

Drózdź

Stanisław Dróżdź

Język to gra

Tadeusz Sławek

Nieoczekiwana niedoskonałość.

Teologia przyimków Stanisława Dróżdża

Rozmowa: Stanisław Dróżdź – Jaromir Jedliński

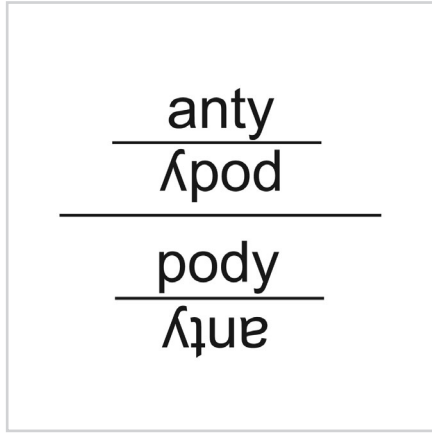
to się rozumie

samo przez się

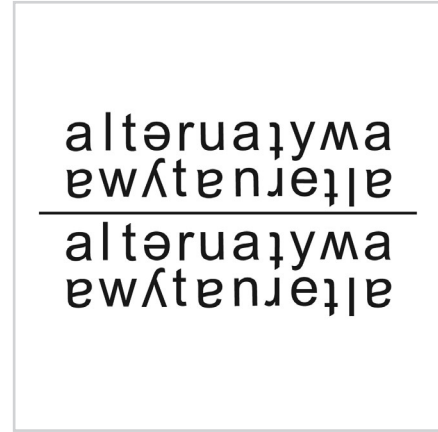
nie tylko to

kim jesteś ?

kim jestem ?



Bez tytułu, 2006, nr 3



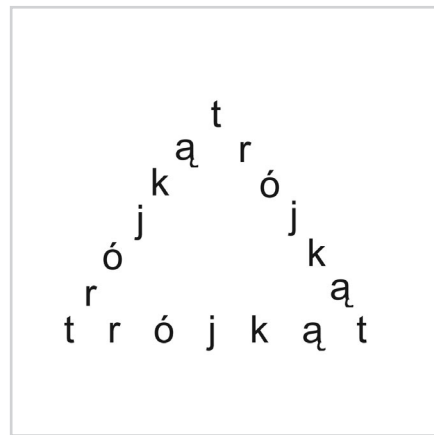
Bez tytułu, 2006, nr 4

coś

nic



Bez tytułu, 2006, nr 6



Bez tytułu, 2006, nr 7

...	7	8	9					
	4	5	6					
	1	2	3	0	1	2	3	
					4	5	6	
					7	8	9...	

								...
								6
								7
								8
								9
								0
								1
								2
								3
								4
								5
								6
								7
								8
								9

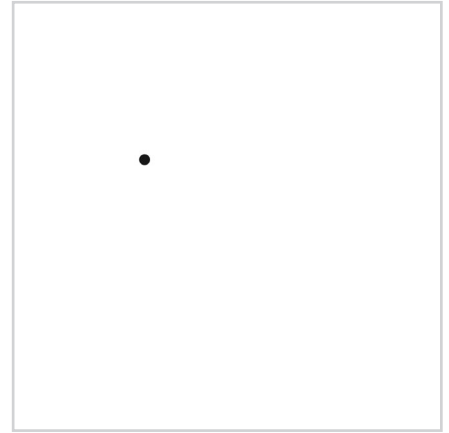
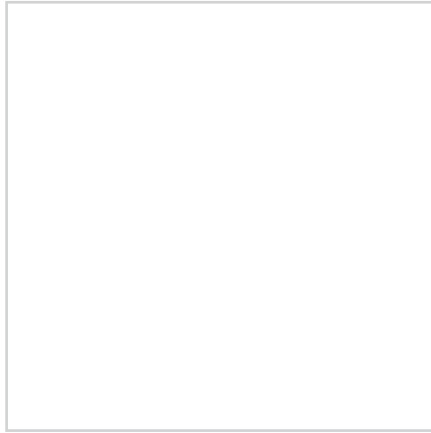
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,
, , , , , , , , ,

0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0

,0,0,0,0,0,0,0,0,0
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0,
,0,0,0,0,0,0,0,0,0

samo

słowo



przed przed przed
przed po po

przed przed po
przed po przed

po po po
po przed przed

po po przed
po przed po

przed przed przed
przed za za


przed przed za
przed za przed

za za za
za przed przed

za za przed
za przed za

nad nad nad nad
nad nad pod pod
nad pod pod nad

pod pod pod pod
pod pod nad nad
pod nad nad pod

	<p>I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII</p>	<p>IVXXX-L IVXXXL-C IVXXXLCCCC-D IVXXXLCCCCD-M</p>
--	---	---

to

to to to to
to to to to
to to to to
to to to to

tu

tu tu tu tu
tu tu tu tu
tu tu tu tu
tu tu tu tu

jest

jest jest jest
jest jest jest
jest jest jest
jest jest jest

na

na na na
na na na na
na na na na
na na na na
na na na na

to tu na
jest na to
na tu jest
jest na to
na tu na
to na jest

Tadeusz Stawek

Nieoczekiwana niedoskonałość

Teologia przyimków Stanisława Dróżdża

1.

Świata nie da się poznać pojmując go jako drobiazgowy spis poszczególnych przedmiotów. Nawet najbardziej pieczołowicie przygotowany słownik wymieniający wszystkie możliwe do pomyślenia rzeczy nie jest w stanie wytyczyć dróg w stronę świata, bowiem świat nie jest zbiorem gotowych obiektów, lecz konstelacją relacji. Przedmiot odgrywa w świecie i dla świata wielką rolę, ale świat wykracza poza przedmiot. Nim zaistnieje przedmiot, związki zarysowują okolicę, w której będzie mógł on się pojawić. Przedmiot wkracza zawsze już w jakieś „nad” i „pod”, w jakieś „blisko” i „daleko”, jakieś „tu” i jakieś „tam”. Przyimek, przysłówek, zaimek poprzedzają rzeczownik. Taka jest filozoficzna gramatyka prac Stanisława Dróżdża.

2.

Wittgenstein notuje, że studenci fizyki lepiej są przygotowani do podejmowania kwestii filozoficznych niż matematycy. Dzieje się tak dlatego, że fizyka jest domeną „jawnej niejasności”, podczas gdy matematyka grzęźnie „w przeświadczeniu o swej słusznej tradycji”. Jeśli tak jest, możemy powiedzieć trzy rzeczy: (a) „jawna niejasność” fizyki to nic innego, jak rozpoznanie „związania” przedmiotów

nieistniejących w stanie „jasnym”, czyli jako całkowicie odrębne, niezależne byty, (b) postawa właściwa badaniu „jawnej niejasności” jest postawą pokory (rzeczownik skłania w sposób naturalny ku posiadaniu, które z kolei jest podstawą wszelkiej dumy) oraz (c) badacze przyimków biorą górę nad badaczami rzeczowników (to zgłębiając relacje poznajemy migotliwość świata).

