

# Stanisława Dróżdża *między* w kontekście intermediów

## Abstract

*Dróżdź's In-Between in Context of Intermedia.* The article analyses the ideas of recurrence, infinity and incertitude in Dróżdź's work in-between, realised for the first time in the Foksal Gallery in Warsaw (1977), in Dick Higgins' terms of intermedia. Dróżdź, the leading representative of the concrete poetry movement in Poland, has combined verbal (text) with visual (space) elements to create the 'white cube' covered with the letters of the word 'in-between'. Dróżdź introduces the reader/observer into the centre of the text, between the letters. The oxymoronic nature of in-between is revealed and analysed by the author. The work is, at the same time an installation and a text, a sign and a space, literature and visual art. This uncanny character generates the intuition of infinite recurrence of the text and the reader.

## Keywords

Concrete poetry, Stanisław Dróżdź, Intermediality, Experimental Poetry, Avant-Garde



Praca *między*, jedna z najważniejszych w dorobku Stanisława Dróżdża, ale także w historii polskiej poezji konkretnej<sup>1</sup>, powstała w 1977 roku. To ponad dziesięć lat po tym, jak w słynnym eseju Dicka Higginsa po raz pierwszy pojawił się termin "intermedia"<sup>2</sup>. Diagnoza Higginsa w istocie zamykała się w jednym ze zdań pochodzących z eseju: "Much of the best work being produced today seems to fall between media"<sup>3</sup>. Twierdzenie powyższe proponuje znacznie głębszą refleksję niż mogłoby się to wydawać podczas pierwszej lektury. Warto zwrócić uwagę zarówno na wytwórcze rozumienie procesu twórczego – w sensie rzemieślniczo-materialistycznym, jako praca, która przynosi określone, fizycznie dostępne rezultaty – jak i na wyrażenie "fall between media", z jednej strony sugerujące niejednorodność pola genologicznego, z drugiej zaś ustanawiające status dzieła sztuki między (z zasady heterogenicznymi) nośnikami artystycznego przekazu. Konrad Chmielecki zauważył trafnie, że właściwym bohaterem rozważań Higginsa jest zatem "medialna między-przestrzeń"<sup>4</sup>, sfera oscylowania między odmiennymi środkami znaczeniowymi, które zamiast nabudowywać na sobie kolejne warstwy odniesień i oddziaływań, podają je w wątpliwość. Chodziłoby zatem nie tyle o określenie charakterystyki dzieła intermedialnego w obrębie konkretnych dyscyplin sztuki (Higgins pisze w tym kontekście o poezji wizualnej, happeningach i pracach *environment*), co o generalne zakwestionowanie konieczności myślenia o dziele jako o reprezentancie jakichkolwiek kierunków, tendencji, technik czy artystycznych konwencji.

Mimo że – jak twierdzi Ryszard W. Kluszczyński – dużo w koncepcji Higginsa intuicyjnych skojarzeń, prób wpisywania się w popularne nurty w sztuce oraz schlebianie "własnym zainteresowaniom artystycznym"<sup>5</sup>, to fakt ukonstytuowania bytu intermedialnego między tradycyjnie pojmowanymi granicami poszczególnych dziedzin sztuki nie podlega dyskusji. Intermedium byłoby zatem nie tyle "złożonym medium", charakteryzującym się "połączeniem dwóch przynajmniej, różnych mediów artystycznych"<sup>6</sup>, ile wręcz zaprzeczeniem wiązania, zespolenia czy hybrydyzacji. Dyspersyjną przestrzenią, w której zacierają się gatunkowe wyznaczniki. Performatywny aspekt intermediów, który w pewien sposób będzie

<sup>1</sup> Tak uważa choćby Elżbieta Łubowicz. Zob. E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Dróżdża*, [w:] "Dyskurs", nr 10, 2010, s. 198.

<sup>2</sup> Higgins napisał esej w 1965 roku, a opublikował go rok później na łamach "Something Else Newsletter", nr 1, 1966, s. 1-2.

<sup>3</sup> D. Higgins, *Intermedia*, [w:] R. Packer, K. Jordan (red.), *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, W.W. Norton & Company, New York-London 2001, s. 27. ("Wiele spośród najlepszych prac tworzonych dzisiaj zdaje się istnieć między środkami przekazu") [przekład własny]. W dostępnym po polsku przekładzie eseju Higginsa to zdanie traci swój charakter wskutek niefortunnych wyborów translatorskich: "Wydaje się, że większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu". Zob. D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] Id., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 17. Tłumacze tracą zarówno aspekt materialnego wytwarzania dzieła, jak i myślą "środki wyrazu" ze "środkami przekazu", a więc nośnikami.

