

Andrzeja Dłużniewskiego

literatura okruchów codzienności

Zwrot Andrzeja Dłużniewskiego w stronę literatury wiązać można, jeśli wierzyć jego własnej narracji literackiej, z poczuciem zniechęcenia wobec formuły twórczości polegającej na zgłębianiu problematyki czysto artystycznej¹. W tekście *Np. trzy z moich spraw* (1976) artysta opisuje swoją dotychczasową twórczość jako ciąg ponawianych prób uchwycenia, przy zastosowaniu środków geometrycznych, esencji przestrzeni optycznej obrazu, ujawnienia jej potencjalnego charakteru – podatności na przyjmowanie różnorodnych form artystycznej notacji². Świadectwem tych dążeń są powstałe w latach 70. XX wieku prace Dłużniewskiego sytuujące się w nurcie analitycznym sztuki konceptualnej: obrazy akrylowe oraz rysunki tuszem z cyklu *Ikonogramy*, w których wyjściowy prostokąt ramy obrazu poddawany był różnego rodzaju przekształceniom geometrycznym.

Wspomniany tekst wiąże zamysł przekroczenia granic sztuki z podejmowaniem działań o charakterze nieartystycznym: kopiowaniem dzieł znanych twórców. Jako pierwszy (i jedyny zrealizowany) przykład tego rodzaju działania Dłużniewski wskazuje wykonaną przez siebie *Kopię tajemniczego hałasu Marcela*

¹ Na temat językowych i literackich elementów twórczości artysty zob. też M. Dawidek-Gryglicka, „Mówiąc, rysujemy”. *Tekst jako tworzywo dzieła Andrzeja Dłużniewskiego*, [w:] *taż, Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012, s. 500–537.

² Por. A. Dłużniewski, *Np. trzy z moich spraw*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, s. 87.

Duchampa (1976) [il. 73] – motek brązowej włóczki nawiniętej na nieokreślony brzęczący przedmiot. Banalny wygląd i stopień uproszczenia podkreślają „wtórny” status obiektu Dłużniewskiego wobec pierwowzoru; owa zwykłość przenosi niejako *ready-made* Duchampa na powrót w kontekst życia potocznego, uwalniając nowy zakres wiązań z nim skojarzeń.

Zamysł otwarcia praktyki artystycznej na kontekst codzienności manifestuje się również w przemysleniach Dłużniewskiego na temat statusu abstrakcji w sztuce najnowszej – statusu, który artysta wydaje się łączyć z wynalazkiem fotografii. Zamysł ten jest czytelny w komentarzu do pracy fotograficznej *Obraz nieobecnego obrazu* (1978) [il. 74] ukazującej powierzchnię ściany z prostokątnym śladem ram dzieła wiszącego w tym miejscu wcześniej. Tekst ten diagnozuje zaniknięcie tradycji malarskiej, w której „obrazy były obecne, oryginalne i oczywiste”, na rzecz obrazu abstrakcyjnego powołującego „właściwe ideom środki notowania” i wytyczającego „nowe obszary swoich ewokacji. W procesie tym miejsce cech szczególnych zajęły cechy ogólne, a wśród nich nieobecność jako swoista forma bytu”³.

Konceptualny model obrazu nieobecnego, poddawanego zabiegom pojęciowej obróbki, prowokuje Dłużniewskiego do przeprowadzenia swego testu, którego celem jest zbadanie sposobu istnienia takiego obrazu. Artysta wyjaśnia: „Przypomniałem sobie jasne plamy na ścianach, miejsca po obrazach. Należało teraz odszukać jedno takie miejsce, sprawdzić, czy żal to jedynie za ukradzioną *Giocondą*, czy obraz nieobecnego obrazu”⁴. Wiedziony intencją przeprowadzenia tego testu, Dłużniewski udał się na poszukiwanie śladu obrazu na ścianie w opustoszałej kamienicy przy ulicy Foksał w Warszawie, a po znalezieniu go w jednym z mieszkań, wykonał jego zdjęcie⁵. Wyjaśnił, że: „To właśnie idea nieobecnego obrazu kazała mi szukać jego obecności w przypad-

³ Por. tenże, *Obraz nieobecnego obrazu*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki / A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: A. Dłużniewski, E. M. Dłużniewska, J. Ładnowska, red. naukowa J. A. Ojzyński, red. pol. A. Bauer, A. Miastkowski, M. Wesołowska, red. ang. A. Kowalska-Petrie, przeł. J. Holzman, J. Kruczkowska, M. Sady, M. Świerkocki, M. Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005, s. 104.

⁴ Tamże.

⁵ Relację z happeningu Dłużniewskiego, podczas którego poszukiwał on śladu nieobecnego obrazu, znam z rozmowy z żoną artysty, Emilią Małgorzatą Dłużniewską.

kowych okolicznościach”⁶. Obraz jako abstrakcja – obraz nieobecny – doznaje tu ukonkretnienia w postaci obrysu obrazu na ścianie; jak każdy z elementów otoczenia ślad ten ma charakter znaleziony.

Wyeksponowany w tym komentarzu kontekst potoczności kojarzy uchwyconą na fotografii realność nieobecnego obrazu z pojęciem *ready-made*; wszak Marcel Duchamp również sugerował związek aktu „nominowania” przedmiotu gotowego z zabiegiem rejestracji fotograficznej⁷. W innej pracy, zatytułowanej *Jedna fotografia* (1978) [il. 75], Dłużniewski dowodzi przypadkowości i przedmiotowego charakteru obrazu fotograficznego. Prezentuje w niej zdjęcie płaskiego pojemnika, przykręconego do ściany i zaplombowanego, który zawiera – jak wyjaśnia towarzyszący zdjęciu komentarz – negatywy fotografii tego pojemnika⁸. Wersja pozytywowa jednego z tych negatywów została przyklejona na odwrotnej – niewidocznej – stronie pojemnika. Stanowiąc dokument ponawianych prób doprowadzenia do perfekcji zapisu obrazu nieobecnego – obrazu negatywu, czyli „duszy fotografii” – praca ta dowodzi, że wśród obrazów fotograficznych istnieje co najmniej jeden, który egzystuje bez pierwowzoru. Eksperyment myślowy przeprowadzony przez Dłużniewskiego prowadzi tu do uwolnienia obrazu fotograficznego z relacji reprezentowania zewnętrznego wobec niego desygnatu. Tym samym status tego obrazu staje się równy statusowi innych przedmiotów napotkanych w otoczeniu. Obraz fotograficzny wyposażony zostaje w charakter przedmiotu znalezione; sugeruje to również praca *Fotografia z pamięci nr 1* (1978) ukazująca zdjęcie odwrocia odbitki fotograficznej, z falistymi – jak w starych fotografiach – krawędziami i tytułową inskrypcją zapisaną odręcznie ołówkiem.

