dany element lub elementy uczestniczą w co najmniej dwu układach, spośród których można wyróżnić nadrzędny i podrzędny. Zbiór elementów, tworzących samoistną strukturę podrzędną, może stanowić jednocześnie tylko jeden z elementów struktury nadrzędnej, jak na przykład w wyrazie, którego litery o większej skali tworzone są przez wyrazy o skali mniejszej (*tak – nie, człowiek – ludzie*).

Następną wyraźną grupą sposobów organizacji tekstu są u Drózdza wszelkie układy elementów, których istotę można rozważać przede wszystkim pod względem wizualnym, uwzględniającym zarówno dwu- jak i trójwymiarowe relacje przestrzenne. Punktem wyjścia jest tu odejście od linearnych sposobów prezentacji tekstu, mające na celu wykorzystanie ich przestrzennego rozmieszczenia (*Życie – Śmierć, początekoniec, poza, koło...*). Układy takie mogą być symetryczne, organizując swe elementy wobec jednej lub więcej osi symetrii, która nierzadko jest jednocześnie ośrodkiem organizacji znaczenia (*Klepsydra, środek, pół na pół*). Inną cechą układów przestrzennych może być ich wielokierunkowość, kiedy to elementy rozłożone są w przestrzeni w taki sposób, iż umożliwiają więcej niż jeden kierunek ich uszeregowania i tym samym odczytania, w szczególnych przypadkach nakładający się na siebie (*Antynomie, Labirynt ludzki, Alea iacta est*). Szczególnym, ale też i odosobnionym przypadkiem jest zaś *Klepsydra*, która reprezentuje układ figuralny, którego elementy układają się w figurę o charakterze znaku ikonicznego.

Istotną cechą niektórych układów przestrzennych w utworach Drózdza jest szeroko pojęte zacieranie granic. Może ono dotyczyć zarówno zacierania wizualnych różnic pomiędzy samymi elementami, które na przykład nie są od siebie oddzielone lub nakładają się,

jak też i zacierania granic samego utworu, lub też braku wyraźnej demarkacji, poprzez użycie wielokropków czy przycinanie bloków tekstu (*Niepewność – Wahanie – Pewność, trwanie, Przypadek x, Continuum...*). Dzieła takie rozplywają się niejako w otaczającej przestrzeni, wychodząc poza siebie i sugerując istnienie nieskończoności układu tworzących go elementów.

Szczególnie charakterystycznymi dziełami Drózdza są teksty oparte na zasadach organizacji wykorzystujących czysto graficzne właściwości znaków typograficznych. Chodzi tu przede wszystkim o wykorzystanie czerni i bieli, budującej układy oparte na ich kontraście lub dopełnieniu. Podobnie ma się rzecz z układami, w których zbiory elementów tworzące przestrzenny kształt, posiadają swój odpowiednik w innym zbiorze, na zasadzie negatywowego dopełnienia. Odosobnionymi przykładami są przypadki wykorzystania elementów graficznych, takich jak linia (*Algebra przymków, środek, przemijanie*).

Trzecią główną grupą omawianych sposobów organizacji tekstu jest ta, która odnosi się do znaczeń noszonych przez dane elementy, budowanych nie tylko przez same znaki, ale relacje pomiędzy nimi. Najprostszym przykładem takiej organizacji tekstów jest przeciwstawianie znaczeń ich elementów, którymi mogą być na przykład wyrazy będące antonimami (*Niepewność – Wahanie – Pewność, Optimum, białe-czarne, Czasoprzestrzennie, początekoniec*). Kolejny typ organizacji odnosi się przede wszystkim do tekstów cyfrowych, którymi nierzadko rządzi zasada przybywania lub ubywania wartości liczbowych (*Bez tytułu, wcześniej zatytułowane Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania*).

Najważniejszym sposobem semantycznej organizacji tekstów u Drózdza jest niezwykle bliska istocie poezji konkretnej tautologia. Chodzi tu o dzieła oparte na odnoszeniu się znaczenia tworzących je elementów do nich samych, ich sytuacji strukturalnej, przestrzennej lub znaczeniowej w układzie. Elementy takie stają się wtedy autoznakami, a budowane przez nie utwory odznaczają się dużym stopniem autoteliczności. Można w *pojęciokształtach* wyróżnić trzy podstawowe rodzaje tautologii znaczeniowych: wyrazowe, kiedy to dane słowo posiada znaczenie odpowiadające ściśle jego usytuowaniu w strukturze dzieła (*słowo, razem-osobno, środek*); matematyczno-

wyrazowe, w których wyrazy będące liczebnikami stanowią jednocześnie oznaczane przez siebie wartości (*Artykulacje*) i przestrzenno-wyrazowe, wśród których z kolei można wyróżnić dwie grupy. Pierwsza z nich to tautologie dwuwymiarowe, wykorzystujące przyimki, które tworzą płaski układ odpowiadający wprost ich znaczeniu (*Czasoprzestrzennie, poza, koło, odtąd – dotąd*). Druga – to tautologie trójwymiarowe, których elementami są trójwymiarowe obiekty-przyimki, których sytuacja odpowiada z kolei w pełni ich znaczeniu w realnej przestrzeni trójwymiarowej (*między*).