<sup>4</sup> K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008, s. 28-29.

<sup>5</sup> R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 21-22.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 21-22.

oddzielał zakres oddziaływania tego rodzaju prac od multimediiów, kojarzonych z rozwojem technologii, w tym wideo, a później komputerów, jest nie do przecenienia; różnica czai się już w samym źródłostowie (inter- kontra multi-), wskazującym na dyspersyjny i niejednorodny charakter intermediiów wobec kolażowego i wielorodnego charakteru multimediiów. Intermedialnymi można by zatem nazwać te wymykające się standardowej klasyfikacji prace, których głównym aspektem jest nieprzewidywalność wynikająca z performatywnego – a zatem procesualnego (na zasadzie *work-in-progress*) statusu. W przypadku recepcji takich prac bardziej liczyłoby się natomiast rozproszenie uwagi związane z, by tak rzec, niejasnością ontologiczną dzieła, niż spotęgowanie uwagi wynikające z wielozadaniowości i wielokanałowości przekazu. Pracą, która dobrze ilustruje dystynktywne cechy intermedium, a na dodatek mieści się w Higginsowskiej triadzie poezja wizualna – happening – *environment*, z pewnością jest Dróždżowe *między*; choć, co warto rozważyć, to dzieło znacznie wykraczające poza tego rodzaju odczytanie i pozostawiające w interpretatorze niegasnące uczucie niedosytu.

Gwoli ścisłości należy przypomnieć<sup>7</sup>, że Stanisław Dróždż (1939-2009) powszechnie uznawany jest za najważniejszego twórcę i teoretyka poezji konkretnej w Polsce. Jak się wydaje, szczególnie istotne i artystycznie niebanalne są jego działania i utwory z końca lat 60. oraz lat 70. Dróždż na określenie swoich intermedialnych prac ukuł termin *pojęciokształty*<sup>8</sup>. Sytuują się one w przestrzeni między utworem literackim – poetyckim – oraz dziełem lub/i działaniem artystycznym – choć mającym więcej wspólnego z wizualizacjami naukowymi niż *stricte* plastycznymi (warto mieć to na uwadze, używając w odniesieniu do prac Dróždża terminów zaczerpniętych z terminologii właściwej sztukom plastycznym). Zajmują więc one przestrzeń między tym, co werbalne, a tym, co wizualne. Realizując założenia estetyki konkretystycznej, Dróždż używał jako twórczej materii znaków pochodzących z podstawowych kodów i systemów, by wymienić litery, słowa, liczby, znaki interpunkcyjne i inne najprostsze ikony. Główną zasadą ich artystycznej konstrukcji uczynił zaś współzależność – najczęściej rozumianą w perspektywie paradoksu i fakszywej opozycji – między warstwą semantyczną a materialnością znaku, między desygnatem a jego materialnym określeniem. Wprawdzie w pierwszej fazie twórczości Dróždża *pojęciokształty* przybierały postać przede wszystkim kolaży tekstowo-graficznych, typograficznie nieobojętnych maszynopisów bądź wydruków komputerowych, lecz kolejnym etapem oddalania się od ściśle określonych reguł przedstawienia było zawierzenie niejednorodności ontologicznej obiektów i instalacji przestrzennych. Instalacji i obiektów, warto zauważyć, które sam autor konsekwentnie nazywał wierszami (utworami poetyckimi)<sup>9</sup>, przez co można je

<sup>7</sup> W artykule podnoszę i rozwijam wątki zarysowane wcześniej w jednym z rozdziałów książki mojego autorstwa *Awangarda. Strajki, zaktócenia, deformacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 195-202.

<sup>8</sup> W opracowaniach krytycznych pojawia się również synonimiczne określenie "ideogram".

<sup>9</sup> Dróždż wielokrotnie wyraża się krytycznie wobec prób sytuowania jego twórczości wyłącznie w domenie sztuk wizualnych, z pominięciem aspektu werbalnego. Zob. np.: "Poezja konkretna nie ma nic wspólnego ani ze sztuką conceptualną, ani z plastycznymi sztukami [...]. Mówią o tym environment, to nie jest też environment. Environment jest terminem czysto plastycznym". M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji. Stanisław Dróždż mówi*, Korporacja Ha!art-Narodowe Centrum Kultury, Kraków-Warszawa 2012, s. 168.

ustawić w jednym szeregu z wierszami gestualnymi i wierszami-objektami serbskiego sygnalisty Miroljuba Todorovicia czy wierszami obiektywnymi (zwanymi ewidentnymi/ewidencyjnymi) czeskiego konkretysty Jiříego Koláři.

