

MIASTOKSZTAŁTY – POEZJA KONKRETNA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ WROCŁAWIA NA PRZYKŁADZIE REALIZACJI UTWORÓW STANISŁAWA DRÓŻDŻA

*City-shapes – Concrete Poetry in Wrocław Urban Space
on the Example of Implementation of Works by Stanisław Dróżdż*

Keywords: *Stanisław Dróżdż, Barbara Kozłowska, concept-shapes, city-shapes, concrete poetry, palimpsest, loneliness*

Contact: *Anna Brzezińska-Winkiel, Uniwersytet Wrocławski, brzezinska.ann@gmail.com, anna.brzezinska@uwr.edu.pl; Anna Gańko, Uniwersytet Warszawski, anna.ganko@uw.edu.pl*

Wrocław – miasto konkretne

Stanisław Dróżdż (1939–2009) to jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich poetów-konkretystów i teoretyków tego ruchu. Sam artysta był mocno związany z Wrocławiem, studiował na wrocławskiej polonistyce, gdzie obronił dyplom magisterski z poezji konkretnej. Zaczynał tworzyć już we wczesnych latach sześćdziesiątych XX w. zwracając się w stronę poezji lingwistycznej. W latach siedemdziesiątych rozwinął swój nowy projekt w ramach ruchu konkretystycznego – poetycko-artystycznego nurtu łączącego w sobie obraz i słowo dzięki materialnej funkcji tekstu. Przyjaźnił się z Barbarą Kozłowską i Zbigniewem Makarewiczem. Prace Stanisława Dróżdża na stałe wpisały się we wrocławską biografię i geografię.

Tadeusz Sławek – związany z Wrocławiem literaturoznawca – słusznie pisze o tym mieście jako o pierwszym i głównym ośrodku poezji konkretnej w Polsce. Chodzi nie o cechy dystynktywne Wrocławia, ale o fakt, że jest to miejsce, które sprzyjało artystom bardziej niż inne. To tutaj działało najwięcej konkretystów: Barbara Kozłowska, Marianna Bocian, Marzenna Kosińska i Michał Bieganski. Wrocław, jako miasto gospodarowane od nowa po drugiej wojnie światowej, wskutek przesiedleń na ziemię zachodnie i napływania ludności z różnych części kraju stało się w jakiś sposób egalitarne – każdy był w nim przybyszem, cechował go swego rodzaju dystans

do tego miejsca, nie był powiązany z tym obszarem historycznie, kulturowo czy językowo. Postawa dystansu w miejsce utożsamienia się jest zgodna z przesłaniem poezji konkretnej, zarówno tej funkcjonującej na papierze, jak i w przestrzeni (Sławek 1989: 92). Warto także zaznaczyć, że Wrocław stał się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przestrzenią dla wielu innych neoawangardowych, artystycznych czy społecznych akcji, między innymi działał tutaj Teatr Jerzego Grotowskiego, Grupa Luxus czy Pomarańczowa Alternatywa.

Ważnym wydarzeniem w artystycznej biografii Wrocławia było Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 zorganizowane oficjalnie w związku z 25. rocznicą Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy'. Podczas sympozjum od początku dominowały dwa wątki: sztuki konceptualnej oraz sztuki w przestrzeni publicznej. Jak zapowiadali organizatorzy, Sympozjum miało być „próbą konfrontacji różnych sposobów współczesnego myślenia plastycznego, mającego w konsekwencji doprowadzić do powstania w tkance miejskiej wybitnych dzieł sztuki” (Lisowski 2020: online).

W ramach sympozjum powstał szereg projektów artystycznych, z których tylko nieliczne udało się zrealizować. Jednym z nich była instalacja przestrzenna stworzona przez Barbarę Kozłowską na podstawie wiersza Stanisława Dróżdża pt. *Samotność*, który pojawił się w przestrzeni miejskiej w nieco zmienionej niż oryginalna formie dopiero w 2016 roku w ramach projektu *Ścieżki tekstu* realizowanego we Wrocławiu w ramach działań Europejskiej Stolicy Kultury. Inicjatywa miała na celu przeniesienie prac Dróżdża do przestrzeni publicznej; powstały murale (*optimum*, *Zapominanie*, *Czasoprzestrzennie*), na nośnikach reklamowych na przystankach linii tramwajowej nr 33 zostały powieszone plakaty z wierszami Stanisława Dróżdża z tomu pt. *Pozasłowne źródła międzysłowia*, niepublikowanego wcześniej, a wydanego właśnie w ramach *Ścieżek tekstu*. Do tej książki dodawany był przewodnik z mapą Wrocławia, która ujęła wszystkie ślady poezji konkretnej w przestrzeni miejskiej (Dawidek 2016: online).