Szczególnymi tekstami wśród prac Dróżdża są nieliczne metateksty (*słowo, Język i matematyka*), dla których nie jest najważniejszą zadną z powyższych zasad organizacji, lecz sam fakt, iż są metatekstem.

3. INSPIRACJE NAUKAMI ŚCISŁYMI

Fascynacja sztuki nauką i jej metodami nie dotyczy tylko poezji konkretnej – obecna jest w literaturze i sztuce 20. wieku często, ze względu na spektakularny postęp cywilizacyjny. Związki nauki i sztuki sięgają antyku (grecka *techne*) – dopiero później nastąpił ich wielowiekowy rozdział. Dróżdź ponownie zaanektował na swój użytek technologię, choćby wykorzystując komputer do projektowania swych prac, których formą jest wydruk. Z drugiej jednak strony śledzić można pewne inspiracje w tematyce prac. Na przykład cykl *Czasoprzestrzennie* odsyła do Einsteinowskich matematyczno-filozoficznych kategorii. Również nie ma pochodzenia literackiego główny sposób konstruowania wielu prac, czyli matematyczna permutacja, której rolę tak objaśnia Tadeusz Ślawek: *Dopiero stykając się z wielokrotnym powtórzeniem tego co pozornie znane, odślaniamy sferę „nowego”*¹⁸. W występujących czasem układach asemantycznych cyfr łatwiej pokazać można relacje między elementami zbioru i nie ma potrzeby ujmowania w nawias ich znaczenia.

Wielki wpływ na związki poezji konkretnej, w tym *pojęciokształtów* Dróżdża, z matematyką miała osoba Maksa Bensego (1910-1990), niemieckiego filozofa, matematyka, fizyka i pisarza. W swych pracach

łączył on filozofię z matematyką, teorią tekstu, logiką, estetyką i semiotyką. Stworzył teoretyczne podstawy dla poezji konkretnej, będąc jednocześnie jednym z jej twórców. W swych pracach teoretycznych kontynuował i rozwijał teorię znaku Charlesa Sandersa Peirce'a. Jego estetyka informacyjna, matematyczna czy abstrakcyjna usuwa odbiorcę reagującego emocjonalnie, metodami statystycznymi bada wskaźniki stanu estetycznego – *może więc być uprawiana jako teoria przyrody, sztuki, literatury, tekstów, wzornictwa, architektury, albo, ogólnie, jako teoria techniki*¹⁹.

4. WIZUALNY ASPEKT TEKSTU

Z wizualnym aspektem tekstu spotykamy się nie tylko w przypadku poezji konkretnej – wbrew mniemaniom, można odnotować jego istnienie w sporym obszarze literatury. Problematykę tę podjął Jacek Wesołowski²⁰, proponując powołanie kategorii *tekstu graficznego*, jako jedynego, metodologicznie spójnego wyjścia z tej sytuacji. Graficzność omawia on jako obecność w strukturze tekstu elementów *wątpliwych brzmieniowo* lub *niewątpliwie niebrzmieniowych*, czyli w efekcie niepodlegających głośnej lekturze. Stoi to w sprzeczności z przedmiotem badań literaturoznawczych, jako że elementy tego rodzaju nie mogą być językowe, co badania komplikuje i owocuje zazwyczaj pomijaniem graficzności tekstu oraz rozstrzyganiem tych kwestii arbitralnie przez edytorstwo. Jednym z takich hybrydycznych przypadków jest poezja konkretna.

4.1. TYPOGRAFIA

W poezji konkretnej Stanisława Dróżdża niezwykle istotną rolę pełni typografia. W jej odbiorze konieczna jest aktywna postawa widza – najbardziej radykalnym przykładem jest praca *między*, atakująca swym zapisem wyobraźnię odbiorcy. Tadeusz Sławek określa *pojęciokształty* jako ćwiczenia w czytaniu²¹. W poezji tradycyjnej, jak i w co-

dziennej komunikacji, słowo występuje w kontekście, w sąsiedztwie innych słów i dopiero wypowiedź jako całość przynosi pełnię znaczenia. W tekstach Dróżdża wyizolowane elementy systemu dookreślają swe znaczenie poprzez swą formę graficzną, plastyczną, bądź przez rozmieszczenie ich na płaszczyźnie, a nawet w przestrzeni. W tej sytuacji kartka papieru, nawet jeśli powiększona do wielkości obrazu i wyeksponowana na wystawie, nie jest tylko tłem, nośnikiem, ale jej rola porównywalna jest z rolą sceny²².

W pracach Stanisława Dróżdża nie mamy bynajmniej do czynienia z wymyślnym krojem czcionek – nawet w tej materii pozostają one ascetyczne (często stosowana, komputerowa czcionka *Helvetica*). Odmienność rzuca się w oczy przy pracy operującej słowami *razem* i *osobno*, gdzie czcionka ma naśladować pismo ręczne, a tekst sugerować pisanie wyrazów razem lub osobno. Prace Dróżdża przechodziły w czasie ewolucję typograficzną – stopniowo coraz bardziej uwalniały się od linearności – wystarczy porównać dwa odległe w czasie teksty *między* (1967 i 1977) czy *było – jest – będzie*, prototyp późniejszej *Klepsydry* z tą właśnie pracą, już wieloplanszową. Sięgnięcie do tradycyjnej poezji autora jeszcze dogłębniej uświadamia punkt wyjścia i dojścia w opracowaniu wielu tematów, postęp w uświadomieniu sobie substancjalności graficznej i wykorzystaniu właściwości konstrukcyjnych materiału²³.