Choć, naturalnie, antecedencki *między* można upatrywać już w klasycznych z dzisiejszej perspektywy utworach awangard przelomu XIX i XX wieku, z Mallarméańską księgą *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku* na czele. W szerszej perspektywie u źródeł twórczości "przestrzennej" Dróždza można odnaleźć wszystkie prace, które zakwestionowały tradycyjnie neutralną formę nośnika – formy książki jako kodeksu – na rzecz form interaktywnych. Obserwujemy ich rozwój od futuryzmu i kubizmu po surrealizm przed wojną, a po wojnie – wraz z przeniknięciem refleksji nad literą i słowem do sztuki konceptualnej. Niemniej nawet na tym tle *między* ze swoją obietnicą immersji (jako przestrzeń, która zaprasza czytelnika do środka tekstu i jako materialnie istniejący obiekt, do którego się wchodzi) musi być uznane za gest spektakularny. Oto bowiem wiersz domaga się naruszenia swojej struktury – poprzez "zanurzenie się" w jego fizycznej reprezentacji – by w pełni zrealizować sens tkwiący w jego założeniu. Innymi słowy, dzięki immersyjnemu potencjałowi *między* dokonuje się artystycznie ciekawy zabieg rozchwiania matematycznego, racjonalnego porządku struktury utworu, wyrażonego specyficznym algorytmem stojącym za odpowiednim układem liter wchodzących w skład tytułowego wyrazu. Stoi za tym efekt nieprzewidywalności, związany z obecnością wewnątrz tekstu odbiorcy, który "aktywizuje" go niezależnie od intencji autora.

Oczywiście, konceptualna czy matematyczna istota *między* nie podlega dyskusji. Monika Górska-Olesińska<sup>10</sup> czy Michał Bieganowski<sup>11</sup> zajmują się m.in. technologiczną genezą ich struktury, także w ujęciu materialnym, z uwzględnieniem algorytmów, procedur i reguł matematycznych, które – z pewną jednak dozą przypadkowości i nieprzewidywalności wynikającej z konstrukcji pracy – często traktowane były przez Dróždza jako punkt wyjścia do dalszych działań twórczych. Niemniej ciekawsza wydaje się kwestia, na ile materialno-przestrzenny wymiar owych wierszy-instalacji, kwestionując stereotypowe wyznaczniki literackości związane z nośnikiem, wpływa na ich intermedialny charakter. Z jednej strony każdy tekst literacki jest przedmiotem, bowiem istnieje materialnie na najbardziej elementarnym poziomie, jako książka, kartka, strona, plik, nagranie lub zbiór hipertekstowych łącz. Z drugiej natomiast, blokuje możliwość performatywnego oddziaływania na swoją strukturę w rozumieniu materialno-przestrzennym: kreuje wewnętrzną przestrzeń odrębną od przestrzeni, w której znajduje się czytelnik/odbiorca. Instalacje Dróždza, przedostając się z wymiaru werbalnego w przestrzenny, w najbardziej radykalnych ujęciach wprost wymagają od odbiorcy, by wszedł w ich przestrzeń, by pokonał granicę między przestrzenią pozatekstową i wewnątrztekstową w rzeczywistym geście wniknięcia do-wewnątrz tekstu-objektu. Dokonuje się w ten sposób faktyczna – bo performatywna – synergia między dziełem a jego "realizatorem".

<sup>10</sup> Zob. M. Górska-Olesińska, *Ukryte wymiary pojęciokształtów*, [w:] E. Wilk, M. Górska-Olesińska (red.), *Od liberatury do e-literatury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011, s. 253-264.

<sup>11</sup> Zob. M. Bieganowski, *Przestrzeń "między" poezji konkretnej*, [w:] "Dyskurs", nr 10, 2010, s. 260-265.

Przykład najbardziej symptomatycznej w tym kontekście pracy Stanisława Dróżdźa *między*, której materialna konstrukcja przeobraziła się z poematu konkretnego (1968), przez dwuwymiarową i dwukolorową (czarno-białą) model (planszę-makieta) w przestrzenną instalację i w 1977 roku stanęła w warszawskiej Galerii Foksal<sup>12</sup>, wskazuje na wiele problemów, z jakimi wiąże się tego rodzaju intermedialna praca. Pierwotna realizacja *między* to bryła w kształcie prostopadłościanu, coś na kształt pomalowanego na biało pokoju, którego podłoga, sufit i ściany (o wymiarach 325 x 525 x 700 centymetrów<sup>13</sup>) pokryte są równymi szeregami czarnych liter o jednakowym kroju, lecz ustawionych pod różnym kątem, składających się na słowo "między", przy czym słowa "między" we właściwej kolejności nie da się odczytać w żadnej kombinacji liter. Elżbieta Łubowicz zaznacza, że "[...] litery słów 'między' znajdują się między literami innych słów 'między'. Dostownie więc jest to 'międzymiędzymiędzy'"<sup>14</sup>. To nie kombinatoryczne zaplecze pracy<sup>15</sup> jest tu jednak najważniejsze, a jej status: odżegnywanie się przez autora od bycia klasyfikowanym w kategoriach teorii sztuki, a nie literatury<sup>16</sup>, żyrowane m.in. przez Tadeusza Sławka, który konsekwentnie nazywa tę instalację wierszem lub poematem<sup>17</sup>, nie jest niczym dziwnym w kontekście rozwoju poezji konkretnej i wizualnej (dość przypomnieć wiersze-kamienie i wiersze-neony Iana Hamiltona Finlaya czy działania performatywne z cyklu *poésie-en-action* Juliana Blaine'a i Bernarda Heidsiecka).