Ścieżki tekstu nie były jednak pierwszą taką inicjatywą w mieście, a stały się raczej kontynuacją i rozbudowaniem idei, które podjęto jeszcze przed rokiem 2016. Na pl. Nowy Targ umieszczono instalację trójwymiarową Stanisława Dróżdża pt. *Koło* złożoną z 16 betonowych kwadratów, na każdym z nich widnieje właśnie napis – KOŁO. Muzeum Współczesne we Wrocławiu na pl. Strzegomskim, które mieści się w budynku dawnego schronu, na swojej elewacji ma namalowany wiersz konkretny pt. *Klepsydra* (wrocławianie kojarzą go jako Było–Jest–Będzie). W muzeum tym można odwiedzić stałą wystawę prac Dróżdża.

Dzisiejszy Wrocław staje się więc przestrzenią wielowymiarową. Na jego mapę nakładają się murale i instalacje przekładające poezję z papieru do rzeczywistego świata. Spełnia się to, o czym Sławek pisał w *Między literami*, mianowicie myślenie geograficzne nie odnosi się tylko do przestrzeni, ale szerzej – przede wszystkim do osobistej „geografii wewnętrznej”: miejsc mojego działania, które wyznacza horyzont mojego myślenia, świadomości artystycznej i estetycznej (Sławek 1989: 89). Umieszczenie utworów poezji konkretnej Stanisława Dróżdża to kolejny metapoziom tej refleksji ponieważ „geografia wewnętrzna”, ścieżki myślenia i rozwoju artysty, nie są pozbawione kontekstu, którym jest samo miasto, co w sposób rzeczywisty przekłada się do przestrzeni dostępnej wszystkim mieszkańcom Wrocławia. Dzięki temu poeta uobecnia się nie tylko w otoczeniu, ale w świadomości przechodniów. Poezja konkretna staje się miejscem dzięki praktykom użytkowników, którzy ją konkretyzują oraz odnoszą do swojego miejsca w świecie, a dzięki formie murali i instalacji staje się jeszcze szerzej dostępna.

Pojęciokształty i Miastokształty

Poezja konkretna – zwracająca uwagę na materialność słowa będącego tworzywem poezji – polega na przywróceniu słowu jego pierwotnego znaczenia, wyłączenia z kontekstów, zautonomizowaniu i nadaniu mu takiej postaci, w której zintegruje się treść i forma. Stanisław Dróżdż dla wytworów poezji konkretnej opracował określenie – „pojęciokształty”. Jak wskazuje sam poeta są one „materializacją 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” (Dróżdż 2007: online). Termin ten oznacza utwór, który integruje w sobie nie tylko tekst i znak wizualny, ale często i matematyczny. Pojęciokształt łączy w sobie poezję, logikę oraz sztuki wizualne, chociaż sam istnieje na pograniczu tych dziedzin. Dróżdż w swoich pojęciokształtach operował dodatkowo znakami interpunkcyjnymi oraz brakiem (spacją, pustą przestrzenią kartki, przerwami, dystansem). Poezja konkretna ma na celu ukazać odbiorcy konkret autora (znak tekstowy oraz znak wizualny powinny nawzajem się uzupełniać), skracając w ten sposób proces percepcyjny, wymykając się niejednoznacznościom interpretacji. W tym kontekście najważniejsza stała się dla Dróżdża autentyczność, inkluzywność, minimalizm (Dróżdż 1969: online).

Dróżdż zawsze stanowczo twierdził, że jego sztuka jest poezją a nie sztuką wizualną. Podstawą jego twórczości jest język a cały proces obcowania z jego utworami opiera się na semantyce, chodzi o sensory zawarte w słowach realizujące się w wizualnych

aranżacjach. Nie czysta estetyka, a znaczenie odgrywa tu pierwszorzędna rolę. W rozmowie z Małgorzatą Dawidek Gryglicką stanowczo jej poleca: „Musi Pani wyraźnie zaznaczyć w swoim tekście, że Dróżdż powiada, że nie ma nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją” (Dróżdż 2009: online).

Jak pisze Elżbieta Łubowicz, „prace Stanisława Dróżdża ze swojej zasady zbudowane są z dwóch nieoddzielnych od siebie wzajemnie aspektów: językowego i wizualnego. Koncepcja pracy musi zakładać od razu oba te aspekty – wynika to z istoty zasady poezji konkretnej, jaką przyjął Dróżdż. Językowy materiał pracy (który zawsze jest pierwotny) zostaje wyjęty z kontekstu reguł języka i wstawiony w nowy kontekst – wizualny” (Łubowicz 2009: online).