3.

W ten sposób świat zostaje od-reifikowany. W kulturze, w której przedmiot wyznacza ambicję filozofów pragnących (jak Husserl) powrócić do rzeczy oraz ustanawia trajektorię życia społecznego i ekonomicznego (już Locke wywiódł, że własność jest ostoją naszego systemu) odwrót od rzeczownika ma szczególną wartość. Pokazuje, że rzeczywistości nie da się zrozumieć wyłącznie w kategoriach *res extensa*, bowiem przedmiot nie występuje w stanie „czystym”; gdy pojawia się, coś jest „obok” niego i nie da się przedmiotowi pomyśleć bez owego związku. Przedmiot jest zawsze „związany”.

4.

Trzeba zatem przemyśleć owo „związanie”. Ma ono szczególny charakter; jest nie tylko topograficzne, ale także ontologiczne. Jeżeli przedmiot jest zawsze już przestrzennie zlokalizowany wśród innych przedmiotów, to dzieje się tak dlatego, że związek ów nie odnosi się wyłącznie do przestrzeni, lecz warunkuje pojawienie się przedmiotu: przedmiot jest „niepełny”, bez innego przedmiotu nie może zaistnieć, a zatem relacja poprzedza go i zapowiada. Dlatego sieć relacji wiążąca przedmiot nadaje mu charakter; dopiero wtedy staje się prawdziwym przedmiotem, przedmiotem „wiązącym” (w takim sensie, w jakim mówimy o „wiązącym zdaniu”, czy „wiążącej umowie”).

5.

Dopiero przedmiot „wiązący”, będący przedmiotem „związany”, możemy wydobyć na światło naszej racjonalności. Jest niczym potężne morskie stworzenie, które dopóki kryje się w głębinie pozostaje dla nas niedostępne, ale to właśnie ten mrok stanowi żywioł jego istnienia; trzeba związać go liną, aby można było przyjrzeć się jego korpusowi. Herman Melville poświęcił opisowi tego procesu twórczego, odstaniającego, ale i morderczego „związania” swojego *Moby Dicka*. Przedmiot „związany”, wyciągnięty na powierzchnię traci swoją tajemnicę, jest pożyteczny (długa jest lista sposobów przemysłowego wykorzystania w XIX wieku substancji z ciała wieloryba). Pożyteczność wyklucza bowiem wszelką tajemniczość, lecz żeby uczynić rzecz użyteczną trzeba wydobyć ją z jej „związania” i „przywiązać” jedynie do nas i naszych ludzkich, praktycznych celów i potrzeb. Prace Drózdza można odbierać jako analizę i krytykę owego „przywiązania” rzeczy do człowieka. Cytując Annę Grzegorzczuk, nie chodzi tu o „żadne – jak powie Morawski – studium, wyjaśniające czym jest sztuka, lecz myślenie poprzez sztukę o egzystencji, o jej ekstatycznym dążeniu od *Welt* (świata ludzkiego) ku *Erde* (bytowi poza nami), dążeniu nigdy nie mającemu spełnić się w całości”.

6.

Nietzsche w 125 aforyzmie *Wiedzy radosnej* zostawił nam medytację nad „związaniem” jako sposobem naszego bytowania. Oznajmiona na początku krótkiego tekstu śmierć Boga otwiera długą listę pytań będącą w istocie dramatycznym wołaniem o przemyślenie „związania” jako niezbędnego warunku istnienia. „Nie spadamyż ustawicznie? I w tył i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jesteż jeszcze jakieś na dole i w górze?”. To ledwie początek interrogacji, której finał następuje w aforyzmie 129 konstatującym nieodzowność

„związania”. Nawet dla Boga: „Sam Bóg nie może istnieć bez mądrych ludzi” – rzekł Luter i słusznie...”. „Od-wiązanie” człowieka od świata zastąpione przez „przywiązanie” stanowi ciemne dziedzictwo antropocentrycznego humanizmu.

7.

„Związanie”, bez którego nawet Bóg nie może się obyć jest domeną przyimków. Trzeba zatem podjąć studia nad „pod” i „nad”, nad „przed” i „za”. Napisawszy to zdanie widzimy jak bardzo i niepostrzeżenie już uwikłaliśmy się w „związanie”: podejmujemy studia „nad” „nad”. Przyimek wnika głęboko w naturę myślenia. Nie można badać, studiować bez natychmiastowego zanurzenia się w relację; trzeba pochylić się „nad” „nad”. Jakby przed „nad” było już jakieś inne „nad”, ale przecież już znowu napisałem „przed”. Nie można myśleć poza przyimkiem, ponieważ to on wyznacza pokorę myślenia (nie zaczynamy od rzeczownika, co najwyżej do niego dochodzimy, zbliżamy się). Jestem „przed” i „za” sobą.

8.

Ów wspomniany przed chwilą rzeczownik pojawi się na końcu procesu „dochodzenia”, ale termin ten bliższy jest w swej wymowie niepewności i meandrom procedury śledczo-policyjnej niż pewności epistemologicznej. Jest to „dochodzenie” bez ostatecznego „dojścia”, w którym nie obywa się bez niespodziewanych, zaskakujących, mylących tropów i poszlak. „Związanie” jest dochodzeniem w sprawie przedmiotu, ale on sam pozostaje jakby cieniem, ledwie majaczy na horyzoncie naszego myślenia, jest ledwie poszlaką. „Dochodzimy” przedmiotu w sensie dociekania, a nie posiadania i rozwiązania jego zagadki.

9.

Rzecz nie jest więc opisana wyrazistym konturem; nie posiada ostrego rysunku. Nie osiąga statusu rzeczownika, lecz opisana jest językiem niepewności. Nie rzeczownik, lecz ledwie pytajnik znajduje się w centrum „związania”. Pierwszym zarysem odpowiedzi na pytanie jest przyimek. To prawda, że relacje stanowią świat przedmiotu, ale jednocześnie znika on w nich, traci ostrość i stanowczość bytowania. Gdy przyglądamy się uważnie „związaniu”, pozostaje zaledwie przeczucie przedmiotu. Nie mamy nawet pewności, czy słowa, które czytamy są pytaniem, odpowiedzią, czy tylko nawarstwianiem się kolejnych relacji.

10.