W optyce Dłużniewskiego fotografia izoluje rejestrowany fragment rzeczywistości ze złożonej sieci relacji z innymi rzeczami; tę jej zdolność wyeksponowano w pracy *Signore X* (1972) [il. 76] złożonej z trzech elementów: starej fotografii przedstawiającej Palazzo Vecchio przy Piazza della Signoria we Florencji,

⁶ A. Dłużniewski, *Obraz nieobecnego obrazu*, s. 104.

⁷ Na temat fotograficznego wymiaru *Wielkiej szyby* M. Duchampa i jego *ready-mades* zob. R. E. Krauss, *Notes on the Index: Part 1*, [w:] *taż, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.–London, England 1994, s. 205–206. Autorka powołuje się na sformułowania Duchampa zawarte w *The Green Box*, por. *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. M. Sanouillet, E. Peterson, Da Capo Press, New York 1989, s. 27–28, 32.

⁸ Por. A. Dłużniewski, *Jedna fotografia*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 102.

wykadrowanego z tej fotografii wizerunku ubranego na czarno mężczyzny w kapeluszu, stojącego na schodkach niedaleko wejścia do pałacu, oraz kartki z maszynopisem. Umieszczony na kartce komentarz podkreśla ograniczony zakres informacji przekazywanej przez obraz fotograficzny, wyraża sceptycyzm wobec możliwości zrekonstruowania tożsamości widocznej na nim osoby. Jej sposób istnienia to zaledwie „moment wyrwany z kontekstu wcześniejszych i późniejszych wydarzeń, utrwalony z innych powodów”, który był „»czystą chwilą« leżącą na zewnątrz wszelkiej przydatności. Możemy jedynie wyobrazić sobie to lub owo”⁹. Ze względu na wyjęcie postaci mężczyzny z kontekstu zdarzeń można przypisać mu istnienie zaledwie potencjalne, wyłączone z określonej narracji; anonimowy i „znaleziony” człowiek podatny jest na przypisanie mu określonych cech, określonej biografii.

W pracy *Skok* (1971) [il. 77] przedmiotem kodyfikacji staje się czarno-biała fotografia kilkupoziomowej trampoliny stojącej przy odkrytym basenie pływackim. Na fotografii nie widać żadnych osób, ma ona charakter obiektywny, niemal techniczny, a na jej licu – na prawo od obiektu, na tle nieba – zaznaczone zostały dwa punkty uwydatnione jako „F” i „G”. Statyczność obrazu i nieco kuriozalny charakter przedstawionego na nim obiektu kompensowane są przez zestaw środków werbalnych wiążących z nim mnogość narracji; to dwie serie numerowanych zdań (lub ich równoważników) opisanych jako „warianty” i „wersje” wykonanego z trampoliny skoku. Wszystkie, wobec braku utrwalonego ruchu na sąsiadującej z nimi fotografii, eksponują swój fikcyjny status; mają one w większości charakter paradoksów słownych pozbawionych ścisłego zakotwiczenia w obrazie, związanych z nim tylko potencjalnie.

Włączone do *Skoku* zdania wchodzą między sobą w relacje o charakterze syntaktycznym; wersje rozszerzają często znaczenia wariantów – ukazują obszerniejsze konteksty znaczeniowe. Jak w typowej narracji, Dłużniewski ustala relacje paradygmatyczne i syntagmatyczne między składnikami werbalnymi pracy. W przypadku kilku par zdań wersja skoku dopowiada dalszy ciąg wariantu; w większości par opisy skoku ewokują obrazy, które są wobec siebie równoważne, np. wariant i wersja VI: „Pętla i powrót. / Kiedy to żółw

⁹ Tenże, *Signore X*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 82.

wychylił swoją nagą głowę i zaraz ją schował”¹⁰ albo wariant i wersja VII: „Koks. / A wąż ugryzł się w ogon”¹¹. Niektóre pary zdań wiążą ze sobą aspekt teoretyczny, np. para XIII prowokuje do zadania pytania o granice sztuki (w związku ze skojarzeniem z fotografią niespójnej z nią informacji słownej)¹², natomiast para XIV wydaje się ironizować na temat metaartystycznego wymiaru sztuki¹³. Niektóre zdania opisują sytuacje niezgodne z prawami fizyki czy ogólniej – z zasadą przyczynowości, np. wariant IV: „Między punktami F a G uskok drogi równoległy o 17 cm”¹⁴ lub wariant XVII: „Do powietrza przez wodę”¹⁵. Warianty i wersje skoku prezentują się jako zdarzenia o charakterze językowym mające stymulować wyobraźnię odbiorcy i stawiać jej różnego rodzaju wyzwania.

Relacja obrazu i języka, którą Dłużniewski ustanawia w pracach *Signore X* i *Skok*, łączy się z filozoficzną problematyką *mimesis*; włączone do nich składniki werbalne nie służą ustanowieniu, jak w sztuce tradycyjnej, relacji podobieństwa między obrazem i jego zewnętrznym odpowiednikiem. Język staje się w tych pracach, a szczególnie w *Skoku*, instrumentem powtórzenia modyfikującego, jak chciałby tego Gilles Deleuze, znaczenie kolejnych elementów w danej sekwencji i eksponującego wyjątkowość każdego z nich. W powtórzeniu tego rodzaju „nie chodzi o dodanie drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi”¹⁶. Można uznać, że tym różni się dzieła Dłużniewskiego od systemowych prac Zbigniewa Gostomskiego poszukującego, jak ujął to Andrzej Turowski, określonej reguły przekształceń „tkwiącej poza formą i poza potoczną praktyką percepcyjną”¹⁷ dla fenomenu widzenia. Reguły tego rodzaju określają struktury wielu prac Gostomskiego, w tym instalacji *i* (1971), w której liczba wystąpień tytułowej

¹⁰ Tenże, *Skok*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer...*, s. 58.

¹¹ Tamże, s. 59.

¹² Tamże, s. 65.

¹³ Por. tamże, s. 66.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Tamże, s. 69.

¹⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 28.

¹⁷ A. Turowski, *Omówienie twórczości Zbigniewa Gostomskiego* [1974 (?)], kopia maszynopisu znajdująca się w Archiwum Galerii Foksal, s. 3. Cyt. za: L. Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, [w:] tenże, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2012, s. 10.

literę w każdym z kolejnych wierszy tekstu umieszczonego na ścianie galerii określana jest zasadą postępu geometrycznego ilości elementów opracowaną przez Fibonacciego.