Umieszczenie tak rozumianych pojęciokształtów w przestrzeni miejskiej dodaje trzeci: przestrzenny i zarazem społeczny aspekt całej koncepcji. Stąd tytuł naszego projektu: „miastokształty” – chcieliśmy zwrócić uwagę na to, jak opracowywane przez Dróżdża pojęcia konkretyzują się w przestrzeni miasta.

Zanim poezja konkretna przeniosła się na ściany kamienic, już na papierze utożsamiano ją z miejscem. Tadeusz Sławek stwierdził: „Poezja to miejsce” (Sławek 1989: 95), a myśl ta realizuje się w kolejnych trzech aspektach: 1. jako lokalność miejsca, sprzężenie historii i geografii, 2. jako świadomość cielesna artysty oraz 3. jako lokalność gestu artysty, odkrywania semantyki danego znaku poprzez jego uwarunkowania geograficzne. Poezja konkretna prowadzi od słowa do rzeczywistości, przeobraża słowa w rzecz. Proces ten jest więc warunkowany przez geografie w skali mikro – artysty, uczestników i samego miasta (Sławek 1989: 95).

Palimpsest

Jakiś czas temu w humanistyce karierę zrobiło porównanie miasta do palimpsestu. Oryginalnie palimpsest to ponownie zapisany kawałek papieru. To, co było zapisane na nim wcześniej, zostaje wymazane po to, żeby można było napisać na nim coś nowego. Ta metafora została spopularyzowana głównie przez tekst Jeffreya Kroesslera (2015), który zwraca uwagę na to, że miasto składa się z czasowo nakładających się na siebie warstw i stale się zmienia.

Umieszczenie murali na ścianach budynków z jednej strony wykorzystuje tę zmianę – uwidacznia ślepe ściany kamienic odsłonięte przez zmianę układu urbanistycznego a z drugiej strony jest swego rodzaju zapiskiem na marginesie – korzysta z pozornie нефunkcjonalnych przestrzeni przekształcając je w przestrzeń artystycznego wyrazu. W niektórych realizacjach – jak w przypadku wierszy *Samotność*

i *Kolo* – poezja zyskuje bardzo konkretny materialny wymiar. Tym samym poezja staje się częścią miejskiego środowiska i zyskuje całkiem nowe konteksty odczytywania.

Sam Dróżdż mówiąc o języku stwierdza, że opiera się on na wyborze odpowiednich części i kombinowaniu z nich całości – to „kombinatoryka prawideł” – mówi. Wskazuje: „Język jest grą, ale nie w potocznym tego słowa znaczeniu, jak gra w brydża, czy w pokera, czy w szachy, albo w siatkówkę. W grze, proszę Pani, nie ma żartów. To jest rosyjska ruletka” (Dróżdż 2009: online).

Tak rozumiana gra bliska jest grze językowej takiej, jak rozumie ją Wittgenstein (1972). Jest to gra, która polega na kombinowaniu ze sobą poszczególnych elementów, jednak, co najważniejsze, nie ma w niej z góry ustalonych zasad. Reguły tej gry tworzą się na bieżąco – już w trakcie gry. Nie ma kogoś, kto ustala zasady i czuwa nad ich przestrzeganiem. Wytwarzają się one w interakcji pomiędzy uczestnikami i ewoluują w trakcie. Takie gry językowe wyjęte z wyłącznie semantycznego kontekstu i przeniesione w rzeczywistość ludzkich działań przyjmują formę praktyk, które uwzględniając kreatywność działających osób podlegają jednocześnie pewnym społecznym ramom. Literacki utwór wpisany w przestrzeń miejską wkracza jednocześnie w nurt miejskiego życia stając się zarazem jednym z jego elementów.

To oznacza, że miasto-palimpsest, o którym była mowa wcześniej, tym różni się od palimpsestu-papieru, że nie jest dane wyłącznie do czytania, ale do działania w nim. Interpretacja wiersza w przestrzeni miejskiej nie polega wyłącznie na przywoływaniu w umyśle znaczeń, ale opiera się przede wszystkim na sposobach interakcji z przestrzenią, w której umieszczony jest wiersz.

Poezja konkretna staje się więc szczególną formą artystycznego wyrazu, ponieważ angażuje odbiorcę niezależnie od tego, czy przyjmuje postać pojęcio- czy miastokształtu. Jej potencjał do odczytywania jej jako przestrzeni, płaszczyzny lub integracji przestrzeni i płaszczyzny, co omówimy poniżej na przykładzie utworu *Samotność*.