4.2. PLASTYKA

W początkach swej twórczości Dróżdż sporządzał maszynopisy, później powiększane na potrzeby wystaw. Z czasem jednak odchodził od czcionki maszynowej na rzecz komputerowej, by zwiększać rangę elementów plastycznych w swych pracach, opracowywanych niejednokrotnie przez plastyków. Przemiany ilustrują kolejne wersje tekstów *Samotność, tryptyku Niepewność – Wahanie – Pewność, Zapominania, Optimum*. W większości przypadków zmiana grafiki tekstu nie pozostaje bez znaczenia dla sensu prac.

Należy jednak powrócić do trapiącego badaczy problemu rangi elementu wizualnego w twórczości Stanisława Dróżdża: czy jest on

ważniejszy, czy mniej ważny niż sam tekst. Oczywiście, Dróždź wyciąga konsekwencje z faktu, że literatura to słowo pisane, a więc widziane. Jednak elementem pierwotnym i zasadniczym pozostaje tekst. Przekonuje o tym już choćby kierunek ewolucji typografii jego twórczości, czyli uznanie za punkt wyjścia słowa. Struktury wizualne zbudowane są ze znaków językowych; forma wizualna nie jest wartością samodzielną, a jedynie naddaną. U Dróždźa słowo ma pierwszeństwo przed wizualnym aspektem znaku. Nie opuszcza więc dziedziny literatury na rzecz plastyki. Rzecz jasna, strona wizualna wpływa na znaczenie prac – przede wszystkim ze względu na wykorzystanie archetypicznych znaczeń czerni i bieli, którymi Dróždź operuje. Tak się dzieje w pracy *Samotność* przez umieszczenie białych jedynek na czarnym tle czy w pracy *Niepewność – Wahanie – Pewność*, gdzie danemu znakowi interpunkcyjnemu przyporządkowany jest kolor czcionki i tła, co w części środkowej, złożonej z przeplatających się znaków, a więc i kolorów tła, przez redundancję, podkreśla ideę pracy²⁴. Istotne pozostaje to, że kształt graficzny zapisu każdego z tych tekstów może ulegać zmianie, nie zmieniając jednocześnie istoty tekstu, natomiast zmiana lub eliminacja któregośkolwiek z elementów znaczących (znaków słownych) musi spowodować generalną zmianę tekstu.

Językowo-wizualny zapis, osiągnięty przy pomocy bardzo prostych, wręcz oszczędnych środków wyrazu, działa wyjątkowo silnie na odbiorcę. Stanisław Dróždź stosuje nieraz przeskalowanie tekstu: często jest on monumentalny, dostosowany do warunków wystawieniowych. Powoduje to zmianę sytuacji odbiorcy. Rozmieszczenie tekstu na płaszczyźnie najczęściej jest bardzo regularne. Odstępstwem, o dość oczywistej motywacji, jest tekst *na, na, na...* Nie jest nim zaś, wbrew pozorom, utwór złożony z „rozsypanych” liter składających się na słowo *litery* – należy tu raczej mówić o randze miejsc niezapisanych czy „białych” w znaczeniu. Nie jest tu najważniejsze jednak zachowanie linearności, czy resztek „wersowości”, choć niektóre utwory, zwłaszcza słowne, mogą to sugerować. Utrzymanie zapisu liniowego, przy częstym poetyce poezji konkretnej zapisie przestrzennym w formie konstelacji, jest świadomym i znaczącym wyborem Dróždźa. Odległości między elementami zachowywane są bowiem zarówno w poziomie, jak i w pionie – co rozbija gutenbergowską linearność i nie pozwala rozstrzygnąć, czy utwór należy odczytywać wertykalnie czy

w horyzontalnie. Z pomocą przychodzą nasze przyzwyczajenia odbioru literatury – utwory Dróżdża zakładają ich istnienie – toteż ich percepcja odbywa się od lewej do prawej i z góry ku dołowi²⁵.

Najbardziej może rzucającą się w oczy cechą *pojęciokształtów* jest ich dwukolorowość, której od lat autor się nie sprzeniewierza. Czerni i biel, dwie barwy monochromatyczne, są w systemie barw czymś wyjątkowym i już samo ograniczanie się do nich w pracach o elementach plastycznych jest znaczące. Ponadto mają one zakodowane znaczenie symboliczne – są synonimem wszelkich dualizmów. Jako symbole są wieloznaczne – odsyłają do wszelkich odwiecznych opozycji: w logice (tak, nie), w binarnym systemie liczenia (0,1), w filozofii (dobro, zło) czy choćby do takich antonimów jak chaos – kosmos, skończoność – nieskończoność, życie – śmierć. Operowanie kontrastem czerni i bieli, czyli pozbawienie prac kolorystyki, jest bardzo adekwatne i znakomicie skorelowane z tematyką i formą dzieł. Najważniejsze momenty treściowe podkreślone są właśnie poprzez optyczne kierowanie uwagą odbiorcy.