Mimo pozorów systemowości, Dłużniewski unika stosowania określonej reguły przekształceń w swoich pracach wyposażonych w strukturę powtórzenia. Tablice z cyklu *Podwójny różowy pieprz* (1980) łączą ze sobą dwa identyczne lub podobne znaki (językowe bądź ikoniczne); sens tego powiązania wzmocniony zostaje umieszczeniem między nimi spójnikiem „i” – chociażby w pracy z omawianego cyklu opatrzonej tytułem *i* (*Zbigniew Gostomski*) (1980). Artysta skomentował zastosowaną w tych pracach operację podwojenia elementów, przywołując tradycję *ready-made*: „Połączyłem je za pomocą litery »i« [...]. Mówimy »A« i »B«, u mnie jest »A« i »A«; to jakby zamyka, wyklucza implikację, wskazuje tylko na ten fakt i na nic więcej, na żadne wnioski, to jest tylko jakby nadanie rangi temu, co wydało mi się ważne”¹⁸. Operacja zwielokrotnienia elementów w pracach Dłużniewskiego zorientowana jest na odkrycie ich unikalnego charakteru, w zgodzie niejako ze sformułowaniem przez Deleuze’a postulatem uwolnienia operacji powtórzenia spod władzy ogólnego pojęcia, spod władzy prawa i zasady równoważności, a tym samym wymienności elementów. Przywoływane przez filozofa przypadki powtórzenia z dziedziny literatury, np. z dzieł Marcela Prousta czy Raymonda Roussela, wiążą ze sobą element różnicy, przekroczenia obiegowego znaczenia elementu znaczącego i wydobywanie jego znaczenia ukrytego. U Dłużniewskiego podwojenie elementu (lub zestawienie elementów podobnych, lecz nieidentycznych) również prowadzi do uwolnienia jego znaczenia; rozkwita ono niejako w interwale między dwoma znakami. Na przykład w pracy *Kurz na muszli* (1980) różnicowanie się znaczenia tytułowego wyrażenia wynika z formy jego zapisu – symetrycznego rozmieszczenia dwóch inskrypcji połączonych spójnikiem „i” oraz wyrównanych wzdłuż lewej i prawej krawędzi planszy.

Dłużniewski za monotonny uznaje numeryczny porządek addytywny stosowany w pracach innych artystów konceptualnych, m.in. Gostomskiego (we wspomnianej instalacji *i* czy w pracy *Trójkąt Pascala* (1973), której struktura również określona jest zasadą ciągu Fibonacciego) oraz Romana Opałki

¹⁸ A. Dłużniewski, cyt. za: *Andrzej Dłużniewski. Słowa i rzeczy* [film], Telewizja Polska, 1991.

(w projekcie malarskim 1965/1-∞). W swoich pracach tekstowych *Liczyć biel* (1981)¹⁹ i *0 1 2 3 4 5 6 7 8 9* (1982)²⁰ artysta konstatuje zasadniczą niepoliczalność elementów rzeczywistości i sugeruje relatywny charakter kształtu postrzeganej rzeczywistości wobec wyboru metody porządkowania jej – numerycznego lub pojęciowego. W tekście *O nic nie jestem pytany* (1975) stwierdza: „Nie podoba mi się konsekwencja, usłużna piastunka artystów, podsuwająca im rozsądne rady aż do znudzenia. Czyż nie ciekawiej jest np. liczyć jak liczą dzieci: 1, 5, 10, 16..., niż jak każe konsekwencja: 1, 2, 3, 4, 5, 6 itd.?”²¹. Dłużniewski podkreśla kreatywny aspekt nieuwarunkowanej założoną zasadą operacji proliferacji znaków; pisze, że „to sytuacja poety – mówić nie będąc pytany. Ryzykować daremność samego mówienia, a tym bardziej zawartego w nim sensu”²². Powołuje się przy tym na Stéphanę’a Mallarmégo, dla którego „każda myśl jest rzutem kości”²³.

Inwencja językowa Dłużniewskiego najpełniej manifestuje się w jego utworze literackim określanym w rozmowach jako *Księga*²⁴, rozpoczętym w 1976 roku – tym samym, w którym artysta ogłosił wykroczenie poza krąg artystycznej autorefleksji w tekście *Np. trzy z moich spraw*. Podobnie jak *Skok*, *Księga* ma charakter fragmentaryczny, składa się na nią zbiór epizodów nieposłusznych zasadzie chronologii zdarzeń. Współistnieją one ze sobą, przeglądają się w sobie nawzajem, tworząc potencjalnie nieskończoną strukturę odbić lustrzanych.

Księga wylicza niejako wypadki z życia bohatera oznaczonego inicjałem K., a w opisy zdarzeń wplecione zostają uwagi o charakterze metaliterackim: do utworu włączono zasady generowania narracji, nazwane regulaminem *Księgi*. Urągają one jednak logicznym zasadom klasyfikacji elementów, niektóre tożsame są z opisami zdarzeń. Punkt główny regulaminu przytacza kwalifikacje psychiczne i cechy fizyczne K., wyliczając zarazem rzeczy i miejsca, z którymi on się styka, i miejsca, w których przebywa. Punkt ten

¹⁹ Por. tenże, *Liczyć biel*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *T*, s. 143–162.

²⁰ Por. tenże, *0 1 2 3 4 5 6 7 8 9* (Owce), [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer...*, s. 119–121.

²¹ Tenże, *O nic nie jestem pytany*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *T*, s. 96.

²² Tamże, s. 95.

²³ Tamże.

²⁴ Utwór istnieje w maszynopisie liczącym 82 karty. Jego fragmenty zostały opublikowane w książce *Andrzej Dłużniewski. T*, s. 5–15, drukowane tam bez tytułu. Aczkolwiek oficjalnie tekst jest go pozbawiony, dla wygody komunikacyjnej i łatwej identyfikacji posługuję się określeniem *Księga* (zapisuję je kursywą jak inne tytuły), sugerując się tym, że Dłużniewski tak właśnie nazywał swój utwór w rozmowach.

kończyła lista przemieszanych ze sobą miejsc i rzeczy jako przykład okoliczności, w których i dzięki którym fakty mają jaką taką szansę bycia wiarygodnymi. Był tam róg ulicy Żelaznej i Złotej, wiadro z czerwoną pokrywą, wrotki, cynowy Chrystusik zawieszony między dwiema sztachetami, lew o jednej głowie i dwóch tułowiach, orzeł z trzema fallusami, herb Skierniewic, paczka do kobiety Kapel i kilka trzonków od przedmiotów z trzonkami. W uzupełnieniu, obszerniejszym jak się okazało od substancji zasadniczej punktu głównego była lista wymieniająca kolejno: byłe i przyszłe adresy rzeczywistego faceta, sprawy do załatwienia autora [...]²⁵.