Samotność

Utwór *Samotność* Stanisława Dróżdża składa się z cyfr jedynek (1), które stoją w równych odstępach, oddzielone są od siebie spacją (brakiem), nie dobiegają do krawędzi strony, ale wychodzą poza kartę. Nie wiemy, czy to, na co patrzymy jest środkiem utworu, jego krańcem czy może wylewa się on dalej w przestrzeń, czy mówimy o jakiejś nieskończonej ilości jedynek, zbiorze liczb 1, 11 a może 111, czy po prostu o cyfrach stojących w równych odstępach? Przyjmując, że są to jedyнки

ustawione obok siebie, dzięki zabiegowi „wychodzenia” ich poza stronę, mamy wrażenie, że chodzi o pewien nieskończony zbiór.

Pojęciokształty matematyczne Dróżdża uderzają swoją prostotą po to, aby za chwilę się skomplikować w procesie interpretacji. Teksty są jasne, ascetyczne, monotonne w doborze znaków, ale poprzez doświadczanie ich i praktykowanie, paradoksalnie stają się skomplikowane, ponieważ zestawiane są z doświadczeniem. W zamierzeniu poezji konkretnej to właśnie praktyka i doświadczenie mają decydować o interpretacji utworu, dlatego konkret uwidacznia się dzięki słowu, które jest kluczem – tytułowi utworu (Dawidek Gryglicka 2012: 158).

Dróżdż pracuje ze znakami, które przekładają się na postawę człowieka względem świata. Obcując z poezją konkretną czytelnik nie musi zastanawiać się nad sensem wiersza, jak to się dzieje w tradycyjnej poezji, ponieważ utwór konkretny uderza swoją jednoznacznością (Sławek 1989: 98). Odbiorca nie przejmując uczuć i nastrojów artysty – są one niewidoczne, z tego powodu, że znak tekstowy i wizualny, sam się prezentuje i jest obiektywny – nie traktuje się go jako czyjejś wypowiedzi albo wyrazu osobistych przeżyć. W utworze konkretnym znak jest i mówi sam za siebie, sam się prezentuje, przez to podmiot liryczny jest właściwie niewidoczny.

Interpretacja przestrzenna poezji strukturalnej Stanisława Dróżdża *Samotność* (1970)

Barbara Kozłowska – jedna z najważniejszych wrocławskich artystek konceptualnych w ramach Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 przygotowała projekt będący przestrzenną interpretacją omawianego utworu Dróżdża. Projekt pt. *Jedynka* składał się z 25 metalowych słupków o wymiarach: 50 cm x 10 cm, x 10 cm ustawionych w równych szeregach (Dawidek Gryglicka 2012: 314). Projekt doczekał się realizacji dopiero w 2016 roku w ramach opisywanego wcześniej projektu *Ścieżki tekstu*. *Samotność* została umieszczona w parku Popowickim w postaci 45 betonowych bloków, stojących pionowo jedynek rozmiarem przewyższających dorosłego człowieka. Projekt jest w formie dwukrotnie wyższy i szerszy, niż w pierwotnym zamyśle artystki, inne jest także jego umiejscowienie. Należy pamiętać, że wrocławskie miastokształty są właściwie interpretacjami, ponieważ znalazły się w przestrzeni miejskiej po śmierci Dróżdża i Kozłowskiej i projektowane były w innych celach. Pojęciokształty możemy więc scharakteryzować jako autorskie; miastokształtom bliżej do reprodukcji.

Warto wspomnieć o tym, że sam Dróżdż eksperymentował wcześniej z przestrzenną formą wierszy. Przykładem może być wiersz *Między* zaprezentowany pierwszy raz w warszawskiej galerii Foksal w 1977 roku. Wiersz przybrał formę pokoju,

w którym każda ze ścian pokryta była literami składającymi się na napis „między”. Co ważne, wyraz nigdzie nie pojawia się bezpośrednio – daje się odczytać, ale zawisa gdzieś pomiędzy literami, tak samo jak znajdujący się w pokoju odbiorca wiersza. Dróżdż sprawdza tutaj, na ile daje się naruszyć tożsamość jakiej rzeczy-pojęcia, żeby wciąż było zrozumiałe i rozpoznawalne. Jednocześnie wprowadza czytelnika do środka wiersza. Już nie tylko sens tekstu znajduje się „między” słowami, ale także sam odbiorca jest między nimi.

W „papierowej” wersji *Samotności* Dróżdż niejako powtarza ten zabieg, ale w nieco inny sposób. Nie wprowadza czytelnika do środka, ale za to rozszerza pole samego tekstu. Jedyneki, z których składa się wiersz wylewają się poza obręb kartki – nie wiadomo, gdzie wiersz się zaczyna a gdzie kończy.