„Co przed przed”. Niepewna będzie nasza lektura. Czy mamy rozumieć owe trzy słowa jako zarysowanie tego, że przedmiot oplątany „związaniem” nie poddaje się trybowi oznajmującemu, a jedynie pytającemu, nawet wtedy, gdy na końcu nie pojawia się znak zapytania? Czy mamy zatem do czynienia z pytaniem, a opuszczenie stosownego znaku interpunkcyjnego ma podkreślić to, że nie ma już innego sposobu wyrażania się o świecie? A może zbliżamy się do tego problemu z innej strony: może teraz mamy do czynienia z anemicznym oznajmieniem, na mocy którego możemy orzec, iż nasze poznanie dopuszcza nas jedynie do stanu wielkiej niejasności, który nie obdarcza rzeczy tożsamością, lecz ledwie jej domysłem. Nie ten lub tamten przedmiot, ale ledwie jakieś „coś”, które pojawi się zaraz obok, w kolejnej pracy, „coś”, które równie dobrze może być „nic”.

11.

Przed „przed” jest tylko inne „przed”, a „za” odnajdziemy jedynie inne „za”. Przedmiot jest tylko podejrzeniem przedmiotu ukonstytuowanym przez przyimki. Co ciekawe, nawet wtedy gdy sytuacja wydaje się wymuszać pojawienie się jakiejś rzeczy, co sugerują zapisy „co przed za” i „co za przed” (przecież „przed” „za” musi być „coś”, bowiem inaczej „przed” nie byłby „przed”, a „za” traciłoby sens), nawet wtedy nie pojawia się „nic”. „Przed” i „za” Dróżdża to rozwinięcie idei słynnej instalacji „między”: tak jak ona mówi o „związaniu” przedmiotu, którego nie możemy, mimo pokusy, nazwać „fundamentalnym”, bo przecież przedmiot „związany” nie posiada „swojego” fundamentu, lecz wraz z innymi przedmiotami „unosi się” lub „spada” w horyzoncie bytowania. Ale jednocześnie prace te stanowią krok dalej: „przed” i „za” zagęszczają jeszcze „związanie” przedmiotu, który nie **spoczywa** tylko „między”, lecz **wybiega** (przed) lub **wycofuje się** (za). Należy nie tylko do „teraz”, ale do „wczoraj” (przed dwoma dniami, na przykład) i jutro (za dwa dni).

12.

Przedmiot jest więc topograficznie nieustabilizowany; nie możemy, choć chcemy, w pełni ustalić jego pozycji. Nie pomoże nam w tym żaden system nawigacji satelitarnej. Gdy chcemy zapisać jego istnienie musimy to uczynić na kilku poziomach: „to” i „tu” wydają się precyzyjne, ale ich egzystencjalny predykat już nie. „Jest” znajduje się na innej linii, w innym wersie, na innym poziomie bytowania. Przedmiot „wybiega” i „wycofuje się”. Jest trochę „tu”, a trochę nie „tu”. W ogóle tylko trochę „jest”; wylewa się ze swojego bycia lub nie wypełnia go do końca. „Na to jest”, aby dać nam świadomość, że w części „nie jest”. Wykracza także w ten sposób poza instrumentalny charakter: jest „na to”, by wskazać, że nie jest „na to”, że sens jego struktury nie wyczerpuje się w żadnym celu ustanowionym przez człowieka.

13.

W związanej formule artysty przedmiot nie „jest”, ale „prze”, „mija” i nieustannie ustanawia na nowo kolejną wersję siebie – (jest) „nie” tym i „nie” tamtym. Nie jesteśmy nigdy usatysfakcjonowani przedmiotem, bowiem on nigdy nie zadowala się samym sobą: dąży, zmaga się w akcie Spinozjańskiego *perseverare conatur* („prze”), ale cel dążenia odsuwa się w czasie i przestrzeni, przedmiot „mija” nie tylko za sprawą powszechnego stawania się, o którym pisał Heraklit, ale „mija” siebie, nie trafia w siebie, stale wyprzedzając lub cofając się, biegnąc „przed” lub wlokąc się „za”. „Nie” znajdujące się dalej (bo przecież nie możemy powiedzieć „na końcu”), to nie negacja i zaprzeczenie, lecz afirmatywne stwierdzenie sposobu pojawiania się przedmiotu – jest i nie jest jednocześnie. Jest/nie jest. Nie jest „na”; ani „na” temat ani „na” czasie. Może tylko „na” chwilę: „na” początku i „na” końcu.

14.

Dlatego takie pojęcia jak „początek” i „koniec” są z jednej strony wszechwładne, z drugiej zaś bezsilne. Wszechwładne, gdyż skoro przedmiot jest nieosiągalny, skoro pozostaje przedmiotem „związanym”, zatem udostępnia się nam jedynie jego „krawędź”, granica będąca jednocześnie „początkiem” i „końcem”. Bezsilne – bowiem w przyjętym rozumieniu są silną formą obecności przedmiotu; „początek” jest obietnicą, jego pierwszym wejściem, zainicjowaniem jego pojawiania się, „koniec” jest uwieńczeniem, ostatecznym zamknięciem i potwierdzeniem. Tymczasem prace Drózdza są dociekaniem wiecznie wymykającego się przedmiotu; przedmiotu bez „początku” i „końca”.

15.

Na „początku” jest słowo. Ale w zasadzie całe rozumowanie Dróżdża prowadzi do wniosku, że słowo, które jest na „początku” czuje się w tej roli nie swojo. Odnosi się do siebie z dystansem. Raz, dlatego, że wie, że jako przedmiot i znak jest słowem już „związanym”, a w tym splocie na prawdę trudno znaleźć „początek”. Zapis „samo słowo” jest zdradliwy; mówi nieprawdę. W świecie, który stwarza Dróżdź samotność jest pozorna; samotność w sieci. Dwa, dlatego, że przedmiot może zaistnieć jedynie jako pewna zjawia, odległy, niewyraźny zarys, a zatem, że „kończy się” już na samym „początku”. „Na początku” jest więc „poza” początkiem. Chociaż w głębszej analizie okaże się, że w świecie przedmiotu „związanego” nie ma prawdziwego „poza”; wszystko pozostaje w związku. Jest tylko to, co jest poza „poza”. To już teologia, której szkic znajdujemy w tezie Nietzschego, iż Bóg potrzebuje człowieka. Najwyższy byt nie jest teraz czystym duchem znajdującym się poza światem; nie jest uduchowieniem rozstrzygającej wszystko pewności. W teologii przyimków, którą proponuje nam Stanisław Dróżdź Bóg, uwolniony od „przywiązania” do wszechwładnej i bezdusznej pewności, staje się ucieleśnionym świadectwem „związania”. Nie jest „poza”. Jest „przed” i „po”, „na” i „pod”.

16.