Jeden z tych elementów ma odpowiednik wizualny: praca *Chrystus* z cyklu *Podwójny różowy pieprz* [il. 78] łączy ze sobą za pomocą spójnika „i” dwie identyczne czarno-białe fotografie figurki ukrzyżowanego Jezusa zawieszonej między dwiema deskami ogrodzenia. Podobnie jak ten przedmiot, inne elementy wyliczone w punkcie głównym regulaminu, których funkcją jest uwiarygodnienie narracji, mają charakter znalezionej. W miarę wyliczania, elementy ulegają rozdrobnieniu: „Na końcu listy uzupełnień był spis rzeczy, głównie wdzianek, bluzeczek, koszulek, spodni, płaszczyków, kurteczek itp. jakie Pipi Szyrcwajcht trzyma w zachowanku między dachem a ścianą w swoim mieszkaniu”²⁶. Domena narracji literackiej prezentuje się w *Księdze* jako obszerniejsza od twórczości wizualnej; rzeczy i miejsca – te wymienione w regulaminie i inne – są substratem zdarzeń generowanych we wplecionych w utwór Dłużniewskiego narracjach. Sam regulamin *Księgi* przekształca się w narrację. Utwór podporządkowany jest zasadzie nieograniczonej proliferacji tekstu, której podporządkowana zostaje postać samego autora. Rzeczywistość *Księgi* przerasta i obejmuje autora – podmiot liryczny tekstu; powstaje ona niejako sama, zawiera postaci i zdarzenia, które istnieją w sposób wyłącznie literacki.

Autor *Księgi* stanowi część jej narracji. Wiąże go z bohaterem rodzaj zażyłości, czego dowodzi jeden z epizodów, kiedy:

²⁵ A. Dłużniewski, bez tytułu [*Księga*], [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 6.

²⁶ Tamże.

Autor ukryty w ciemnym kącie pokoju K. przysłuchiwał się potoczystej opowieści pani Truskołaskiej. Mruknął teraz, co K. zrozumiał jako znak aprobaty i zamilkł, aby nie zdradzić swojej obecności i aby nie zgubić ani jednej rzeczy jakie wymienić miała pani Truskołaska, a które stały, leżały, wisiały w mieszkaniu Kropiwnickich, a także te ukryte w szufladach, pod bielizną w dużej szafie i w innych jeszcze miejscach²⁷.

Natomiast K. cieszy się przywilejem posiadania klucza „do szuflady, w której autor zamykał nieukończoną jeszcze księgę”²⁸. Również on wyposażony jest w zdolność kreowania wyobrazonego świata:

Każdej nocy potajemnie zakradał się do szuflady przemienionej w rozległy ogród. Jego próżna pamięć i dziewicza wyobraźnia wypełniały się nowymi obrazami i słowami, a samodzielność, z jakiej korzystał wyzwolony spod czujnego oka autora, dawała mu poczucie śmiałości i podniecała ciekawość²⁹.

Nieoczywistość ustanowionej w *Księdze* relacji autora i bohatera kojarzy się z inną jeszcze pracą Dłużniewskiego z cyklu *Podwójny różowy pieprz*, w której koniunkcji dwóch identycznych fotografii artysty, odwróconych o 180 stopni, towarzyszy umieszczony pod górną krawędzią tablicy napis „KUBŁAK”. Sens tego zestawienia przybliża fragment tekstu *Np. trzy z moich spraw* mówiący o znajomości artysty z tajemniczym indywiduum:

poznałem człowieka, który postanowił zostać mną. Ta fascynująca znajomość pochłania mnie bez reszty. Człowiek ten o bardzo brzydkim nazwisku, którego nie przytoczę, a zdradzę tylko, że w trzonie znaczeniowym zawiera pojemnik na śmiecie, nie jest chyba nikomu znany. Tak przynajmniej myślę, gdyż poznałem go w pewnej odległej przygotowałni stojącej po jakiś przydział. Widać było, że nie jest gotowy, a w spojrzeniu, które skierował na mnie, dojrzałem nieufność i podziw jakimi nigdy dotąd nie

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ Tamże, s. 11.

²⁹ Tamże, s. 14–15.

obdarzono mnie tak wprost. Odtąd widujemy się często, a wszystko co robimy razem można nazwać pracą i korektą. Udziałem mu też rad, np. radzę mu, aby miał obojętny stosunek do cudzej własności³⁰.

Zbieżność słowa „KUBŁAK”, będącego prawdopodobnie nazwiskiem wspomnianym w tekście *Np. trzy z moich spraw*, z inicjałem K. występującym w *Księdze* wydaje się nieprzypadkowa. Bohaterowie *Księgi* mają bowiem – podobnie jak opisane w niej rzeczy i sytuacje – charakter znaleziony. Bywają „wynajęci” dla potrzeb narracji, są bohaterami niejako „z drugiej ręki”: matka K. – pani Truskolaska – została znaleziona „z ogłoszenia”³¹, wśród bohaterów występuje również osobnik o nazwisku Mozart opisany jako „trzęsący się gruźlik”³². W jednym z epizodów K. „sposstrzegł drobną postać przykucniętą przed grubym pniem wiązu. Małe trzęsące się ręce, artretycznie powykręcane i brudne, usiłowały uchwycić świecącego robaczka. To Herr Mozart w swoim poszarpanym płaszczu ze stojącym kołnierzem korzystał z chwili wytchnienia i robił to na co widocznie miał wielką ochotę”³³. Pomimo przypisania im statusu bohaterów „z drugiej ręki”, postaci *Księgi*, podobnie jak opisane w niej rzeczy i zdarzenia, wyposażone są w swoistą realność kojarzoną przez Dłużniewskiego z realnością obrazu fotograficznego. Znamionuje je charakterystyczna niekompletność bądź jednostronność; funkcjonują w rzeczywistości literackiej określonej swoistą zasadą racji (nie)dostatecznej jej części składowych. Bohaterowie utworu nie są bytami całkowicie fikcyjnymi; wyposażeni zostali raczej w kwalifikacje bytów minionych:

Pani Truskolaska nie jest pomysłem, jest realnością, waży, prze, wypełnia, pachnie, brzmi, ma swoją historię i tkwi w historii ogólniejszej, a w jej domu, w jednej z książek oprawionych w złotą skórę tkwi jeszcze dziś fotografia marszałka Piłsudskiego przed katedrą w ... (znowu zamazanie) witającego się z prezydentem Mościckim, a w głębi schodów stoi ktoś, kto może już nie istnieje, ale kiedyś mógł słowem oficerskim gwarantować

³⁰ A. Dłużniewski, *Np. trzy z moich spraw*, s. 87.