Widoczna tutaj interpretacja *Samotności* nie podąża za zastosowanym przez Dróżdża rozszerzeniem. Wiersz w tej wersji stanowi wyraźnie zarysowany kwadrat składający się z szeregu betonowych brył. Jednak wprowadzając tekst w miasto i nadając mu przestrzenną formę reprodukuje się poniekąd gest Dróżdża z wiersza *Między* – zaprasza czytelnika do środka.

Tym samym diametralnie zmienia się perspektywa. Jedyneki na papierze siłą rzeczy widziane są z góry. Jedyneki w mieście stoją na baczność i tylko w drodze konceptualizacji odtworzyć można ich ułożenie. Odbiorca dzieła nie patrzy na nie z lotu ptaka, ma dwie możliwości – patrzeć z dystansu, albo wejść do środka. Kozłowska przenosi tekst Dróżdża z poziomu mapy – zdystansowanego, uporządkowanego oglądu – na poziom ścieżki – doświadczenia i uczestnictwa. Pozycja odbiorcy wobec dzieła wydaje się kluczowa w tak skonstruowanej poezji. Tadeusz Sławek w „Zestawie pierwszej pomocy dla ofiary zderzenia z poezją konkretną (użyć w chwili zwątpienia)” pisze: „Nie przerażaj się tym, że to dzieło cię nie wciąga, nie urzeka, nie czaruje. Tak ma być: jego zadaniem nie jest wzbudzać twoje zainteresowanie (co go to może obchodzić?), lecz refleksję nad miejscem, które zajmujesz” (Sławek 1989: 147).

Jednak pomiędzy tym, co wydarza się w *Między* i tym, co dzieje się w *Samotności* w parku Popowickim jest jeszcze jedna znacząca różnica. W obu przypadkach zaprasza się odbiorcę do środka utworu, jednak w drugim przypadku dzieło zostaje całkowicie wyjęte z wystawienniczego kontekstu. Gdyby nie tabliczka informująca o tym, czym jest instalacja i skąd wzięła się w parku, można byłoby ją uznać za jedno z urządzeń parkowych. Estetyka instalacji nie odbiega zbyt od estetyki miejskiej siłowni na wolnym powietrzu i placu zabaw dla dzieci – bezpośrednio z nią sąsiadujących. Cechują się podobną kolorystyką opartą na barwach podstawowych a ich forma bazuje na prostych bryłach i geometrycznych kształtach. Takie usytuowanie wyjmuje dzieło

z muzealnego kontekstu i pozbawia go typowego dla tradycyjnie traktowanego dzieła sztuki dystansu. Zachęca do tego, żeby do niego podejść i coś z nim zrobić.

Na instalacji w parku Popowickim można zauważyć niewielkie napisy pojawiające się na ścianach „jedynek”. Nie odnoszą się one bezpośrednio do samego dzieła i jego sensów, wynikają raczej z tego, do jakich działań skłania instalacja – traktuje się ją jak inne urządzenia parkowe, które też są nośnikami tego rodzaju napisów. Niezależnie jednak od intencji ich autorów, takie ingerencje, przekształcając formę instalacji mogą dodawać do niej kolejnych znaczeń.

To pokazuje, że w ramach takiej realizacji, wiersz zyskuje konkretny wymiar również w innym sensie. Tekst w takiej formie przestaje też być reprodukowaną w różnych wersjach konfiguracją znaków a staje się unikatowym zespołem przedmiotów. Przedstawienie wiersza w formie instalacji i pozostawienie w przestrzeni publicznej sprawia, że relacja tekst-odbiorca przestaje być jednokierunkowa. Ten, kto czyta (postrzega) wiersz może nie tylko współtworzyć wywodzące się z niego sensy, ale też ingerować w jego formę. Ponadto ingerencje poszczególnych odbiorców kumulują się i mogą generować nowe sensy w interakcji ze sobą nawzajem.

Co więcej, samo działanie z instalacją (wobec niej, w niej), bez pozostawiania widocznych śladów, staje się też interpretacją wiersza. Dobrym przykładem jest mężczyzna z dwiema dziewczynkami, którzy wykorzystali instalację do zabawy w berka. Biegali między betonowymi „jedynekami” próbując się wzajemnie dosięgnąć. Instalacja funkcjonuje tutaj jako labirynt, w którym można się ukryć. Dodaje to znaczeń do szeregów równo ustawionych jedynek, które, mimo że stoją razem, nigdy się ze sobą nie spotykają. W przestrzennej wersji wiersza same stają się przestrzenią, w której można się zgubić lub ukryć – albo paradoksalnie spotkać i spędzać razem czas. W ten sposób interpretacja wierszy, które stały się częścią miasta, nie polega na ich czytaniu (patrzeniu na nie), ale na działaniach z nimi związanych.