Skądinąd, zespół pojęć i kategorii, jakie używane są do opisu niejednorodności i konstelacyjności<sup>18</sup> poezji konkretnej, podkreśla zawartą w próbach dotarcia do jakiegokolwiek pewności i określoności niemożliwość, bowiem, jak pisze Tadeusz Sławek, "*między* jest wciąż odnawiającym się pęknięciem"<sup>19</sup>. Z tej perspektywy, utworowi konkretnemu, który jest zarówno tekstem, jak i instalacją przestrzenną, przynależy status odrębnego przedmiotu, obiektu czy artefaktu. Praca Dróżdźa wpisuje się w tradycję obiektów o charakterze tekstowym, których poetyka zakłada pewną nieciągłość w obrębie świata sztuki. Jerzy Jarniewicz nazywa je "wierszami przestrzennymi, trójwymiarowymi", "poezją

<sup>12</sup> Od tego czasu powstało kilkanaście realizacji tego projektu o różnych wymiarach, odchodzących od formy sześciianu. Jedną z nich, o wymiarach 300x450x500 cm znajduje się w kolekcji stałej Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP w Krakowie.

<sup>13</sup> Instalacja zrealizowana została na podstawie sześciennego modelu z papieru o krawędzi długości 50 centymetrów.

<sup>14</sup> Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni*, cit., s. 199-200.

<sup>15</sup> Dróżdź mówi o kombinatorycznej zasadzie, według której pracowali autorzy koncepcji technicznej pracy Zbigniew Gostomski i Michał Bieganowski. Zob. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji*, cit., s. 206.

<sup>16</sup> "To jest wciąż poezja konkretna i koniec". Zob. ibidem, s. 169.

<sup>17</sup> Zob. T. Sławek, *Sztuka mądrego konkretnego*, [w:] Id., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 55.

<sup>18</sup> Termin konstelacji i konstelacyjności wprowadził do literatury Eugen Gomringer. Zob. E. Gomringer, *vom vers zum constellation* (1954), [w:] E. Gomringer (red.), *Konkrete poesie*, Reclam, Stuttgart 1972, s. 153-158.

<sup>19</sup> T. Sławek, "*Wszystko z wszystkiego*". *Wrocławska kontynuacja poezji*, [w:] Id., *Między literami*, cit., s. 97.

ukonkretnioną<sup>20</sup>, której tworzywem jest "słowo jako przedmiot"<sup>21</sup>. Zatem nie tylko ściany instalacji są materialnym bytem, nie tylko znaki namalowane czarną farbą na białym tle, ale samo słowo, które wymyka się percepcji odbiorcy, staje się przedmiotem. Wewnętrzna struktura tego rodzaju przedmiotu odpowiada jednak nieokreśloności i bezkresności przestrzeni, w jakiej się znajduje. Intermedialny paradoks *między*, o którym pisze Tadeusz Sławek, tkwi w tym, że "przedmioty nie są ostoją stabilności, lecz przeciwnie: nieustannie migoczą i zmieniają położenie"<sup>22</sup>. Joshua Glenn pisze o niepewnej, opartej na dyspersji, relacji między obiektami a tekstami: "They are not merely objects, that is, but a kind of text intended to be interpreted. We're most interested in objects that accidentally became interpretable"<sup>23</sup>. Owa niespodziewana jakość przedmiotu-tekstu, który w określonej sytuacji zmienia swój status i zaczyna "wymagać innego traktowania" świadczy tyleż o strukturze samego dzieła, ile o rozluźnieniu więzów między odbiorcą i dziełem sztuki (następuje tu odwrócenie ról).