W czasach kultury multimedialnej takie dobrowolne ubóstwo środków jest rzadko spotykane, a nawet zaskakujące. Poezję konkretną próbowano łączyć z estetyką reklamy czy nagłówków w prasie, a to przez skrótowość, celność i zawarcie w minimum elementów maksimum treści. Postrzegana z tej perspektywy użyteczność poezji konkretnej²⁶ upatrywana jest w możliwości wykorzystania jej osiągnięć w reklamie, typografii, grafice użytkowej czy plakacie.

4.3. TREŚĆ A FORMA

W zasadzie dotychczasowe rozważania są próbą zrekonstruowania poetyki Stanisława Dróżdża, dotyczą więc formy, a nie treści. To bowiem forma decyduje o szczególnej osobliwości *pojęciokształtów*. Kwestia rozdziału formy i treści, znaczącego i znaczonego, budzi emocje od dawna. Nawet Karol Irzykowski, autor tezy, iż wszystko w dziele jest treścią, tyle że jeden z jej poziomów zwykło się nazywać formą, używa jednak określenia *treśćcioforma*²⁷. Ów neologizm jest bardzo zbliżony w konstrukcji i znaczeniu do *pojęciokształtu* Stanisława

Dróżdża. Już więc z nazwy wynika sprzężenie formy i treści, choć wytyczenie granicy między tymi elementami jest problematyczne. Niemniej jednak przetoczył się przez prasę spór o wyższość formy bądź treści w poezji konkretnej. Poezja konkretna, by znów posłużyć się grą słów, bliższa jest w swej istocie plastycznemu konceptualizmowi, preferującemu minimum formy a maksimum treści, niż poetyckiemu konceptyzmowi, uznającemu maksymalną komplikację formy, a minimalizującemu zawartość treściową. W poezji konkretnej równie ważna jest myśl, jak i przedmiot ją reprezentujący. Nie jest ona grą formalną, a kompozycja utworu konkretystycznego polega na zsynchronizowaniu formy i treści tak, by się dopełniały. Parafrazując więc słowa Irzykowskiego: w przypadku poezji konkretnej Dróżdża, choć pozornie wszystko w jego dziele jest formą, jeden z jej poziomów stanowi treść.

5. SEMANTYKA

Z definicji poezji konkretnej wynika jej autoreferencyjność, czyli usunięcie odniesień do świata pozatekstowego. Utwory konkretystyczne stawiają sobie za cel przekaz struktury zamiast przekazu wiadomości, obiektywizację i konkretyzację zamiast reprezentacji i oznajmiania treści, odrzucają uczuciowość. Znak językowy staje się ikoną, znacząc przez obrazowanie²⁸. Przykładem autoreferencyjności jest praca operująca słowami *białe* i *czarne*, umieszczanymi to na białym, to na czarnym tle, będąca rozważaniem na temat prawdziwości, adekwatności słowa i desygnatu oraz możliwości manipulowania nimi.

Całkowite ograniczenie tematyki tekstu do autokomunikacji oznaczałoby zupełne pozbawienie *pojęciokształtów* przekazu, wartości semantycznych. Z przeglądu prac Dróżdża wynika, że pewną tematykę jednak da się z nich wyodrębnić. Nie neguje to jednak ich przynależności do poetyki konkretystycznej. Pogodzenie obu perspektyw jest możliwe i wynika z właściwości znaku językowego. Każde słowo denotuje swój sens, a dalej posiada możliwości konotacyjne. Nie można pozbawić słowa sensu, nawet poprzez wyizolowanie go z kontekstu czy systemu. Jeśli więc w pracach Stanisława Dróżdża mamy do

czynienia ze słowami, muszą one posiadać i pewne znaczenie. Drugą możliwością jest opatrzenie tekstu tytułem słownym, który pełni analogiczną funkcję.

Oczywiście, Stanisław Dróżdź próbuje minimalizować zawartość treściową swej twórczości kilkoma sposobami, budując teksty z niesamodzielnych i nieodmiennych części mowy (przyimków, spójników), znaków interpunkcyjnych oraz cyfr i symboli matematycznych, mających charakter abstrakcyjny. Nawet jednak te elementy kodu językowego posiadają pewne znaczenia, bo chociaż nie opisują świata, to mogą opisywać istniejące w nim relacje. Tworzenie schematów i wzorów, a nie opisywanie poszczególnych, indywidualnych przypadków jest tematem tej poezji²⁹. To odróżnia ją od ekspresyjnej poezji tradycyjnej, podnoszącej rangę indywidualności i wyjątkowości, a zarazem stanowi o jej uniwersalności, ponadczasowości. Poezja konkretna tworzy *nie przeżycie, ale [...] wzór na przeżycie*³⁰. Najbardziej może adekwatnym przykładem tworzenia schematów może być praca *Algebra przyimków*, gdzie przyimki zostały zastąpione liniami poziomymi, a ich znaczenie sugeruje jedynie tytuł.