Pandemia

W realizacji Kozłowskiej wiersz konkretny zyskuje dodatkowy przestrzenny wymiar – działa już nie tylko na płaszczyźnie, na którą można patrzeć i odczytywać jej znaczenia, ale staje się trójwymiarowym przedmiotem, z którym można wchodzić w fizyczne interakcje. Jednak dopiero umieszczenie w przestrzeni publicznej pozwoliło odczytywać go w szerszym – społecznym – kontekście.

Ucieleśniony wymiar interpretacji występujący w ramach projektów obecnych w przestrzeni publicznej odgrywa bardzo ważną rolę w społecznym kontekście

funkcjonowania takich obiektów. To, w jaki sposób są traktowane – jak się z nimi postępuje – może być probierzem społecznej zmiany. Interpretacja tak rozumianych utworów odbywa się nie na poziomie idei a na poziomie dających się wprost zaobserwować praktyk codzienności.

Na wiosnę 2020 roku w pierwszej fali pandemii w sieci krążyły fotografie przedstawiające place zabaw i siłownie plenerowe zgodnie z obostrzeniami owinięte czarną folią na znak zakazu korzystania z nich. Urządzenia przeznaczone do aktywności fizycznej przekształciły się w geometryczne, nieużyteczne bryły w przestrzeni miejskiej.

Sytuacja, utrwalona na tych fotografiach, jest odwrotna do tej opisaną powyżej, dotyczącej instalacji w parku Popowickim. Plac zabaw i siłownie, których założeniem jest interakcja z nimi ze względu na sytuację epidemiczną stały się obiektem, którego nie można dotykać. W gruncie rzeczy stały się nośnikami znaczeń, które można odczytywać z dystansu – tak jak to ma miejsce w przypadku dzieł sztuki w galeriach lub eksponatów w muzeach. Puste, nie-dotykalne place zabaw stały się przede wszystkim nośnikami sensów związanych z zmianą społecznych aktywności w czasie pandemii.

Pandemia zmieniła też nasze sposoby obcowania ze sztuką, w szczególności tą związaną z przestrzeniami publicznymi. Znaczna część działań związanych z Sympozjum 70/20 – przedsięwzięcia związanego z obchodami rocznicy wspomnianego wcześniej Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 – ze względu na sytuację epidemiczną musiała zostać przeniesiona do sieci: w tym również działania skupione wprost wokół instalacji Kozłowskiej znajdującej się w parku Popowickim.

Biorąc pod uwagę również takie konteksty można też przyrzeć się funkcjonowaniu *Samotności*. Dzieło umieszczone w przestrzeni publicznej zostaje jednocześnie wprzęgnięte w mechanizmy, którymi ta przestrzeń się łączy: czasami są to długotrwałe lub tymczasowe regulacje prawne, czasami społecznie wytwarzane sensory.

Idąc tym tropem i przyglądając się *Samotności* zastanawiamy się, jakie znaczenie może zyskać ta instalacja w dobie pandemii. Najprostszą, najszybciej nasuwającą się interpretacją omawianego utworu jest, wypływająca z tytułu, samotność. Jedyńki stoją w pewnych odstępach, nigdy się nie dotkną, w zależności od naszych doświadczeń możemy zadawać pytania na temat obcości w tłumie, osamotnienia w mieście, doświadczeń związanych z komunikacją międzyludzką, a w czasach współczesnych – z pandemią Covid-19. Jedyńki mogą być odzwierciedleniem tego, że każdy człowiek jest indywidualną jednostką, a jednak identycznie jesteśmy zintegrowani w tej odmienności (Dawidek Gryglicka 2012: 158). W związku z tym głównymi tematami, do których prowadzą nas betonowe szeregi jedynek jest nasza relacja z drugim

człowiekiem, czym jest solidarność międzyludzka czy komunikacja. W jaki sposób możemy być z innymi ludźmi. A w dobie pandemii – pytania na to, jak funkcjonujemy w pandemicznej rzeczywistości, to pytania o nasze doświadczenia i sposoby radzenia sobie z samotnością.

Takie rozumienie instalacji w przestrzeni publicznej, mimo że może wydawać się dalekie od poezji konkretnej prezentowanej przez Dróżdża, w gruncie rzeczy podąża tym samym tropem. Wychodząc od prostego znaku – w przypadku poezji jest to litera, liczba albo pusta przestrzeń – rozszerza namysł ku znacznie szerszym sensom generowanym przez proste znaki i konstytuującym się w napięciu między nimi. Podobnie wychodząc od konfiguracji betonowych bloków możemy dojść do refleksji na temat samotności w tłumie oraz konieczności i konsekwencji społecznego dystansu.