Mimo tego, że – jak powiedzieliśmy – przedmiot w pracach Dróżdża „prze” i „mija”, mimo całego dynamizmu, jaki kryje się w tych czasownikach, nie mamy do czynienia z chaosem, czy hałasem, który – trafnie rozpoznaje Schelling – „znajduje satysfakcję w nadzwyczajnych pozach i aktach, zuchwałym ogniu, w gwałtownych, powierzchownych i jaskrawych przeciwieństwach”. Przeciwnie, struktury, które oglądamy przenika spokój wynikający z tego, że artysta nie pragnie budować swego świata w oparciu o przeciwieństwa. Owszem, wy-

stępują one (jak „przed” i „za”) w jego tekstach, ale nie mają charakteru dialektycznego – nie wnoszą napięcia, a kto chciałby czytać je w ten sposób pozostanie na powierzchni prac artysty. Rzeczywistość, w którą nas wprowadza nie opiera się na doskonałości zasady (np. przekonaniu, że świat jest dziełem nieustannego konfliktu), lecz przeciwnie – na niedoskonałości codziennych pojawień się przedmiotów. Nie ma tu „zasady”, bowiem rzeczywistość jest bogatsza od wszelkich *arche*, które mogą stanowić jedynie wygodne uproszczenie. Pozostaje przeświadczenie Greimasa o daremności prób podporządkowania codzienności wobec naszego bytowania polegającego na poszukiwaniu tego, co nieoczekiwane, a co się wymyka. A jednak, jak pisze Greimas, to właśnie „niedoskonałość jawi się jako odskocznia, która przerzuca nas od beznaczeniowości ku sensowi”.

Odwołuję się do następujących prac:

L. Wittgenstein, *Ruch myśli. Dzienniki 1930-1932, 1936-1937*, przeł. S. Reszke. Wydawnictwo Spacja: Warszawa 2002.

Anna Grzegorzczak, „Postowie” do Algirdasa Greimasa *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak. Wydawnictwo Naukowe UAM: Poznań 1993.

F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff. Mortkowicz: Warszawa 1910.

F. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa. PWN: Warszawa 1983.

Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: Od czasu, kiedy prowadziliśmy poprzednią rozmowę z myślą o jej publikacji minęło sporo lat; tamta konwersacja ukazała się drukiem jako *Rozmowa VIII* w moim cyklu *Rozmowy o sztuce* w letnim numerze wrocławskiej *Odry* z lipca-sierpnia 1999 roku. Od tamtego czasu zrealizował Pan wiele prac oraz miał Pan liczne ich pokazy w Polsce i w świecie, by wspomnieć choćby te w Galerii Foksal, czy w Pawilonie Polskim w ramach *50. Biennale* w Wenecji w roku 2003, gdzie zaprezentował Pan swoje *environment* zatytułowane *Alea iacta est*. Jednak, myślę, chociaż wciąż powstają nowe i świeże Pana prace, to zarazem są one w jakiś tajemniczy sposób rozpoznawalne jako właśnie Pana autorstwa. Charakteryzuje je jakaś stała cecha, kusi mnie by tak to nazwać – *Stała Dróżdża* ...

Stanisław Dróżdż: Bardzo trafne sformułowanie... . To lata praktyki sformułowały poetykę, którą obecnie można nazwać „stała Dróżdża”.

Jaromir Jedliński: Mówię to, bowiem nas zajmujących się sztuką, humanistyką w ogóle, pociąga czasem możliwość i nadzieja na uchwycenie czegoś stałego, stąd też proponuję to pojęcie *Statej Dróżdża*, jako termin mający swoje zastosowanie raczej w naukach ścisłych, dążących do odkrycia praw powszechnie obowiązujących. Co Pan myśli na temat stałości i zmienności w swojej pracy?

Stanisław Dróżdż: Co do stałości, myślę, że tworząc poezję konkretną od 1967/1968 roku ubiegłego wieku, stałem się po prostu rozpoznawalny przez samą ilość tego, co zrobiłem. Nie mówiąc o tym, że idąc na studia polonistyczne wiedziałem, że absolutnie są mi one potrzebne po to, żeby robić coś zupełnie innego niż to, czego one uczą. I to mi się chyba udało, ponieważ nie uczyli mnie tego, co robię. A co do zmienności – zmienne jest to, że na początku tworzyłem pojedyncze, czasem podwójne, potrójne

(dyptyki i tryptyki) plansze, a teraz robię także ogromne instalacje. W 1977 roku zrobiłem w Foksalu *Między*, to była duża instalacja, a w Pawilonie w Wenecji na *50. Biennale* była jeszcze większa, ogromna instalacja *Alea iacta est* przeszła moje marzenia i wyobrażenia. Za każdym razem dostosowuję się do miejsca, w którym mam możliwość zrealizowania czegoś, gdzie mam to zrobić. Ale ta zmienność, jak wiem, nie jest taka duża. Raczej kładłbym nacisk na stałość, niż na zmienność, bo zmienność jest już mało prawdopodobna, mało zauważalna, tak więc przez to, co jest stałe, moja praca jest rozpoznawalna jako moja.

Jaromir Jedliński: Ciągle pozostaje Pan przy uprawianej od drugiej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku poezji konkretnej, stale posługuje się Pan terminem *pojęciokształty* do określenia Pana poszczególnych całościowych myślowo-tekstowo-liczbowo-wizualnie-przestrzennie integralnych realizacji artystycznych. Bo to, co Pan robi to sztuka, prawda? Zmieniają się wszakże akcenty w Pana pracy: raz jest to semantyka, innym razem gra, często jedno i drugie – gra językowa, w takim ujęciu, jakie postulował Wittgenstein, przypuszczam, innym jeszcze razem rozważania nad stykiem pomiędzy światem słów i domeną liczb, a obszar tego styku wyznaczać zdaje się myśl.

W swoim nowym eseju pod tytułem *Kaplica Dróżdża*, jaki Tadeusz Sławek napisał na temat Pana pracy, a głównie w odniesieniu do ostatniej Pana wystawy w Galerii Foksal w 2005 roku, zatytułowanej: *słowa, zdania / cyfry, liczby – wzajemne przenikanie*, autor tegoż eseju wysnuwa z Pana pracy wątki filozoficzne (Kartezjusz), estetyczne (Schiller), ale też racjonalno-emocjonalne („mowa miłosna”), religijne (Ewangelia według Św. Łukasza), literackie (*Finnegans Wake* Joyce’a; *Odwrócone światło* Karpowicza), artystyczne (Rothko). Myślę, że Pana praca, której sam Pan nie opatruje zwykle autorskim komentarzem (chyba, że jest Pan pytany,

jak teraz), wyzwała czasem bardzo owocne jej objaśnienia, ba – egzegezy, jak te, które od lat w jej obliczu formułuje Tadeusz Ślawek, nowe swoje rozważania zatytułowane *Nieoczekiwana niedoskonałość. Teologia przyimków Stanisława Drózdźa* napisał on także w związku z naszą najnowszą wystawą Pana prac w Poznaniu w Galerii Muzalewska. Jak się Pan odnosi do kwestii związku między przesłaniem zawartym, czy wręcz skrytym w Pana pracy, a próbami jej interpretacji, omówienia? Ale najpierw pomówmy o tych *pojęciokształtach*, może.