³¹ Por. tenże, bez tytułu [*Księga*], s. 7.

³² Por. tamże, s. 10.

³³ Tamże, s. 15.

realność pani Truskolaskiej. Prawdziwa fotografia, a nie z gazety z zadrukowaną stroną bez żadnego związku i sensu³⁴.

Quasi-fotograficzna rzeczywistość *Księgi* posłuszna jest zasadzie ekwiwalencji słowa i obrazu:

Każdej nocy, luźne kartki papieru, zapisane niebieskim pismem przemieniały się w żywe postaci, które autor próbował ożywić w dzień za pomocą słów wypisanych ze słownika. Kartki brudne, pokreślone lub zapisane tylko z jednej strony zamieniały się w widomy, a cała szuflada w ogród okolony wysokim murem obrośniętym winem o dużych liściach, takich samych jakie autor zerwał w Konstancinie i zasuszył w księdze³⁵.

Powołane w tekście do istnienia „widomy” to byty obrazowe znamionujące się częściową tylko aktualizacją. Są one zasadniczo „nieukończone”³⁶, co determinuje sposób ich zachowania – w pewnym punkcie narracji: „Widomy w połowie słuchały; w połowie, jak to zwykle, nie było ich wcale”³⁷.

Dłużniewski podkreśla całościowy charakter uniwersum książki, np.: „O tym, że pani Truskolaska została matką K., zdecydowało wszystko, po prostu wszystko”³⁸. Wypełniające owo uniwersum rzeczy, w tym postaci, miejsca i zdarzenia, współistnieją ze sobą w sposób symultaniczny i bezczasowy. Ta kwalifikacja tłumaczy nagłe uskoki w porządku narracji; w pewnym momencie:

Należy przerwać [...] wspomnienia pani Truskolaskiej. Wrócić do niej możemy w każdej chwili bowiem jej wizyta u K. nie skończy się już nigdy, będzie nigdy nie kończącą się wizytą przybranej matki u przybranego syna, a autor książki prawie zawsze pozostawać będzie w ciemnym kącie, ukryty przed jej wzrokiem i czuwającym tym samym na K.³⁹.

³⁴ Tamże, s. 10.

³⁵ Tamże, s. 11.

³⁶ Por. tamże, s. 12.

³⁷ Tamże, s. 13.

³⁸ Tamże, s. 10.

³⁹ Tamże.

Ułożenie zdarzeń *Księgi* w linearnym porządku czasowym jest wtórne wobec ich źródłowego symultanizmu; włączony do narracji autor specjalizuje się w przesunięciach czasowych, które różnie przyjmowane są przez jej bohaterów – np. pani Truskolaska „nie przyzwyczajona źle i nieswojo czuje się w szastnięciach i szastprastach czasowych autora. K. niczym gałgan dawał sobą miotać choćby w te i we wte bez żadnych sensacji”⁴⁰.

Rodzaj sieci odbić lustrzanych między włączonymi do *Księgi* elementami nasuwa skojarzenia z *Grą szklanych paciorków* Hermanna Hessego, powieścią przywołaną w kilku innych utworach Dłużniewskiego, m.in. w pracy *Skok*⁴¹. Odniesień literackich można doszukać się w *Księdze* więcej. Sam tytuł wywołuje naturalną asocjację z Brunonem Schulzem, a także z ideą *Księgi* (*Le Livre*), nad którą pracował Stéphane Mallarmé, poszukujący wyznaczników dzieła absolutnego, a zarazem fascynujący się teorią przypadku i przypadkowości, pragnący zamknąć w kształcie i wymowie tego projektu dojmująco odczuwalne doświadczenie niezrozumiałości i niepochwytności świata. Ponadto artysta powiedział w rozmowie z autorem niniejszego tekstu o zainteresowaniu postacią i twórczością Leopolda Buczkowskiego, którego spotkał w Konstancinie w okresie pracy nad *Księgą*.

Omawiany utwór formułuje postulat eksplorowania i modyfikowania utartych znaczeń słów. Jeden z jej epizodów dotyczy możliwości znalezienia nowych desygnatów i multiplikacji znaczeń słowa „salceson” oraz pozbawienia go dotychczasowego desygnatu. W odnośnym fragmencie czytamy, że: „Salceson nie jest zwałą mięsno-żyłowato-galaretowatą, nabitą w grubą kichę”⁴². Jeden z bohaterów pisze list do Wydziału Oświaty, w którym żąda „unieważnienia dotychczasowego desygnatu owego pięknego słowa, zniszczenia zapasów jego materialnego pohańbienia i zaprzestania jego produkcji”⁴³. *Księga* wylicza tematy prac naukowych, które „traktują słowo salceson w sposób godny jego pięknego brzmienia”⁴⁴.

⁴⁰ Tamże, s. 8.

⁴¹ Wersja XXIV *Skoku* brzmi: „Przejmujący chłód po rozsypaniu się szklanych paciorków” (A. Dłużniewski, *Skok*, s. 76).

⁴² Tenże, bez tytułu [*Księga*], s. 13.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

Dłużniewski dokonuje eksperymentów językowych na poziomie syntaktycznym. Eksploracja znaczeń słów wiąże się ze sformułowanym przez niego, w tekście *Zewnętrzność* (1975)⁴⁵, postulatem przekraczania przyjętych powszechnie sposobów myślenia: problematyzowania stereotypowych i konstruowania nieoczywistych znaczeń, przyjętych na próbę i tymczasowych, znaczeń – jak określał je Deleuze – nomadycznych. Test, któremu Dłużniewski poddaje medium utworu literackiego, owocuje konstrukcją świata wyobrazonego, cechującego się realnością niepełną, realnością charakterystyczną dla obrazu fotograficznego. Jego *Księga* stanowi świadectwo przekonania o nieograniczonej pojemności utworu literackiego; zaprojektowana jest ona jako rodzaj samoczynnie funkcjonującego mechanizmu, generującego spięcia semantyczne eksplikowane za pomocą środków pojęciowych i mające swoje odpowiedniki w pracach wizualnych artysty.