Wracając do kwestii intermedialnego statusu dzieła: nawet jeśli niektórzy badacze wolą utożsamiać *między* wyłącznie z dyskursem artystycznym – Aleksandra Kremer zauważa, że "tak śmiała koncepcja przemyslenia granic poezji zdaje się jednak wciąż wyłączona z większości polskich prac literaturoznawczych"<sup>24</sup> – to nie ma wątpliwości, że problem jest znacznie bardziej złożony. Już sam fakt trudności w ocenie, co jest właściwą pracą zatytułowaną *między* – czy jej fizyczna, materialnie istniejąca w określonej przestrzeni wersja, czy projekt pracy określający jej wewnętrzną konstrukcję oraz warunki zaistnienia (wraz z dokumentacją, rysunkami, modelami papierowymi i trójwymiarowymi, płytą CD ze wzorem czcionek), czy może raczej sam pomysł, koncept stojący u podstaw materialnego wymiaru dzieła? Trudność w ocenie może być jeszcze większa, gdy weźmiemy pod uwagę obecność odbiorcy: może to dopiero jego wkroczenie w pierwotnie opuszczoną przestrzeń dzieła kreuje jej pełen wymiar, wprawia ją w ruch? Pojawiłoby się tu oczywiście nawiązanie do *wierszy destatycznych* Kolářa, będących *de facto* partyturami do performance'ów, które czytelnik ma wykonać po przeczytaniu wierszy. W przypadku *między* jest właściwie podobnie: oto pusty "pokój" czeka na "wypełnienie" przez człowieka – jednocześnie czytelnika, widza i, by tak powiedzieć, "osobę fizyczną" – która aktywuje zawarte najpierw w koncepcie, później w projekcie, a następnie w konkretnej realizacji intermedialne założenie. Małgorzata Dawidek Gryglicka, słusznie przypisując *między* rolę pierwszego polskiego trójwymiarowego tekstu literackiego oraz nazywając go specyficznym reprezentantem tekstu sieciowego<sup>25</sup>, dotyka sedna intermedialnej transmutacji, do jakiej dochodzi w obrębie dzieła. Otóż "związek odbiorcy z tekstem przenosi się z płaszczyzny mentalnej

<sup>20</sup> J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, [w:] "Literatura na Świecie", nr 11-12, 2006, s. 58.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>22</sup> Sławek, *Sztuka nieobecności*, cit., s. 126.

<sup>23</sup> J. Glenn, *Introduction*, [w:] J. Glenn, C. Hayes (red.), *Taking Things Seriously. 75 Objects With Unexpected Significance*, Princeton Architectural Press, New York 2007, s. 11.

<sup>24</sup> A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 258-259.

<sup>25</sup> Zob. M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art-Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków-Wrocław 2012, s. 172.

na materialną [...]. Termin «dzieło» rozumiany jest tu w szerokim znaczeniu przestrzeni utworu, jawiącej się jako miejsce spotkania tych dwojga ze sobą, a także z przedmiotowym, zmaterializowanym i zwizualizowanym językiem<sup>26</sup>. Innymi słowy, jednoczesnemu zespoleniu tekstu i odbiorcy towarzyszy systematyczne rozpraszenie genologicznego statusu dzieła, które staje się zarazem wielofunkcyjne i odległe od jakiegokolwiek przyporządkowania w obrębie tradycyjnie pojmowanych ram teoretycznych.

Napięcie estetyczne, jakie powstaje w obrębie materialnej przestrzeni *między*, prowadzi w konsekwencji do przełamania statyczności dzieła, które staje się przestrzenią bycia, uczestnictwa i nieskończonego – bo, po pierwsze, replikowalnego, a po drugie, “narzucanego” przez prostopadłościenną przestrzeń “celi”, z której nie da się “wydostać” – dążenia do wejścia w interakcję z odbiorcą. Dawidek Gryglicka twierdzi wręcz, że “*między* wyłania się w chwili doświadczenia”<sup>27</sup>. Rozwijając myśl Tadeusza Sławka, który dostrzega w dynamicznym charakterze *między* “[...] opozycję istnienia i czytania, egzystencji i sfery semeion”<sup>28</sup>, przejawiającą się w jednoczesnym byciu “między” i czytaniu “między”, można potraktować pracę wrocławskiego twórcy jako pułapkę zakłętą kręgu, niekończącej się spirali, bezkresnego powrotu. Chodzi tu, jak powiedzielibyśmy za Rolandem Barthes'em, o fakt nieobecności w tekście zarówno osi otwarcie-zamknięcie, jak i systemowego centrum<sup>29</sup>. Materialna przestrzeń *między* przypominałaby zatem swoisty labirynt bez wyjścia, w którym dochodzi do ontologicznego zrównania podmiotu (odbiorcy) z przedmiotem (tekstem). Wedle takiego założenia człowiek nie tyle czyta tekst, ile sam jest przezeń czytany. Sławek przyrównuje status odbiorcy do muchy zostawionej na pastwę tekstu i dodaje, że “czytanie to proces, w którym tekst mówi znakami emitowanymi przez czytelnika, a czytelnik staje się znakiem wciągniętym w rejestr znaków tekstowych”<sup>30</sup>. Oczywiście jest to stanowisko w gruncie rzeczy bliskie Barthes'owskiemu “połączeniu czytelnika i dzieła w tej samej praktyce znaczącej”<sup>31</sup>.