Stanisław Drózdź: *Pojęciokształty* jest to materializacja języka i myślenia; podkreślona tu zostaje materialność tych obszarów pojęć. Chodzi tu o integralność języka. Kształty pojęć jak sama nazwa wskazuje, integralne myślowo-tekstowo-wizualnie-przestrzennie – etc., jak w Pana zapytaniu, tak, tak, tak, bardzo dobrze to Pan nazywa.

Jaromir Jedliński: Ale to, co Pan robi to się nazywa sztuka, tak?

Stanisław Drózdź: To jest poezja. To jest sztuka, ale jest ciągle poezją. Jeżeli poezja jest sztuką – to tak, zgoda!

Jaromir Jedliński: No dobrze, ale dalej – raz pojawia się tu semantyka, semiotyka, innym razem gra – nasza wystawa poznańska ma się nazywać *Język to gra*. Gra językowa, gry językowe?

Stanisław Drózdź: One bardzo, te dwie sfery, ze sobą sąsiadują.

Jaromir Jedliński: A jeszcze zajmuje się Pan stykiem, pograniczem pomiędzy światem słów a światem liczb.

Stanisław Drózdź: No, przykładem tego była ta wystawa wenecka. Gra się zazwyczaj o coś. Natomiast według mnie to nie można ani wygrać, ani przegrać.

Jaromir Jedliński: Pan nazwał swoją ostatnią wystawę w Galerii Foksal, przypomnę jeszcze raz: *słowa, zdania / cyfry, liczby – wzajemne przenikanie*, a w napisanym w związku z tą wystawą tekście *Kaplica Drózdźa*, Tadeusz Sławek bardzo ciekawie pisze o Ewangelii, ale i o Rothko w Pana kontekście ...

Stanisław Drózdź: Brałem udział w takiej wystawie w Wielkiej Brytanii, w której punktem wyjścia były cytaty z Pisma Świętego. I ja zacytowałem początek Ewangelii „według Świętego Jana”: „Na początku było słowo ...”. To było z Biblii angielskiej wzięte, czyli było dobrze przetłumaczone.

Jaromir Jedliński: W naszej dawniejszej przywołanej tu przeze mnie na początku rozmowie zastanawialiśmy się nad Pana związkami z Tymoteuszem Karpowiczem; chciałbym znowu o tę kwestię zapytać, dlatego też, iż w ubiegłym roku ten zapoznany poeta zmarł i z nagłą, jak to często bywa, dopiero teraz zaczęto go na nowo przywoływać, wydawać, omawiać. A przecież wciąż pozostawał on ważny dla Pana, myślę. Jak Pan widzi znaczenie dla własnej pracy dokonań Karpowicza w dziedzinie poezji, namysłu nad językiem, jego stanowiska w sztuce w ogóle?

Stanisław Drózdź: Karpowicz i Białośzewski to ulubieni przeze mnie poeci, nieżyjący już. A co do Rothko i tych ewentualnie religijnych znaczeń, kaplica itd., to jest mniej więcej tak. W Wenecji podeszła do mnie Żydówka, urodzona we Lwowie, wychowana we Lwowie, mieszkająca obecnie w Argentynie i pyta mnie, czy to, co ja robię ma coś wspólnego z Bogiem. Ja mówię: wszystko ma coś wspólnego z Bogiem. Bo tak jest. Wszystko, co robię, jest na chwałę Bożą i ku pożytkowi bliźniego.

Jaromir Jedliński: Co Pan powie o różnych objaśnieniach, jakie w głowach wielu komentatorów wywołuje Pana praca.

Stanisław Dróżdź: Tak, więc ja z założenia nie daję żadnych objaśnień. Daję po prostu esencję, wyciskam ją – czyli daję pracę. Daję ją pod rozwagę odbiorcy. Jeżeli zechce, niech patrzy, czyta, jeżeli nie zechce – proszę bardzo, może przejść obok. Jeżeli ktoś komentuje, objaśnia to dobrze, ale to nie moja rzecz.

Jaromir Jedliński: Ale Pana interesują te komentarze, o to chciałem zapytać, czy też nie interesują?

Stanisław Dróżdź: Oczywiście, że tak, czytam i interesują mnie, i przeważnie zgadza się wszystko. Jeśli mam do kogoś zaufanie w tym względzie i wiem, że ta osoba napisze trafnie i wnikliwie, znaczy nie w sensie, że mnie pochwali tylko, że rzetelnie, wnikliwie potraktuje to, co zrobiłem to wtedy zazwyczaj jestem zadowolony z tego, jestem usatysfakcjonowany.

Jaromir Jedliński: Jakie tradycje w literaturze – o tym Pan niewiele mówi – w sztuce, czy w filozofii są ożywiane w Pana pracy, a szczególnie w obecnym momencie w Pana pracy?

Stanisław Dróżdź: Zaraz, zaraz, trudno powiedzieć, że w tym momencie. Od młodości czytałem, na przykład takich pisarzy, jak: Kafka, Canetti, Karpowicz, Białoszewski, Krynicki, Wojacek, bo mnie bardzo interesowali. Tkwią oni we mnie. A w sztuce – Stażewski, Strzeмиński, Finlay, ale bardziej jako teoretycy, a mniej jako praktycy. Bardzo interesuje mnie Opałka, Kozłowski ..., z najmłodszych – Małgosia Dawidek Gryglicka.

Jaromir Jedliński: Zawsze chciałem Pana zapytać o kwestię pamięci/zapominania. Mam tu teraz na myśli na przykład Pańską pracę *Zapominanie*, ale także na uwadze mam ogólne zjawisko, które w dużej mierze zdaje się charakteryzować dzisiaj dominującą kulturę, która cechuje się wręcz programową (choć może przez wielu uczestników tej dominującej kultury – nieuświadomianą

sobie nawet) niepamięcią, amnezją! Jakby Pan ujął stosunek pomiędzy pamiętaniem a niepamiętaniem w tworzeniu czegoś nowego, własnego w wypowiedzi w sztuce, no i w ogóle, w życiu?

Stanisław Drózdź: Zapominanie jest po prostu procesem, tak jest w mojej pracy o tym tytule. Ten proces występuje w naszym życiu. Dzieje się to samo przez się. Na przykład umarł bliski człowiek, dwa tygodnie temu była rozpacz, potem robi się to coraz bardziej obojętne, za rok czasu – cóż z nas pozostanie?

Jaromir Jedliński: To jest naturalny proces, ale jest też świadome nie-pamiętanie, a nawet wymazywanie, usilne zapominanie.