Całościowy charakter *Księgi* powraca echem w cyklu fragmentów literackich Dłużniewskiego (powstałych w 1987 roku), będącym rodzajem systematyzacji książek możliwych. Pojęcie książki staje się w nich niemal kategorią ontologiczną, której zakres znaczeniowy okazuje się tożsamy z zakresem pojęcia rzeczywistości. Bogaty katalog opracowany przez Dłużniewskiego obejmuje w większości książki istniejące w stanie potencjalnym, książki śnione lub pisane właśnie przez anonimowych autorów, albo też książki istniejące w postaci gotowej, oczekujące na odkrycie.

Zaproponowany przez Dłużniewskiego przegląd rozpoczyna zbiór książek „jeszcze nie napisanych”, które „mają już swoich autorów, czytelników, numery starannie napisane na owalnych nalepkach”⁴⁶. Treść tych utworów pozostaje nieznana; może być ona tylko „igraszką [...] wyobraźni pomieszaną z sarkazmem, kiedy to prawdą są jedynie słowa i ich znaczenie”⁴⁷. Autor jednej z książek tego rodzaju

jeszcze śpi. W ułamku sekundy przetacza się przez jego uśpiony umysł
lawina drobnych kryształków, na lustrzanych ściankach których odbijają
się wszystkie możliwe światy.

⁴⁵ Por. A. Dłużniewski, *Zewnętrzność*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 103.

⁴⁶ Tenże, bez tytułu, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 75.

⁴⁷ Tamże.

Jaka z nich powstanie mozaika?
Jaka jest moja nienapisana, drzemiąca książka?
Jej miejsce obok *Gry szklanych paciorków* jest wolne⁴⁸.

Literatura, z którą utożsamia się Dłużniewski, ma charakter oniryczny. Tworzenie książek potencjalnych tożsame jest dla niego ze snieniem. Spekuluje on na temat „Biblioteki Ksiąg Spalonych”, w której obiektów nie przybywa (można się domyślić, że ich ubywa)⁴⁹. Inny wyróżniony przez niego zbiór to książki rozumiane jako elementy rzeczywistości. Ponownie są one przynależne dziedzinie marzenia sennego, utożsamianej z dziedziną kreacji:

Są autorzy milionów książek, małych drobinek, które zobaczyć można w smudze światła wpadającej przez okno. Książki te krążą i połyskują swoimi błyszczącymi okładkami.

Widziałem takiego autora. Leżał na ławce w pustym ewangelickim kościele i spał opierając głowę na szkolnym tornistrze... Właśnie na niego padał szeroki snop światła z dużego gotyckiego okna. W nim krążyły jego książki, każda inna jak gwiazdy lub planety⁵⁰.

Sformułowania te pozwalają powiązać koncepcję literatury Dłużniewskiego z rodzajem hipotezy monadystycznej. Zgodnie z nią, każda z książek pojmowanych jako części składowe rzeczywistości jest jak wnętrze monady, w której odbija się cały wszechświat postrzegany z perspektywy jednostkowej. W myśl takiej ontologii poszczególne książki wyznaczałyby możliwe światy oglądane z określonych perspektyw, krzyżujących się z perspektywami przypisanymi innym książkom.

Przegląd opracowany przez Dłużniewskiego obejmuje też, w zgodzie z wcześniejszym zamysłem *Księgi*, książki o charakterze beczasowym, które „swoją początek i koniec mają w jednym momencie”⁵¹. Jego wizja przenikających się perspektyw narracyjnych wiąże się ze spowolnieniem czasu, a nawet możli-

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Por. tamże, s. 76.

⁵⁰ Tamże, s. 78.

⁵¹ Tamże.

wością regresu czasowego. Ten ostatni dotyczy przypadku, w którym podmiot jednej narracji obejmowany jest narracją innego autora⁵². Inne książki pozostają przezroczyste – w nich „wszystko istnieje naraz, opisy miejsc, osób, zdarzeń i myśli są nam dostępne w jednym momencie. I choć ułożono je w kolejności, zgodnie z ideą autora, to jednak krystaliczna przezroczystość stron i druku umożliwia nam wiedzenie całego pasma zdarzeń i implikacji”⁵³. Inne jeszcze przypominają „dziecinną zabawę w głuchy telefon. Zaczynają się od opisu namiętej miłości chłopca i dziewczyny w nagrzanym słońcem Toledo, a kończą śmiercią wśród kolumn mroźnego pałacu w odległej Norwegii”⁵⁴. Szczególnie te książki łączą się z możliwością powtórzenia kreatywnego, uruchamianego w omówionych wcześniej pracach wizualno-tekstowych Dłużniewskiego.

Osobną kategorię stanowi księga podróży, która „jest pozbawiona wszelkiej fantazji. Ułożono ją i zapisano na tysiącach stron w Ministerstwach Komunikacji na całym świecie. Jest gigantyczną strukturą pedantycznie utkaną z czasu i przestrzeni”⁵⁵. Tej księgi nie czyta się w całości; za to „ważne jest jak się ją czyta, a jest to nieskończona ilość możliwości”⁵⁶.

W omawianych fragmentach przestrzeni literatury jawi się jako dziedzina metanarracji generująca określone egzemplifikacje tekstowe, które mogą z kolei posiadać odpowiedniki wizualne. Ów wymiar metanarracyjny nie jest tu jednak tożsamy z wymiarem teoretycznym. Dłużniewski wydaje się ironizować na temat zacięcia teoretycznego artystów konceptualnych. Proponowana przez niego klasyfikacja książek nie została podporządkowana ściśle określonym kryteriom podziału i pozostaje otwarta na uzupełnienia.

Kolejną kategorią wyróżnioną przez Dłużniewskiego są książki-przedmioty, które

na pozór nie przypominają książek. Wyglądają podobnie jak dzbanek, krzesło, młynek do kawy, część jakiejś maszynery lub zgarnięta bezładnie sterta odpadków. Zdarza się, że spotykamy je w wielotysięcznych

⁵² Por. tamże, s. 80.

⁵³ Tamże, s. 82.

⁵⁴ Tamże, s. 84.

⁵⁵ Tamże, s. 85.

⁵⁶ Tamże.

nakładach, bywają też rzadkie, unikalne egzemplarze. Ich autorzy, istniejący niewątpliwie, nie zawsze są ujawnieni lub znani powszechnie⁵⁷.