Z tego też względu mówienie o pojawiających się w *pojęciokształtach* kręgach znaczeniowych ma rację bytu. Pierwszym, oczywistym, byłaby refleksja metatekstowa, wynikająca z definicji, możliwa do zaobserwowania już na poziomie struktury i obecna powszechnie w tekstach Dróżdża. Szczególnie wyrazista jest ona w przypadku tekstów, których tworzywem jest słowo, gdzie autoreferencyjność formalna splata się ze znaczeniową metatekstowością, jak np. w pracach *nie czytać, litery, słowo, dwa słowa*.

Drugim wyraźnym kręgiem tematycznym³¹ jest refleksja egzystencjalna czy ontologiczna³². Choć utwory Stanisława Dróżdża niczego nie opisują, przekazują jednak głębokie prawdy, łącząc dociekliwość nad formą znaków desygnujących daną rzeczywistość z refleksją analityczną o cechach poznawczych. Poetycka refleksja egzystencjalna może być artykułowana na różne sposoby, w tym przypadku bardzo chłodno, podana w formie ascetycznej i precyzyjnej, odpowiadającej tematyce. Przewodnikiem po tej problematyce była wystawa *Eschatologia egzystencji*.

Bardzo często powraca Dróżdź w swych utworach do zagadnienia czasu – możliwości zmierzenia go „zegary”, jego upływu (*przemijanie*,

było – jest – będzie) i wynikających zań konsekwencji dla człowieka (*Zapominanie*), a idąc dalej – trwania i przemijania ludzkiego życia (*trwanie, Data*), które staje się już wkraczaniem w sferę eschatologiczną (*początekoniec, Życie – Śmierć*).

Niejednokrotnie zagadnienie czasu i jego ram zespolone jest z kategorią miejsca, przeważnie poprzez skumulowanie w danym słowie znaczenia temporalnego i lokacyjnego, jak np. w tekstach *Czasoprzestrzennie czy odtąd – dotąd*. Podobną wymowę może mieć praca *między*, choć aspekt wizualny zdaje się sugerować raczej odniesienia przestrzenne. Podobne znaczenie można wyczytać z tekstów zbudowanych z przyimków.

W twórczości Dróżdża odnaleźć można jeszcze inną problematykę. Zajmuje go też los jednostki (*ja*), jej status w świecie (*Samotność*) i towarzyszące temu rozterki, wątpliwości (*Tryptyk: Niepewność – Wahanie – Pewność, dlaczego*) i trudna konieczność dokonywania wyborów i podejmowania decyzji (*lub*).

Wspólną cechą tych utworów jest chęć zobrazowania pojęć abstrakcyjnych: czasu, przestrzeni, bytu. Charakterystycznym zaś zabiegiem jest wydobywanie znaczeń z napięcia powstałego przez suche skonfrontowanie antonimów, nie tylko w celu zbadania skrajnych przeciwieństw, ale także w celu uświadomienia sobie całej przestrzeni „między”, w której nasze życie jest osadzone.

Wprowadza więc Dróżdź w swych pracach tematykę, obecną dotąd w literaturze i w filozofii, gdzie traktowana była opisowo. Osłabienie związków między znakiem a jego znaczeniem nie wyklucza więc związków między dziełem a światem jako całością. Ważne natomiast jest to, że nie jest to twórczość interwencyjna, że jest ona wyzuta z doraznej służebności. Pracę Stanisława Dróżdża nazwać można wysiłkiem nad zbudowaniem słownika ludzkości, w którym jego *pojęciokształty* byłyby hasłami.

6. ODBIÓR I ODBIORCA

Skomplikowana struktura tekstów konkretystycznych implikuje również zawiły i trudny do opisanego sposób odbioru. Poezję wizualną

odbiera się całościowo, jak przedmiot sztuki, co wynika z obecności elementów wizualnych obok językowych. Niemniej jednak jej tworzywem są znaki językowe, tyle że zredukowane do minimum, często przekształcone. Tak więc poza dominującym procesem „oglądania” uwzględnić należy i ograniczone elementy „czytania”. Nie można jednak podejmować głośnej lektury, dla której *pojęciokształty* nie są zaprojektowane.

Odbiór poezji konkretnej jest momentalny, a nie rozciągnięty w czasie, czyli według opozycji Lessinga jest to sposób odbioru przewidziany dla dzieła sztuki, nie literatury. Działa ona na odbiorcę niemal natychmiastowo. Najpierw następuje recepcja wizualna, potem recepcja tekstu, czyli oglądanie poprzedza czytanie. Zdaniem Dróždza odbiór jego prac *przebiega w trzech fazach: abstrakt – konkret – abstrakt. Moment tzw. konkretyzacji dzieła dokonuje się nie w wyobraźni, jak w tradycyjnej poezji, ale w materialnej rzeczywistości*³³.