Stanisław Drózdź: To jest po prostu brak wiedzy.

Jaromir Jedliński: Ja nie mówię o braku wiedzy, ale o wykorzystywaniu braku wiedzy ...

Stanisław Drózdź: Ja myślę, że to jest głównie niewiedza. Jeżeli się nie wie o czymś, to się mówi – zapomniałem lub – nie wiem. No, bo rzeczywiście, skleroza nie boli.

Jaromir Jedliński: Ja mam na myśli sytuacje, w których efekty sklerozy są, owszem, bolesne! Jak patrzę na Pana pracę *Zapominanie* to nie wiem, czy te litery w kolejnych rzędach znikają, bo przychodzi skleroza, język kołowacieje, czy też może przychodzi ktoś i niektóre litery wymazuje, zamalowuje itp. To wszystko składa się na zapominanie, a najgroźniejsze okazuje się owo zapominanie z premedytacją, które zagarnia coraz większe obszary naszego życia. Niepamięć! Niepamięć to jest też zapominanie, czy według Pana nie?

Stanisław Drózdź: Rozumiem, zgadzam się. Ja mówię o takim uczciwym zapominaniu, chodzi po prostu o sytuacje takie, jak: o,

zapomniałem jakiegoś słowa. Albo dzwonię do kolegi, wykręcą numer i ... zapomniałem o co mi chodziło. Wyłączam się, za pięć minut wiem, aha, i dzwonię, i mówię, o co mi chodziło.

Jaromir Jedliński: Czy mógłby Pan powiedzieć coś na temat powtórných, albo i dalszych kolejnych „reaktywacji”, że się tak wyśłowię, Pana realizacji, pierwotnie stworzonych dla konkretnych miejsc, jak przede wszystkim praca *Między* z Galerii Foksal z 1977 roku, która najwięcej razy była później odtwarzana i „cytowana”, tak w przestrzeniach wystawowych, jak i odtwarzana w niezliczonych reprodukcjach i publikacjach (a nieraz nawet nadużywana!), albo już tu przywołana realizacja *Alea iacta est* z Wenecji z 2003 roku? Stawiam tu pytanie o zależność pomiędzy pierwotną koncepcją, a miejscem i okolicznościami jej pierwszego, a dalej kolejnego uobecnienia, o jej zaistnienie i o naturę jej trwania.

Stanisław Dróżdź: To jest bardzo prosta sprawa, muszę tylko znać parametry, to znaczy wymiary, długość, szerokość i wysokość pomieszczenia i oczywiście, gdzie są okna i drzwi.

Jaromir Jedliński: A wenecka realizacja i co z nią dalej można zrobić?

Stanisław Dróżdź: W Pawilonie Polskim w Wenecji było idealnie.

Jaromir Jedliński: Gdybyśmy jednak chcieli teraz, po paru latach, raz jeszcze tę realizację zobaczyć to czy trzeba znaleźć identyczny jak w Wenecji pawilon, z tymi samymi wymiarami, oknami, drzwiami etc., czy można to dopasować do zupełnie innej przestrzeni.

Stanisław Dróżdź: Mieli to zrobić w Muzeum Sztuki w Łodzi, rozmawiałem o tym z dyrektorem Borusiewiczem, już byłym dyrektorem, mieli to zrobić w ciągu dwóch lat od momentu, kiedy to im przekazałem. Nie zrobili tego dotąd. *Między* było

wiele razy rekonstruowane, nie zawsze w tym uczestniczyłem, zazwyczaj byłem zadowolony, wystarczą mi bowiem parametry pomieszczenia.

Jaromir Jedliński: Czyli to jest napisane, jak partytura, jak utwór muzyczny kiedyś ułożony i on gdzieś jest, przychodzi wykonawca i gra ten utwór, czy to jest tak z Pana *pojęciokształtami*? Czyli to *Między* Foksalowe można według Pana wykonywać jeszcze wiele razy, tak?

Stanisław Dróżdż: Tak, ale trzeba przestrzegać reguły gry, może być nawet dziesięć razy większe wnętrze, ale może być również wnętrze mniejsze. Byleby te reguły były przestrzegane. A o jakie reguły chodzi, to już jest osobna sprawa.

Jaromir Jedliński: W gruncie rzeczy Pana myśl i praca odnosi się do labiryntów języka, do Wieży Babel języków, w których usiłuje Pan wyznaczyć jakąś nić przewodnią wspólną użytkownikom różnych języków etnicznych, nić porozumienia. Na *Biennale* w Wenecji umieścić Pan w swoim pawilonie – gdzie pokazana była praca *Alea iacta est – Reguły gry*, gry pojęciowej, którą Pan zaproponował odbiorcom, a „kodeks” owych reguł zapisany został w kilkudziesięciu językach w różnych alfabetach (obok łacińskiego, także farskiego albo hebrajskim), chociaż sama gra była poza-językowa, powszechna, jak powszechna jest odwieczna gra w kości, uniwersalna, jak liczba i jak wola wygrania. W swoich realizacjach z ostatnich lat ta uniwersalność (już wcześniej czasami też obecna, chociażby w Pana dawnych pracach z użyciem znaków interpunkcyjnych układających się w kształty geometryczne, symboliczne *etc.*, a także cyfr i liczb) wydaje się przeważać. Czy wynika to z jakiejś Pańskiej skłonności, z jakiejś aspiracji, czy też jest to również pochodna pragmatycznie wynikająca z tego, że tak często Pana prace obecne są w przestrzeniach wystawowych, w wydawnictwach poza Polską, poza obszarem języka polskiego, inaczej mówiąc?

Stanisław Drózdź: Ja zajmuję się językiem uniwersalnym, polecam Umberto Eco *Język uniwersalny*, wspaniała książka, jeszcze inna książka ostatnio wyszła: *Pomiędzy plastyką, poezją a muzyką*, nie pamiętam, kto to napisał. Proszę sobie teraz wyobrazić, w początku roku dzwonią do mnie do Wrocławia z Wydawnictw Szkolnych i mówią: chcielibyśmy dla uczniów szkół podstawowych, dla wstępnych klas, dać Pana teksty. Proszę bardzo, dałem, nie wiem, czy się ukazały, czy nie, musiałbym sprawdzić. Jedna z plansz z *Klepsydry*: (*będzie, jest, było*). Miało być także *Zapominane*.

Jaromir Jedliński: No, ale to też wymaga tłumaczenia, nawet nie musi Pan jechać do Eskimosów, wystarczy, że pokaże Pan tę pracę Niemcowi i już to wymaga tłumaczenia.

Stanisław Drózdź: Zrobiłem taką pracę na Targach Lipskich *Stąd dotąd* i był tam człowiek (Niemiec), który powiedział: to się da samo przez się zrozumieć. On zrozumiał treść tego, ale to był poeta.