Nieemożliwe staje się już nie tylko odseparowanie praktyki pisania i czytania, ale przede wszystkim tekstu i czytelnika, choć nie chodzi tu, powtórzmy, o zespolenie, lecz w większym stopniu o rozpuszczenie się w sieci znaków, o czym pisze Dawidek Gryglicka. Skoro bowiem tekst jest materialną instalacją, a czytelnik materialnym widzem, powinniśmy mówić o fizycznej ingerencji odbiorcy, określanego przez Sławka jako “obywatel wiersza”<sup>32</sup>, w organiczną strukturę dzieła. Idea bezkresnego powrotu zasadza się więc na fakcie, że ów obywatel wiersza jest czytany przez tekst, a w konsekwencji staje się jego

<sup>26</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Sławek, *Sztuka mądrego konkretnego*, cit., s. 144.

<sup>29</sup> Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, [w:] “Teksty Drugie”, nr 6, 1998, s. 190-192.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>31</sup> Zob. choćby Barthes, *Od dzieła do tekstu*, cit., s. 193; Id., *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 199-207.

<sup>32</sup> T. Sławek, *Chłodnym okiem*, [w:] Id., *Między literami*, cit., s. 55.

– wprawdzie cokolwiek dyspersyjną i wyalienowaną – częścią<sup>33</sup>. W konsekwencji tego otoczenia (Grzegorz Dziamski mówi nawet o “osaczeniu”<sup>34</sup>), rola odbiorcy sprowadza się do wędrówki pomiędzy ograniczeniami samego siebie a nieskończonością tekstu. Tekstu o intermedialnym, a zatem przeczącym dystynktywnym cechom kreujących go mediów, statusie. Henryk Stażewski zauważa w nocie relacjonującej wkroczenie w przestrzeń Foksalowej wersji *między*, że tytuł pracy odpowiada intermedialnej nieufności wobec jednorodnej klasyfikacji gatunkowej (status dzieła rozpięty jest między czymś a czymś, ale nie jest niczym innym; inaczej mówiąc, nie wypełnia luki, lecz ją rozszerza): “Słowo *między* we wszystkich kombinacjach jego znaczenia jako: miejsce w sensie przestrzennym, fizycznym / stosunek do ludzi i przyrody / antypodycznym sensie uczuciowym, mentalnym, etycznym, filozoficznym”<sup>35</sup>. W szczególności owo pierwsze porównanie wspiera wizję *między* jako materialno-(przedmiotowo-)przestrzennego intermedium, które dubluje swoją szkatułkową naturę (jest przecież pomieszczeniem-kubikiem ustawionym wewnątrz innego pomieszczenia-kubika, a więc sali wystawowej, która też jest częścią większej całości – budynku galerii). Przestrzeń jest w tym sensie ograniczona byciem atrapą innej przestrzeni. Wchodzimy do celi, o której wiemy, że nie jest celą, tylko tekstem. Nie zmienia to faktu, że czujemy się tak samo osaczeni, jakbyśmy byli wewnątrz prawdziwej celi więziennej.

Wielopłaszczyznowa paradoksalność *między* (zgodnie ze znanym stwierdzeniem Barthes’a: “Tekst jest zawsze paradoksalny”<sup>36</sup>) uwidacznia się również w innych aspektach. Z jednej strony, jak zauważa np. Elżbieta Łubowicz<sup>37</sup>, praca Dróżdża nie ma początku ani końca, jest w pewien sposób wyrwana z monumentalnego tekstu, który pisze się sam poza horyzontami percepcji odbiorcy. Przekracza ograniczenia tradycyjnej linearności, by wzbudzić poczucie nieskończonej struktury. Z drugiej strony fragmentaryczność i otwartość *między* jako bytu tekstowego skonfrontowana zostaje z materialnością prostopadłościennej przestrzeni, która, jak ustaliliśmy, sugeruje pułapkę bez wyjścia. Ów paradoks jednoczesnego otwarcia i zamknięcia, nieskończoności i ograniczenia, spotęgowany jest dychotomicznym charakterem każdego z tych pojęć. Intermedialny walor pracy sprawia, że otwartość i zamknięcie mogą być kategoriami wewnątrztekstowymi, które wysuwają na pierwszy plan formę – rozumianą szeroko, jako relacja pomysłu, projektu i ich realizacji – jak i odnosić się do interakcji między dziełem a odbiorcą. W przypadku *między* jest to dualizm immanentny, wynikający z istoty samego utworu, sytuującego się w pół drogi