Odbiór momentalny nie oznacza jednak równie szybkiego zrozumienia. *Pojęciokształty* zmuszają odbiorcę do myślenia, aktywizują go. W odbiorze komunikatu widz lub czytelnik stają się współpartnernami intelektualnej gry. *Pojęciokształty* nie pozwalają na wygodnictwo i stępienie jego uwagi – są zmienne, otwarte, jakby niedokończone, jak by powiedział Umberto Eco – są dziełami otwartymi. Ponadto ich specyficzna autoteliczność, fakt że tekst może być nośnikiem informacji o rzeczywistości tylko na własne ryzyko odbiorcy, modyfikuje sytuację komunikacyjną: jest to sytuacja zamiany „dialogu” nadawcy z odbiorcą w podwójny monolog³⁴. Muszą więc zaistnieć postawy twórcze, tak ze strony nadawcy jak i odbiorcy, ponadto nadawca zwolniony jest z obowiązku komunikatywności wobec odbiorcy, a odbiorca – z przymusu rozumienia intencji nadawcy.

Umberto Eco³⁵ wprowadza pewną ciekawą kategorię: obok *intentio auctoris*, trudnej do odszukania i często nieistotnej, oraz *intentio lectoris*, który nadaje najodpowiedniejszy dla swej lektury kształt tekstowi, mówi on o *intentio operis* – inicjatywa czytelnika polega bowiem w gruncie rzeczy na postawieniu domysłu co do intencji tekstu. W poezji konkretnej ta olbrzymia rola tekstu w sytuacji komunikacyjnej jest znakomicie widoczna.

Odbiorca, percypując elementy języka odizolowane od przyjętych tradycyjnie reguł gramatycznych czy logicznych, zmuszany jest do

niekonwencjonalnego wnikania w głąb języka. Lecz nawet w tak zdiagnozowanej sytuacji teksty poezji konkretnej mogą być łatwe w odbiorze, posiadają jasny, nietrudny do odczytania sens³⁶. Odbiorca najpierw musi zrozumieć strukturę tekstu, odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób coś jest przedstawione, a następnie zrozumieć, co jest przedstawione. Czasami tytuł pracy staje się kluczem pomocniczym do rozszyfrowania charakteru sprzężenia znaku ze znaczeniem; na ogół jest on „od razu” oczywisty w bezpośrednim, intuicyjnym odbiorze.

Zrekonstruowanie sensu *pojęciokształtów* należy przeprowadzać w oparciu o tekst. Nie ma potrzeby tłumaczenia abstrakcyjnych pojęć innymi, bądź też jednostkowymi zdarzeniami. *Pojęciokształty* dążą do ujednoznacznienia, ukonkretnienia pojęcia, podejmują próbę jego ostatecznej i pełnej definicji, wykluczającej możliwość nieporozumienia. Taki model percepcji pozbawiony jest indywidualnych konotacji charakteryzujących dzieło literackie.

Może jednak istnieć drugi model, czy też poziom percepcji poezji konkretnej. W procesie konkretyzacji i wypełniania miejsc niedookreślonych, odbiorca, uświadamiając sobie sens znaku, może zaktywizować mechanizm skojarzeniowy i postrzegać znak jako aluzję do rzeczywistości pozatekstowej. W wyizolowanym słowie, będącym tworzycem *pojęciokształtów*, jak w hasle słownikowym, nie jest zawarte żadne ukierunkowanie interpretacyjne – jest więc hasło, którego definicję dopisuje odbiorca. W ten sposób każdy z tekstów może powołać do życia wiele sposobów rozumienia, aż do zaistnienia semiozy nieograniczonej³⁷. Aktualizacja schematów, jakimi są teksty Stanisława Dróżdża, wypełnianie ich znaczeniem, pozostawia więc sporą swobodę odbiorcy. Im bardziej osłabiona jest denotacja, tym bardziej wzmocniona jest konotacja – stąd wynika nieograniczona niemal potencja interpretacyjna poezji konkretnej, która jawi się jako partytura³⁸. Istnieją więc dwa warianty percypowania poezji konkretnej – jeden, bardziej hermeneutyczny, wynikający z charakteru utworu i drugi, szerszy, związany z charakterem ludzkiego myślenia i postrzegania świata zawsze w odniesieniu do siebie³⁹.

Uwolnienie słowa z sytuacji komunikacyjnej, wyabstrahowanie z żywej mowy, pociąga za sobą również i uwolnienie odbiorcy od ukierunkowanej konkretyzacji. Czytelnik wirtualny poezji konkret-

nej, którego tekst ten projektuje, nie musi być erudytą, bo nie istnieje w niej intertekstualność ani odniesienie do świata zewnętrznego. Musi jedynie umieć myśleć abstrakcyjnie i analitycznie, by rozpoznać zasady organizacji tekstu i świadomie odebrać utwór. Treści są oczywiste, więc zadaniem odbiorcy jest odkrycie zagadki konstrukcyjnej; tekst daje nam jednak wiele możliwości odbioru.

7. POSTULATY BADAWCZE

Choć bibliografia dotycząca twórczości Stanisława Dróżdża jest tak obszerna, paradoksalnie, wielu zagadnień jeszcze nie poruszono. Przede wszystkim dotkliwie brakuje naukowej refleksji pisanej z dzisiejszej perspektywy – najważniejsze opracowania powstały w latach siedemdziesiątych, czyli w okresie rozkwitu poezji konkretnej w Polsce. Dziś, kiedy rozdział ten wypada uznać za zamknięty, możliwe jest już krytyczne jego omówienie. Tym bardziej, że rola aspektu wizualnego w naszej kulturze wciąż rośnie. Być może uświadomienie sobie jednego z ważnych etapów rozwoju kultury wizualnej okazałoby się pożyteczne.