Jaromir Jedliński: Tak, ale kiedy mamy 54 plansze w *Klepsydze*, a na nich: „Było, jest, będzie”, potem na odwrót: „Będzie, jest, było”, i wszelkie inne kombinacje, to już się samo przez się nie rozumie.

Stanisław Drózdź: Tak, ale wtedy wystarczy poznać trzy słowa: (było, jest, będzie). Ja ciągle uważam, że bez względu na obcy język należy podawać tylko tłumaczenia podstawowych dla danego tekstu słów. Jeśli idzie o *Klepsydę*, to resztą jest sprawa matematycznej permutacji.

Jaromir Jedliński: No, ale trzeba, a poza tym ma Pan w różnych językach postępujących się innymi alfabetami wręcz różne kierunki czytania tekstu, niech Pan weźmie hebrajski, albo japoński etc., no i bez przekładu ani rusz. Ale poproszę jeszcze, aby zechciał Pan ujawnić coś ze swojej metody pracy: w jaki sposób myśli Pan i uzgadnia sam ze sobą umieszczenie swoich nowych realizacji

w pokojach tym razem Galerii Muzalewska w Poznaniu, w przestrzeniach miejsca, którego Pan z autopsji nie zna? Inaczej mówiąc, jak się mają te konkretne *pojęciokształty* do danego pomieszczenia?

Stanisław Drózdź: A jeśli idzie o moją metodę pracy, częściowo już mówiliśmy o tym. Pytam wpieryw: ile plansz tam potrzeba? A resztę, całą kompozycję wystawy to sobie sam w myślach ustawiam. To obok tego Pan będzie miał, to obok tamtego, wszystko będzie wyszczególnione.

Jaromir Jedliński: A takie wystawy, jak ta w Muzeum Górnośląskim u Marka Meschnika, na przykład, tu była ta trumna-kołyska, tam tekstowe *pojęciokształty* z różnych bardzo okresów pracy etc., stare prace, nowe prace.

Stanisław Drózdź: Trumna-kołyska była w owym czasie nowa, były też stare prace. Racja, ja ustaliam koncepcję wystawienia każdej rzeczy, to tu, tamto tam. Bo wszystko traktuję konkretnie, miejsca też, jak poezja konkretna traktuje konkretnie język, ukonkretnia go. Pamiętam, że już w okresie studiów, gdy kładłem się spać, miałem notatnik obok siebie i gdy się w nocy budziłem, zapisywałem, co mi przychodziło do głowy, chwytalem pojęcia. Ale jeśli idzie o pracę, dużo dzieje się w podświadomości, a potem przeskakuje do świadomości.

Jaromir Jedliński: Kiedy Pan pokazywał swoją ostatnią wystawę na Foksal, to już w trakcie jej trwania powiedział mi Pan, że to była pierwsza część, a część druga, a może nawet druga i trzecia będzie w Poznaniu, ale to chyba się teraz zmieniło, do Poznania przygotowuje Pan coś zupełnie nowego, prawda? Nowego od A do Z?

Stanisław Drózdź: Tak myślałem wtedy, ale to jest teraz zupełnie nowa od A do Z wystawa, nowe prace, inne, ale mogłoby się to dalej rozwijać, gdybyśmy mieli jeszcze większą przestrzeń. Czasami będzie tryptyk, dyptyk, pojedyncze plansze. Ale to jest wciąż

otwarte, no, ale na przykład *Klepsydra*, te 54 plansze wyczerpują wszystkie możliwości, *Alea iacta est* unaocznia wszystkie możliwości układów rzutu sześciu kości do gry. Przy komputerze siadł informatyk, ułożył program według moich założeń w zależności od wielkości i od kształtu pomieszczenia. A uwzględnione są wszystkie możliwe rzuty sześciu kości, prawie trzysta tysięcy kombinacji wzajemnych układów liczb od 1 do 6, jak oczka na kości do gry. A w wystawie poznańskiej jest bardziej otwarta sytuacja. Staram się dać jak największą swobodę odbioru. Jak widz do mnie przyjdzie i powie: Drózdź, powiedz, co tu jest, to wtedy może coś powiem, ale jak ktoś ma dobrze w głowie ułożone to sam widzi, co tu jest powiedziane i pokazane.

Poznań-Stawków-Wrocław,
lato/jesień 2006 roku / zima 2007 roku

Biografia

Twórca poezji konkretnej. Urodził się w 1939 roku w Sławkowie. Jest absolwentem filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie studiował w latach 1959-64. W 1964 roku zadebiutował jako poeta wierszami tradycyjnymi w „Arce. Informatorze Klubu Młodzieży Artystycznej ZSP”, a w roku 1967 zaczął pisać pierwsze teksty konkretne. Należy do grona najwybitniejszych przedstawicieli poezji konkretnej. Swoje prace prezentuje na wystawach w kraju i za granicą od 1968 roku. W 1979 roku opracował i opublikował książkę POEZJA KONKRETNA. WYBÓR TEKSTÓW POLSKICH ORAZ DOKUMENTACJA Z LAT 1967-77.

Stanisław Dróżdż stał się jednym z głównych animatorów poezji konkretnej w Polsce organizując wiele wystaw i sesji naukowych na ten temat. Od 1971 roku stale współpracuje z Galerią Foksal w Warszawie. Jego prace znajdują się kolekcjach muzealnych i prywatnych w kraju (m.in. we Wrocławiu, w Łodzi, w Warszawie) i za granicą (m.in. Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Schwarz Galeria d'Arte w Mediolanie, Museum of Modern Art w Henfeld).

Jest członkiem zwyczajnym Związku Polskich Artystów Plastyków. W 2001 roku został laureatem nagrody Fundacji Nowosielskich za „twórcze i wizjonerskie połączenie dwóch duchowych dziedzin: sztuki i poezji”. W 2003 roku reprezentował Polskę na 50. *Biennale Sztuki* w Wenecji. Mieszka i pracuje we Wrocławiu.

Stanisław Dróżdż tak charakteryzuje twórczość, którą się zajmuje: „...poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem”.

Swoje prace od początku określa terminem „pojęciokształty”. Tworzy je od roku 1967, a wystawia od 1968 roku (zadebiutował w nieistniejącej już Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu). Nazwa pojęciokształty wywodzi się od kształtów pojęć, które realizują się w momencie ich przestrzennego uformowania. „Pojęciokształty są merytoryczno-formalnymi, samoanalizującymi kodyfikatorami rzeczywistości, integrującymi naukę i sztukę, poezję i plastykę” (S. Drózdź).