<sup>33</sup> M. Dawidek Gryglicka przeprowadza ciekawą analogię *między* tą własnością między a fragmentem prozy Maurice’a Blanchota *Tomasz Mroczny*, w której bohater jest śledzony przez tekst. Zob. M. Dawidek Gryglicka, *Międzystowia. O twórczości Stanisława Dróżdża. Interpretacje*, [w:] “Dyskurs”, nr 10, 2010, s. 228-229.

<sup>34</sup> Zob. G. Dziamski, *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, [w:] “Dyskurs”, nr 10, 2010, s. 129.

<sup>35</sup> H. Stażewski, *między. Refleksje po obejrzeniu pracy Stanisława Dróżdża «między» w Galerii Foksal w 1977 roku*, <<http://www.drozdz.art.pl/02070600.htm>> [dostęp: 20.01.2018].

<sup>36</sup> Barthes, *Od dzieła do tekstu*, cit., s. 189.

<sup>37</sup> Zob. E. Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. “Pojęciokształty” Stanisława Dróżdża*, [w:] “Dyskurs” nr 10, 2010, s. 148-150.



między tekstem poetyckim a instalacją (materialną przestrzenią), ale *de facto* niebędącego ani tekstem, ani instalacją, nie zaś, jak byłoby to zasadne w odniesieniu do multimediiów, zarówno tekstem, jak i instalacją. Intermedialność *między* dotyczy poczucia niespełnienia, braku i związanej z tym niepewności (co do "wypełnienia" i co do celowości "bycia-w-między").

Kolejny paradoks zadziergnięty w pracy Dróżdża polega więc na tym, że natura *między* wymaga współdziałania odbiorcy, który próbuje wyłonić, ukonkretnić ostateczną postać dzieła, a jednocześnie jest przez nie osaczany, więziony i demaskowany jako "intruz". Jak zauważa Tadeusz Sławek, "[...] oznacza to tyle, że nie jestem po prostu ograniczony początkiem i końcem, nie poruszam się od-do, lecz wyłaniam się spośród, z rzeczywistości"<sup>38</sup>. Istotne wydaje się tutaj wskazanie roli odbiorcy w procesie aktywacji nie tyle samej przestrzeni *między*, ile raczej jej potencjału nieskończoności. Warto porównać ten fragment z innym, gdzie badacz używa analogicznych pojęć do scharakteryzowania utworu konkretystycznego: "Prace Dróżdża nie kończą się ani nie zaczynają, lecz na chwilę wynurzają się z czerni lub bieli, by nie zdefiniowawszy ostatecznie swojego znaczenia i konturu rozproszyć się ponownie w mroku lub jasności"<sup>39</sup>. W obu przypadkach – odbiorcy, który interweniuje w strukturę przestrzeni *między* oraz przestrzeni, która czeka na interwencję odbiorcy – Sławek celowo używa takich nacechowanych dyspersyjnymi walorami intermedialności czasowników jak "wyłaniać się", "wynurzać się", "rozproszyć się", aby podkreślić nieobecność jakichkolwiek ram obustronnej relacji. Nie ma tu sugestii punktu wyjścia i dojścia, a więc początku i końca, uwaga koncentruje się na niesprecyzowanym obszarze (owej materialnej przestrzeni z noty Stażewskiego), który "[...] staje się przepływem zmiennych form"<sup>40</sup>. W konsekwencji prowadzi to do wytworzenia specyficznej przestrzeni *między*, rozciągającej się w układzie dzieła (materialne, przestrzenne, tekstowe i wizualne) kontra odbiorca. Nie dość, że ową przestrzeń można nazwać strefą "wiecznie odnawiającej się różnicy" i "stanem permanentnej niegotowości"<sup>41</sup>, to na dodatek jej chaotyczny wymiar wymyka się jednoznaczniemu usytuowaniu na osi przedmiot-podmiot. Przestrzeń dzieła podlega jednoczesnemu ruchowi do środka i od środka, do wewnątrz i na zewnątrz. Zacierają się granice między pionem i poziomem, "[...] dochodzi tu do zachwiania poczucia umiejscowienia widza w realnej przestrzeni, z jej znanymi dobrze kierunkami: góra-dół; lewo-prawo"<sup>42</sup>.