Poezja konkretna, szczególnie w wersji proponowanej przez Stanisława Dróżdża, wydaje się bardzo atrakcyjna dla badacza. Niestety, ze względu na jej intermedialny charakter, wciąż bywa przesuwana między obszarami zainteresowań różnych dziedzin wiedzy, co owocuje pomijaniem jej. Bowiem badania interdyscyplinarne przeznaczone są dla *garstki szczęśliwców, którzy nie cierpią na intermedialny lęk przestrzeni*⁴⁰. Aktualny pozostaje też postulat Stefanii Skwarczyńskiej⁴¹ z 1975 r., by włączyć to zagadnienie w orbitę zainteresowań literaturoznawczych. Na świecie poezja konkretna nie jest niezauważanym marginesem – jej badaniem zajmują się znakomitości świata nauki.

Twórczość Stanisława Dróżdża domaga się opracowania również ze względu na fakt, że jest dziełem autora uznawanego niekiedy za jednego z najważniejszych artystów w Polsce. Za kuriozalną wypada uznać sytuację, że to właśnie we Wrocławiu, który był stolicą polskiego konkretyzmu i gdzie wciąż żyje i pracuje Stanisław Dróżdź, tak niewielka jest świadomość jego twórczości i poezji konkretnej w ogóle.

Niezbędne więc jest podjęcie badań – kwerendy biblioteczne, krajowe jak i zagraniczne, pomogłyby skompletować materiał źródłowy, co pozwoliłoby na sporządzenie rzetelnej monografii nie tylko głównego reprezentanta tego nurtu w Polsce, ale i monografii całego ruchu. Umożliwiłoby to również wskazanie analogii i określenie znaczenia tego zjawiska na arenie międzynarodowej. Dziś jedynie intuicynie, na podstawie wybiórczych porównań, uznać można twórczość Stanisława Dróżdża za jedną z najciekawszych propozycji w dorobku światowego konkretyzmu. Rzecz jasna, niezbędna jest nie tylko refleksja filologiczna – wykorzystać należałoby również możliwości, jakie oferują inne dziedziny wiedzy i właściwe im metody badawcze.

Niestety, bez zebrania i udostępnienia dorobku nie nastąpi włączenie poezji konkretnej do naszej świadomości. A im dłużej temat ów będzie odsuwany, tym więcej mitów i nieporozumień wokół niego narosnie, a w efekcie tym trudniejsze okaże się dotarcie do historycznej prawdy.

Fragment pracy magisterskiej Stanisława Dróżdża *monografia literacka*, napisanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem prof. Stanisława Beresia, 2003.

- 1 J. Jedliński, *op. cit.*, s. 80.
- 2 P. Majerski, *Jestem tradycjonalistą...*, *op. cit.*, s. 27.
- 3 Buski Tadeusz, *W głąb języka czyli o poezji konkretnej*, „Gazeta Robotnicza”, 02.02.1978.
- 4 P. Majerski, *Świat na końcu języka* [rec. *Zjawa realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, oprac. J. Koperski], „Autograf” 2000, nr 3, s. 12.
- 5 M. E. Solt, *Poezja konkretna*, tłum. E. Jankowska, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10, s. 61; M. Hołyński, *Inny rodzaj kontaktu* [rozm. z Mary Ellen Solt], „Nowy Wyraz” 1977, nr 10, s. 62.
- 6 A. Ekwiński, *Zjazd Marzycieli*, „Argumenty” 1972, nr 43, s. 8.
- 7 Terminologia Ferdinanda de Saussure’a, choć spostrzegł to już i św. Augustyn.
- 8 J. A. van Zoest, *Znak ikoniczny w tekstach*, tłum. E. Szynal, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1977, t. 20, z. 2, s. 5-22.
- 9 S. Wyslouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 21-36.
- 10 M. Cyranowicz, J. Lipszyc, *Kochać*