Można w tym miejscu związać ściślej specyfikę relacji prac tekstowych i wizualnych Andrzeja Dłużniewskiego z formułą dzieła jako *ready-made*. Łączyć ją należy, jak się wydaje, z opisaną powyżej decyzją zaniechania badań o charakterze analitycznym i zwrócenia się w stronę codziennego otoczenia, dziedziny oferującej niewyczerpywalny materiał dla eksploracji semantycznych. Z perspektywy kilku lat od podjęcia tej decyzji, artysta napisał w 1983 roku, że jego prace

przypominają znalezione przedmioty: kawałki rejestracyjnych tabliczek od samochodów, wyrzucone przez morze patyki, którymi na statkach mieszano farby, niewielkie UFO, albo słowa, całe zdania, nazwy, nazwiska, a nawet osoby. Mam tego dużo w pracowni, a jeszcze więcej w pamięci. Praca moja to układanie tych znalezionych rzeczy i słów. Uważnie śledzę też ich zachowanie w nowej sytuacji. To nadal ważne doświadczenie, mimo tak wielu znaczących precedensów⁵⁸.

Nad zużyciem i postępującym rozdrobnieniem składników otoczenia wydaje się Dłużniewski podejmować refleksję w tablicach z cyklu *Postępy archeologii* (1981) [il. 79], eksponujących fragmenty znalezionych przedmiotów – odłamki płyt gramofonowych i kawałki tablic rejestracyjnych samochodów. Wyeksponowane w nich okruchy rzeczywistości sugerują swoim kształtem i sposobem zestawienia nowe znaczenia w stosunku do zwyczajowych. Pojawia się w nich wątek fragmentaryzacji znaku pisma, jego przełamania, rozwinięty w późniejszych planszach z cyklu *Literatura piękna* (1982) [il. 80].

Plansze z tego ostatniego cyklu pokryte zostały znakami nieznanego do tychczas pisma. Punkty odniesienia dla tych notacji stanowią trzy znalezione niewielkie przedmioty. Dwa z nich trudno skojarzyć z określoną funkcją (można tylko się jej domyślać); trzecim przedmiotem jest fragment granitowej płyty nagrobnej z niepełnym kształtem jednej z liter alfabetu. Z tego ostatniego

⁵⁷ Tamże, s. 83.

⁵⁸ A. Dłużniewski, bez tytułu [tekst towarzyszący pracy *1000 cm³* (1983)], [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 131.

motywu wizualnego Dłużniewski wyprowadził schemat grafemu o strukturze „x/y”, którego wypełnieniem są litery alfabetu, zastosowany w kilkunastu paragrafach tekstu zapisanego linearnie bez spacji [il. 81]. Paragrafy te przerywają umieszczone centralnie i zapisane większą czcionką, jak gdyby w charakterze nagłówków, inskrypcje wyrażen o nieostrych odniesieniach semantycznych, tj. „TWOJA WALKA”, „koniec”, „cisza”, „wilgoć”, „cukier” czy „0/0=1”.

Wyrażenia umieszczone między blokami tekstu zdają się oferować klucze do jego interpretacji. Ze względu jednak na nieprzenikliwość semantyczną jednolitego zapisu one również eksponują swoją konkretność – wydają się kuriozalne i obce. Znalezione przedmioty, oderwane od swej pierwotnej funkcji, uwikłane są w tajemnicze narracje lub wręcz generują własne, utrwalone na planszach za pomocą języka o nieznannej składni i ortografii. Artysta uznał, że język ten „przez potencjalną swoją siłę jest w stanie zbudować wokół pojęć [...] wyimaginowane sensy”⁵⁹. Odbiorcy *Literatury pięknej* odmawia się dostępu do kodu ułatwiającego lekturę, co sprawia, że każdorazowo musi ona przebiegać na poziomie indywidualnym.

Rzeczy i słowa są w twórczości Dłużniewskiego wyposażone w równoważny status; to elementy złożonej struktury odniesień (kojarzącej się z koncepcją pola immanencji Deleuze’a), w obrębie której dookreślają (różnicują) się znaczenia każdego z nich. Twórczość artystyczna okazuje się tożsama z odkrywaniem nieznanych znaczeń, niesie ze sobą element niespodzianki – polega na czujnej antycypacji rozbłysku semantycznego o bezprecedensowym i unikalnym charakterze. W związku z tym trudno byłoby uznać, że Dłużniewski uprawia literaturę jako dodatek do swojej twórczości wizualnej. Prac jego dotyczy raczej ogólniej pojęta literackość, której egzemplifikacjami są wypowiedzi słowne i wizualne. Zarówno jedno, jak i drugie mają charakter fragmentaryczny i znalezione; znamionuje je zwężość, rodzaj ekonomii środków umożliwiającej maksymalnie skuteczne wyzwolenie efektu znaczenia.

Znamienne wydaje się to, że projekt *Księgi* nie został doprowadzony do końca. Pomimo jej wymiaru całościowego, *Księga* funkcjonuje w formie potencjalnej i pozostaje zbiorem fragmentów, z których większość nie została dotąd

⁵⁹ Cyt. za: M. Goździewski, *Najwyższa sztuka dla wszystkich, o użyteczności duchowej i tylko tyle*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 13.

opublikowana i czeka na swoich odkrywców. Poza wymienionymi, twórczość Dłużniewskiego obejmuje inne jeszcze teksty – fragmenty literackie przypominające wypowiedzi przywołane z mowy potocznej⁶⁰. Koncentracja na ich bogactwie znaczeniowym, a także namysł nad zmiennymi konotacjami znalezionych w bezpośrednim otoczeniu przedmiotów, pozwala kojarzyć tę twórczość z nachyleniem etnograficznym, zorientowanym na utrwalenie ulotnych znaczeń pojawiających się w kontekstach specyficznie polskich.

Andrzej Dłużniewski podsumował swoje rozważania z zakresu ontologii książki stwierdzeniem, że:

Jest [...] w świecie więcej książek niż nam się wydaje i więcej autorów niż wymieniają encyklopedie i katalogi. W ogóle wszystkiego jest więcej niż umiemy policzyć. Księga obfitości nie posiada stron a nienumerowane obszary. Fragment tej książki to spis wszystkich, naprawdę wszystkich książek⁶¹.

Wypada dodać, że w ostatnim zdaniu chodzi o księgę obfitości zwaną światem. W innym miejscu artysta napisał: „Kartki z zapiskami, rysunki, obrazy, przedmioty podniesione z ziemi z jakichś powodów – to stronicie jednej książki. Ta książka, choć nigdy nie dokończona, to realność”⁶².

Dłużniewski nie zastępuje przedmiotów przez słowa – rzadko posługuje się ekfrazą⁶³, co mogłoby sugerować rodzaj hierarchii faworyzującej słowo wobec obrazu. Jego postawa wobec rzeczywistości ma charakter afirmatywny; traktuje on przedmiot znaleziony jak rodzaj tekstu literackiego – porównuje go do książki. Bywa, że przedmiot taki, podobnie jak fotografia, stanowi dla Dłużniewskiego punkt wyjścia dla narracji. Wyposażenie twórczości w wymiar literacki umożliwia mu eksplorację dziedziny pogranicza sztuki i rzeczywistości.