Wnioski

Wiersze konkretne umieszczone w przestrzeni miejskiej wrastają w miasto a miasto jako aktywna strona interakcji nadaje im nowe znaczenia. Poezja konkretna ma znaczny potencjał do traktowania swoich utworów jako przestrzeni i jako płaszczyzny. Konkretność poezji ukonkretnia się w materialności miejsca a praktykowanie przestrzeni miejskiej staje się jednocześnie interpretacją tekstu.

Projekt *Ścieżki tekstu* mapuje różne geografie: osobiste, literackie, rzeczywiste (biograficzne, instytucjonalne), które to stają się zderzeniem dwóch rzeczywistości: literackiej (artystycznej) z topografią miasta (Rybicka 2014: 45). Refleksją można objąć wiele czynników, które znajdują się między tymi dwoma zagadnieniami: doświadczenie, praktykę codzienną i kulturową czy geografie osobiste mieszkańców.

Poezja konkretna stając się częścią przestrzeni miejskiej zostaje wprzęgnięta w procesy, które tę przestrzeń kształtują. Wyjęta z kontekstu funkcjonowania sztuki staje się częścią codziennego doświadczenia i obszarem codziennego działania. Znaczenia, które generuje, stają się też wrażliwe na społeczne procesy zachodzące w mieście i formujące je jako przestrzeń życia i działania mieszkańców, przechodniów i turystów. W ten sposób *Samotność* Dróżdża po raz pierwszy opublikowana w 1969 roku a w 2016 roku jako przestrzenna instalacja umieszczona w miejskim parku przez to jak zmienia się sposób jej używania i zmienia się kontekst, w jakim funkcjonuje, może stać się opowieścią o współczesnym dam doświadczeniu pandemii w mieście.

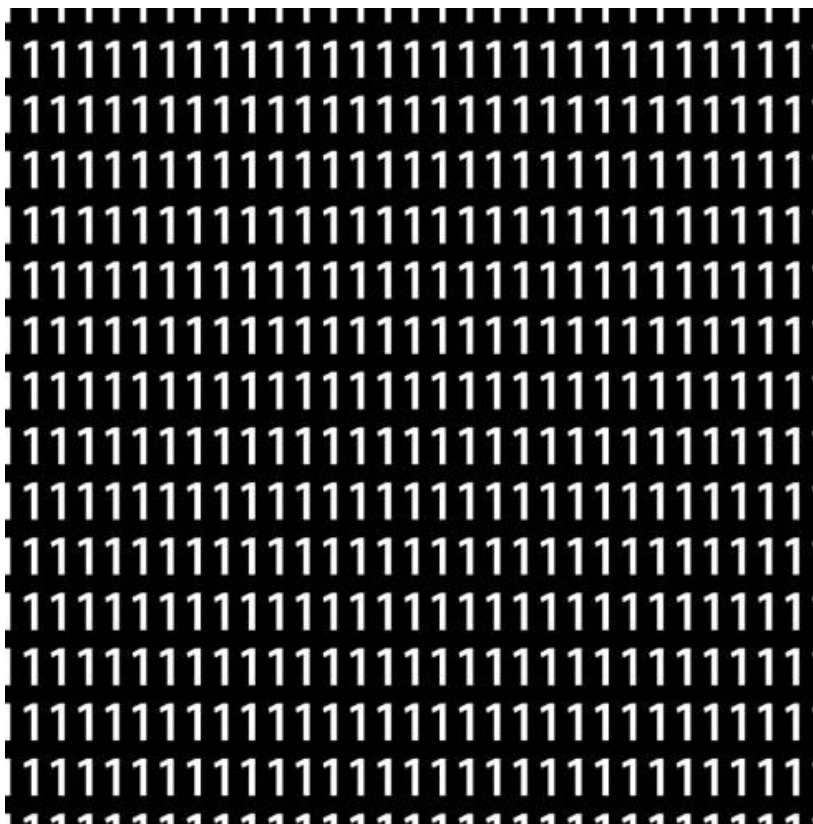
Summary

Concept-shapes is an original term developed by Stanisław Dróždź – Wrocław concretist. City-shapes are those concept-shapes which placed in the urban space become part of it – they interact with the surroundings and generate new meanings based on the context of the place, its materiality and practices of the city dwellers. The concreteness of poetry becomes concrete in materiality of the place and the practice of urban space becomes the interpretation of the text. The aim of the article is to analyze the functioning of the poem “Loneliness” by Stanisław Dróždź in its original version and in the form of installation created on the basis of a design by Barbara Kozłowska in the context of their functioning in Wrocław formed on the reflection on the city as a palimpsest, consisting of the author’s and users’ internal geography, as well as the place itself, practices and experiences of residents, the Covid-19 pandemic.