- słowa. Ze Stanisławem Drożdżem rozmawiali Maria Cyranowicz i Jarosław Lipszyc, „Meble”, nr 5, luty 2002, s. 7.
- 11 C. Cloutier, *Piękno w poezji konkretnej* [w:] *Kryzys estetyki?*, Warszawa-Kraków 1983, s. 57-59.
 - 12 J. Wesołowski, *Między*, mps, s. 1, 2.
 - 13 J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1962, s. 61.
 - 14 J. Wesołowski, *Autonomizacja znaków przestankowych*, „Nowy Wyrz” 1972, nr 6, s. 103-108.
 - 15 W. Borowski, [wstęp w:] *Stanisław Drożdż* [katalog wystawy], Galeria Foksal, Warszawa 1974.
 - 16 Opis ekspozycji za: W. Sztukowski, *Bez konwencji*, „Sigma” 1983/1984, nr 1, s. 26.
 - 17 S. Wysłouch, *Od słowa do ornamentu. O ikonizacji i deikonizacji w poezji konkretnej* [w:] *Przez znaki do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997, s. 29-46; też: *Literatura i semiotyka*, op. cit., s. 116-141.
 - 18 T. Sławek, „Poza” *tekstami Stanisława Drożdża* [wstęp w:] Stanisław Drożdż, *Pojęciokształty. Poezja konkretna* [katalog wystawy], BWA Wrocław, 1994, s. 8.
 - 19 M. Bense, *Mała estetyka abstrakcyjna*, tłum. W. Wirpsza, wstęp E. Balcerzan, „Nurt” 1970, nr 3, s. 49; zob. też: W. Skalmowski [rec. Max Bense, *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Köln 1962], „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1-2, s. 652-662; A. Schuler, *Iloraz piękna*, „Forum” 1972, nr 49, s. 18-19; R. Handke, „Programowanie piękna”. *O statystycznej teorii tekstu*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 121-131; M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1980; W. Pogonowski, *Od ekspresji lirycznej...* op. cit.
 - 20 J. Wesołowski, *Elementy sfery graficznej tekstu poetyckiego*, Łódź 1976 [praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. T. Cieślakowskiej].
 - 21 T. Sławek, „Poza” *tekstami Stanisława Drożdża*, op. cit., s. 4.
 - 22 T. Sławek, *Sztuka Stanisława Drożdża: człowiek u-bywający*, mps, s. 21.
 - 23 Ciekawy artykuł na ten temat, zob.: J. Wesołowski, *Maszynopisarze*, „Odra” 1977, nr 11, s. 51-55.
 - 24 Aspekt wizualny twórczości Stanisława Drożdża, niezwykle interesujący i istotny, nie może w tym miejscu zostać jednak wyczerpująco omówiony. Poza analizą immanentną kluczowym problemem jest włączanie twórczości Stanisława Drożdża w obręb konceptualizmu, co jedynie pozwalałabym sobie wspomnieć.
 - 25 Psychologia widzenia poucza, że obrazy, przedstawiające i abstrakcyjne, nie jako „czytamy” również w ten właśnie sposób.
 - 26 M. Jaworski, *Poezja konkretna. Między obrazem a słowem* [rec. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, oprac. S. Drożdż], „Trybuna Ludu”, 12.04.1979, s. 8.
 - 27 K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, [w:] tegoż *Pisma*. [t. 2] Kraków 1976, s. 171.
 - 28 R. Głowacka, *Semiotyka poezji konkretnej*, mps, [referat wygłoszony na Ogólnopolskiej Sesji Językoznawców i Neofilologów w Dąbrowie Niemodlińskiej 29-30.04.1985], s. 5, 7.
 - 29 Kwestię tę rozważa A. K. Waśkiewicz, *Polska poezja konkretna?*, mps.
 - 30 *Ibidem*, s. 7.
 - 31 Istnienie dwóch nurtów w twórczości Drożdża sugerowała Bożena Kowalska, rozumiejąc je jednak nieco inaczej, zob. B. Kowalska, *Przypomnienie Stanisława Drożdża*., „Exit”, 1995, nr 2, s. 976-977.
 - 32 P. Majerski, *Poetycka refleksja egzystencjalna* [hasło w:] *Szkolny słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice, 1998, s. 479-483; tegoż, *Poezja konkretna* [hasło w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 2000, s. 41.

- 33 J. Jedliński, *Rozmowy o sztuce* (VIII). Ze Stanisławem Drożdżem rozmawia Jaromir Jedliński, „Odra”, 1999, nr 7-8, s. 81.
- 34 J. Wesołowski, *Monolog* [rec. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, oprac. S. Dróždź], „Odra” 1979, nr 5, s. 102.
- 35 U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 63.
- 36 Przekonują o tym doświadczenia autorki pracy z lekcji o poezji konkretnej przeprowadzanych w wyższych klasach szkoły podstawowej.
- 37 Termin Charlesa Sandersa Peirce’a.
- 38 G. Gazda, *Poezja konkretna a problemy awangardy* [w:] *The Structure and Semantics of the Literary Text*, red. M. Peter, Budapest 1977, s. 51.
- 39 Czego dotąd nie dostrzegli badacze, opowiadając się tylko za jedną z opcji.
- 40 U. Weisstein, *Literatura i sztuki wizualne*, tłum. B. Janke-Cabańska, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 299.
- 41 S. Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk pokrewnych*, [w:] teże: *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985, s. 282-294.

MARTYNA PAJĄCZEK

Poetics of ‘concept-shapes’. On Concrete Poetry by Stanisław Dróždź

Stanisław Dróždź’s concrete poetry is considered as very original, based on concrete poetry rules. Martyna Pajączek concentrated on poetic material, the structure of texts and their visual aspects. In particular, she analyzed typography as one of the most important artistic elements of graphic forms used by the artist. There is a hierarchy in his art: artistic language is located on the highest level, and visual forms are located on lower levels. Semantics and perception of Drożdź’s art are discussed in the context of metaphysical, ontological and existential problems. Pajączek suggests that Dróždź’s art requires in-depth research. She considers his art as ‘one of the most interesting artworks in global concrete art’, which is still rather little known not only in Poland and abroad, but even in his native town of Wrocław.

Published text includes parts of Martyna Pajączek’s master thesis entitled *Stanisław Dróždź’s Literary Monography*. It was written in 2003 at the Polish Language Department of the University of Wrocław under the guidance of Prof. Stanisław Bereś.