Pojęciokształty są zarazem tekstem i obrazem, a kategorie te, nie tracąc swojej specyfiki, przepływają jedna w drugą. Artysta tworzy teksty na płaszczyźnie dwuwymiarowej i teksty w przestrzeni trójwymiarowej. Teksty Drózdźa są bardzo różne: teksty literowe, teksty słowne (np. KLEPSYDRA, ZAPOMINANIE, 1967), teksty cyfrowe (np. SAMOTNOŚĆ, 1967), teksty znakowe (np. NIEPEWNOŚĆ-WAHANIE-PEWNOŚĆ, 1968) i teksty-objekty przestrzenne (np. MIĘDZY, 1977).

W 1977 roku Drózdź zrealizował w Galerii Foksal sławną pracę MIĘDZY. Wnętrze galerii, białego prostopadłościanu, pokryto równymi rzędami przypadkowo ułożonych czarnych liter, składających się na słowo „między”. Samo słowo „między” nigdzie się jednak nie pojawiło w zapisie następujących po sobie liter. Artysta wprowadził widza jakby do wnętrza tekstu i do wnętrza słowa „między”. Jak zauważył Tadeusz Stawek, jeden z komentatorów twórczości Drózdźa, oglądający tę pracę ludzie mieli wrażenie, jak gdyby to oni byli czytani przez tekst. Sam Drózdź sugestywnie określił proces patrzenia na tak rozmieszczony tekst jako obserwowanie go „z pozycji muchy”.

W 2001 roku w ramach prezentacji Zewnętrznej Galerii AMS na 400 billboardach w kilkunastu miastach w całej Polsce pojawiła się praca Stanisława Drózdźa LUB. Praca na billboardach towarzyszyła dużej wystawie artysty, która w tym samym czasie odbywała się w Krakowie.

W 2002 roku Drózd raz jeszcze przekształcił wnętrze Galerii Foksal. Tym razem litery i słowa okazały się zbędne. Artysta użył cienkiej, półprzezroczystej żyłki, która wypełniła całą galerię. Kilka osób przez dwa tygodnie rozpięło między ścianami, a podłogą i sufitem pomieszczenia galerii 1200 metrów żyłki grubości 1 mm według specjalnego systemu przygotowanego przez artystę. Widzowie nie zostali wpuszczeni do wnętrza galerii, pracę mogli oglądać jedynie z zewnątrz, stojąc na korytarzu.

Na 50. *Biennale Sztuki* w Wenecji Drózd przygotował projekt ALEA IACTA EST / KOŚCI ZOSTAŁY RZUCONE. Ściany Polskiego Pawilonu pokryte zostały nieco powiększonymi (3 cm × 3 cm) kośćmi do gry, których zużyto do zrealizowania pracy około 250 tysięcy. Na ścianach znajdowały się wszystkie możliwe kombinacje, jakie można wyrzucić grając sześcioma kostkami. Na środku pawilonu stanął stół do bilardu, na którym leżało sześć standardowych kostek. W instrukcji obsługi przygotowanej w 40 językach artysta zapraszał widzów do rzutu sześcioma kostkami, a następnie do odszukania na ścianach wyrzuconej kombinacji cyfr. W tej grze wygrywał ten, kto odnalazł swój układ wśród 46 656 możliwych.

Wybrane wystawy indywidualne

1968 Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna, Wrocław

Galeria Pod Moną Lizą, Wrocław

1969 STANISŁAW DRÓZD. POEZJA STRUKTURALNA. POJĘCIOKSZTAŁTY, Galeria OdNOWA, Poznań

1977 MIĘDZY, Galeria Foksal, Warszawa

- 1979 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY, POEZJA KONKRETNA, Galeria Foksal, Warszawa
- 1989 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY (POEZJA KONKRETNA), Galeria Foksal, Warszawa
- 1994 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA, BWA, Wrocław
- STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA, Galeria Foksal, Warszawa
- STANISŁAW DRÓŹDŹ. ALGEBRA PRZYIMKÓW, Galeria Stara, Lublin
- 1995 STANISŁAW DRÓŹDŹ, Galeria 72, Chełm
- STANISŁAW DRÓŹDŹ. ESCHATOLOGIA EGZYSTENCJI. POEZJA KONKRETNA, Muzeum Górnośląskie, Bytom
- STANISŁAW DRÓŹDŹ. POEZJA KONKRETNA, BWA, Słupsk
- 1997 STANISŁAW DRÓŹDŹ. „I” 1970-1997 (FRAGMENTY). POEZJA KONKRETNA, Galeria Foksal, Warszawa
- STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA, Galeria Foksal, Warszawa;
Galeria Kronika, Bytom
- 1998 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POEZJA KONKRETNA, Galeria Potocka, Kraków
- 2000 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA, Galeria BWA Awangarda, Wrocław
- 2001 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA, Bunkier Sztuki, Kraków
- 2002 POEZJA KONKRETNA, Galeria Foksal, Warszawa
- 2005 słowa, zdania/cyfry, liczby – wzajemne przenikanie. POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA, Galeria Foksal, Warszawa
- 2007 JĘZYK TO GRA, Galeria Muzalewska, Poznań

Wybrane wystawy zbiorowe:

- 1970 SZTUKA POJĘCIOWA, Galeria Pod Moną Lizą, Wrocław
- 1983 OD ZERA DO NIESKOŃCZONOŚCI. OD NIESKOŃCZONOŚCI DO ZERA, BWA, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- 1993 KSIĄŻKI I STRONY, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 1997 Haltungen, Schlossgalerie, Drezno
- 1997 EKSPRES POLONIA, SZTUKA Z POLSKI 1945-1996, Pałac Sztuk Pięknych, Budapeszt
- 1999 REFLEKSJA KONCEPTUALNA W SZTUCE POLSKIEJ, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 1999 NIEKOŃCZĄCA SIĘ LINIA / DIE UNENDLICHE LINIE, Muzeum Sztuki Reduktywnej, Świeradów Zdrój
- 2001 BIUROKRACJA, Galeria Foksal, Warszawa
- 2003 50. MIĘDZYKRAJOWE BIENNALE SZTUKI W WENECJI, Pawilon Polski, Wenecja
- 2004 POZA GEOMETRIĄ. EKSPERYMENTY Z FORMĄ OD LAT 40-TYCH DO 70-TYCH, Los Angeles County Museum of Art; Miami Art Museum, USA

Wydawca:

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań

tel.: +48 61 869 98 43; +48 603 399 718

e-mail: galeriamuzalewska@witryna.pl

Publikacja ta towarzyszy wystawie:

Stanisław Dróżdź, *Język to gra*

prezentowanej w Galerii Muzalewska w Poznaniu,

luty - marzec 2007

Copyrights © by Authors

Układ: Jacek Grzeškowiak

Druk: perfekt, Poznań

Poznań, luty - marzec 2007 roku

GALERIA MUZAŁEWSKA
POZNAŃ LUTY - MARZEC 2007