Podsumowując, należy stwierdzić, że o intermedialnym charakterze *między* świadczy kilka czynników – począwszy od dyspersyjnego charakteru dzieła w odniesieniu do rozmaitych nośników i form przekazu, a skończywszy na paradoksie performatywnej zamiany ról (odbiorca obserwuje dzieło, dzieło

<sup>38</sup> T. Sławek, "Wszystko z wszystkiego". *Wrocławska kontynuacja poezji*, [w:] Id., *Między literami*, cit., s. 96-97.

<sup>39</sup> Id., *Początekoniec. Stanisława Dróżdża "Eschatologia egzystencji"*, [w:] Stanisław Dróżdż. *Poezja konkretna* [katalog wystawy], Galeria Foksal SBWA-Galeria Kronika, Warszawa-Bytom 1997, s. 10.

<sup>40</sup> Id., "Wszystko z wszystkiego", cit., s. 97.

<sup>41</sup> Id., *Sztuka nieobecności*, [w:] Id., *Między literami*, cit., s. 128.

<sup>42</sup> Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni*, cit., s. 199.

obserwuje odbiorcę). Ale nie wolno nam zapomnieć o najprostszym, werbalno-wizualnym schemacie, który sam w sobie wskazuje na intermedialne powinowactwa stojące u podstaw konkretyzmu. Chodzi o autonomię znaków, która jest czymś więcej niż prostym zabiegiem formalnym; to decyzja strategiczna. Elżbieta Łubowicz uwypukla autonomizację znaków jako podstawową zasadę działania *między*<sup>43</sup>. W oczywisty sposób koresponduje to z tezami najważniejszych esejów teoretycznych poświęconych zagadnieniu relacji sztuki współczesnej ze światem zewnętrznym, jak choćby *Kryzys znaku* Willarda Bohna<sup>44</sup>. Zdaniem autora znak w poezji konkretnej odsyła jednocześnie do tekstu i obrazu, a więc z zasady jest intermedialny; idąc dalej, można by stwierdzić, że właściwie każdy utwór podający w wątpliwość mimetyczne odwzorowywanie rzeczywistości, musi być intermedialny. Na tę *sui generis* kłączowość czy sieciowość poezji konkretnej, łączącą ją z teoriami intermedialnymi, zwraca także uwagę Derek Beaulieu, zauważając jej elementarną własność "de-montowania i ponownego montowania znaku i grafemu"<sup>45</sup>. Wedle tej koncepcji, istota znaku jest dwudzielna i polega przede wszystkim na wyizolowaniu go z kontekstu językowego, rozumianego jako zakrzepły system i, jak mówi sam Stanisław Dróżdż, "pozostawieniu go samym w sobie i samego dla siebie"<sup>46</sup>, a następnie uruchomieniu go w nowym – *stricte* intermedialnym – kontekście.

W przypadku *między* dwoistość tę opisuje Tadeusz Sławek poprzez wskazanie dwóch sił, odśrodkowej i dośrodkowej, działających w obrębie przestrzeni<sup>47</sup>. Pierwsza z nich dezintegruje i różnicuje tekst, druga zaś daje poczucie zespolenia wszystkich elementów w nowy sposób. Zatem znak, jak choćby litery ze słowa "między", nigdy nie będzie mógł zrezygnować ze swojej dynamicznej odrębności. "Między" jest i "między" nie ma, bez możliwości uregulowania tego statusu *in medias res*. W tym sensie – i niech to będzie konkluzja tego artykułu – w obrębie przestrzeni obramowanej białym sześcianem z nadrukowanymi czarnymi literami dokonuje się zespolenie podporządkowania regułom logiki i wierności przedtekstowym założeniom (co sytuowałoby utwór po stronie sztuki konceptualnej) z otwarciem się na irracjonalny i przypadkowy charakter wynikający z jego nastawieniem na relacyjność (bylibyśmy tu po stronie Derridy czy Foucaulta mówiących o spotkaniu jako nadrzędnej istocie tekstu literackiego). Tytułowe *między* bowiem to nie tylko ilustracja gry, jaką powinien podjąć z tekstem czytelnik, lecz przede wszystkim określenie dwoistości ontologicznej samego utworu.

<sup>43</sup> Ead., *Rzeczywistość jest tekstem*, cit., s. 156.

<sup>44</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, [w:] "Literatura na Świecie" nr 11-12, 2006, s. 5-25.

<sup>45</sup> D. Beaulieu, *Postowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, przeł. K. Bojarska, [w:] "Literatura na Świecie" nr 11-12, 2006, s. 372.

<sup>46</sup> *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, [w:] "Odra" nr 7-8, 1999, s. 84.

<sup>47</sup> Zob. Sławek, "Wszystko z wszystkiego", cit., s. 96-97.