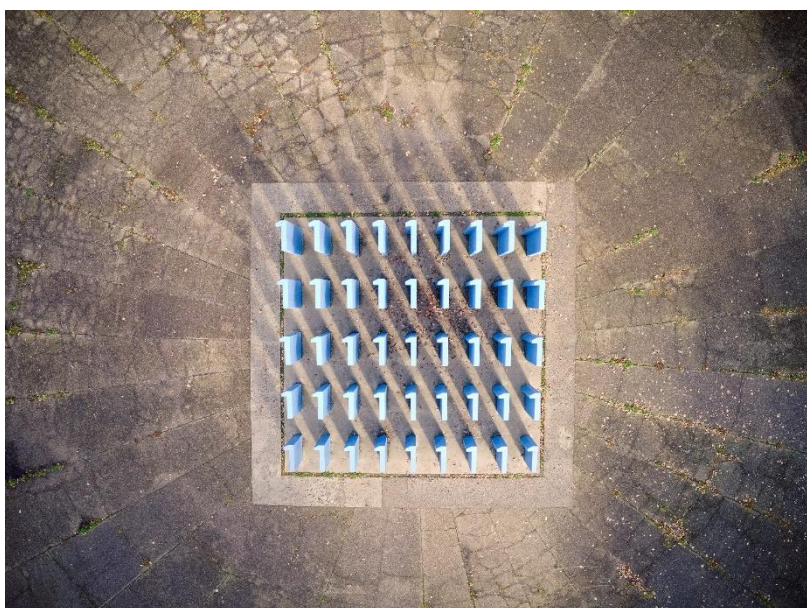
Resumé

Pojmotvary je autorský pojem opracovaný vratislavským konkrétistou Stanisławem Dróždžem. Městotvary jsou ty pojmotvary, které byly umístěny v městském prostoru, a které se staly jeho součástí – vstupují do interakcí s prostředím, vytváří nové významy vznikající z kontextu místa, jeho materiální povahy a činnosti uživatelů. Konkrétní poezie je konkretizovaná v materialitě místa a praxi, což se stává zároveň interpretací textu. Cílem článku je rozbor verše *Samotność (Samota)* Stanisława Dróždže a srovnání s uměleckou instalací provedenou na základě návrhu Barbary Kozłowské, a to v kontextech jejich uplatnění ve Vratislavi s přemýšlením nad městem jako palimpsestem složeným z vnitřní autorovy geografie, uživatelů tohoto místa, praxe a zkušenosti obyvatelů a pandemie Covid-19.

Fotografie



Stanisław Dróżdż, *Samotność*, 1967
(źródło: <https://drozd.art.pl/galeria-pojeciokształty/>)



Interpretacja przestrzenna poezji strukturalnej Stanisława Dróżdża
Samotność, 1970, zdjęcie lotnicze
(źródło: <https://fotopolska.eu/1477018,foto.html>)



Samotność w parku Popowickim w otoczeniu innych urządzeń parkowych,
fot. własna



Napisy w *Samotności*, fot. własna



Samotność, gra w berka, fot. własna



Samotność, labirynt, fot. własna

Literatura

- Dawidek, M.** *Ścieżki tekstu*. Wrocław: Fundacja ART TRANSPARENT, 2016.
- Dawidek Gryglicka, M.** *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków-Wrocław: Korporacja Ha!art, 2012.
- Dróżdź, S.** Fragmenty rozmowy, rozm. przepr. Małgorzata Dawidek Gryglicka. In: *Stanisław Dróżdź, początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009. Dostęp z: <https://drozdz.art.pl/02050100-2/> (2021-04-18).
- Dróżdź, S.** *Pojęciokształty. Odra*. 1968 (12).
- Dróżdź, S.** rozm przepr. Jedliński, J. In: *Dróżdź S., Język to gra* (katalog wystawy), Poznań: Galeria Muzalewska, 2007. Dostęp z: <https://drozdz.art.pl/02050300-2/> (2021-04-18).
- Kroessler, J. A.** *The city as a Palimpsest*, New York: CUNY Academic Works, 2015.
- Lisowski, P.** *Symposium Plastyczne Wrocław '70 – historia*. Dostęp z: <https://www.symposium7020.pl/symposium-plastyczne-wroclaw-70-historia> (2021-04-18).
- Lubowicz, E.** *Stanisław Dróżdź. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.
- Rybicka, E.** *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Sławek, T.** *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*. Wrocław: Wyd. Dolnośląskie, 1989.
- Wittgenstein, L.** *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: PWN, 1972.

Źródła elektroniczne:

Dostęp z: <https://drozdz.art.pl/galeria-pojeciokszalty/> (2021-04-18).

Dostęp z: <https://fotopolska.eu/1477018,foto.html> (2021-04-18).



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0