⁶⁰ Wybór tych fragmentów pomieszczony został w książce *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 132–141.

⁶¹ A. Dłużniewski, bez tytułu, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 83.

⁶² Tenże, bez tytułu [tekst towarzyszący pracy *1000 cm³* (1983)], s. 131.

⁶³ Wyjątkiem jest tekst *Zdania o ludziach, liczbach i przestrzeni* (1975), zawierający opis obrazu olejnego odpowiadający pracy Dłużniewskiego *Rzeźbiarz I* (1969) (reprodukowanej w: *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 45) oraz wymagowanego przez artystę filmu kojarzącego się z konwencją komedii z okresu filmu niemego.

Bibliografia

- Andrzej Dłużniewski. *Słowa i rzeczy* [film], Telewizja Polska, 1991.
- Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Andrzej Dłużniewski. *T*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dawidek-Grylicka Małgorzata, „Mówiąc, rysujemy”. *Tekst jako tworzywo dzieła Andrzeja Dłużniewskiego*, [w:] też, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Dłużniewski Andrzej, *0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (Owce)*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Dłużniewski Andrzej, bez tytułu [*Księga*], [w:] Andrzej Dłużniewski. *T*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, bez tytułu [tekst towarzyszący pracy *1000 cm³* (1983)], [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Dłużniewski Andrzej, *Jedna fotografia*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.

- Dłużniewski Andrzej, *Liczyć biel*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, *Np. trzy z moich spraw*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, *O nic nie jestem pytany*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, *Signore X*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Dłużniewski Andrzej, *Skok*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Goździewski Marek, *Najwyższa sztuka dla wszystkich, o użyteczności duchowej i tylko tyle*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Krauss Rosalind E., *Notes on the Index: Part 1*, [w:] też, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.–London, England 1994.
- Stangret Lech, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2012.
- Turowski Andrzej, *Omówienie twórczości Zbigniewa Gostomskiego [1974 (?)]*, kopia maszynopisu znajdująca się w Archiwum Galerii Foksal; przedruk w: Lech Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, [w:] tenże, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2012.
- The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Da Capo Press, New York 1989.

Summary

Andrzej Dłużniewski's Literature of Everyday Fragments

The text is an attempt at discussing the literary dimension of Andrzej Dłużniewski's artistic output – the way of combining by him the practice of Conceptual art with the construction of literary narratives. Referring to the tradition of ready-made, Dłużniewski used found elements – such as objects, pictures, linguistic expressions – as the carriers of particular stories, whose threads intermesh within a larger structure of references. In his works, the artist linked the visual elements with the linguistic ones, constructed narratives related to objects and pictures. He was the author of concise, sparkling with paradox, literary forms.

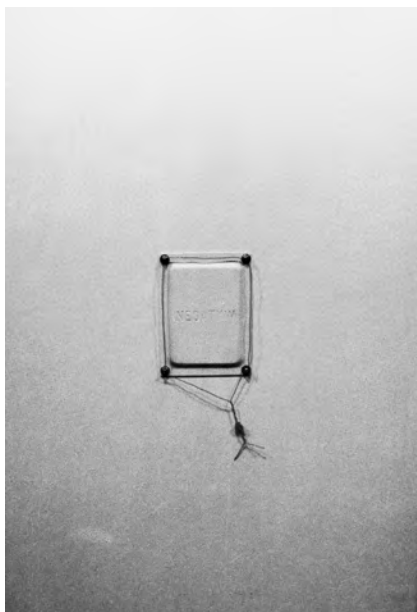


II. 73. Andrzej Dłużniewski, *Kopia tajemniczego hałasu*
Marcela Duchampa, 1976

© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

II. 74. Andrzej Dłużniewski, *Obraz nieobecnego obrazu, 1978*

© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski



II. 75. Andrzej Dłużniewski, *Jedna fotografia*, 1978
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

II. 76. Andrzej Dłużniewski, *Signore X*, 1972, fragment
Muzeum Sztuki w Łodzi

II. 77. Andrzej Dłużniewski, *Skok*, 1971
Muzeum Sztuki w Łodzi

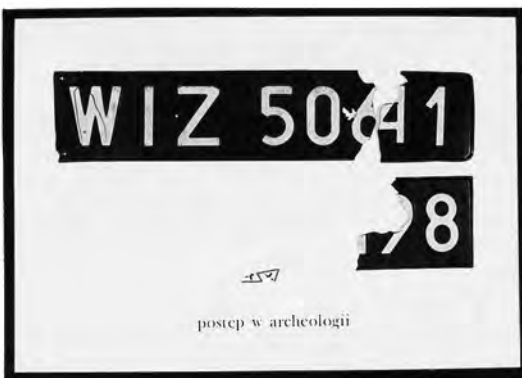
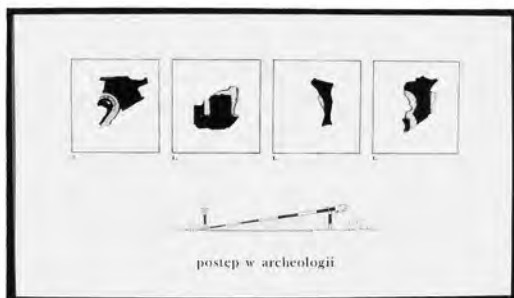


i



*Podvojnyy vzriyad priymu
21.80*

II. 78. Andrzej Dłużniewski, *Chrystus*, z cyklu *Podwójny różowy pieprz*, 1980
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski



II. 79. Andrzej Dłużniewski, prace z cyklu *Postępy archeologii*, 1981
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

TWOJA WALKA

A dense, repeating pattern of small, stylized, light-colored floral or leaf-like motifs on a dark background, resembling a textured fabric or paper. The pattern is uniform and covers the entire surface.

II. 80. Andrzej Dłużniewski, *Literatura piękna*, 1982, plansza: „TWOJA WALKA”
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

W/1 r/t m/c l/c t/m a/c l/g w/1 s/c m/t o/p r/t m/i c/a m/j m/t w/1 r/t m/a l/

h/s m/l m/i c/r l/m i/c o/m r/i s/c m/i e/a m/h t/c w/m i/t w/1 z/j l/m l/c +

h/j l/i l/c h/i z/j l/c d/r b/s l/h g/i z/a m/c d/r h/j z/j m/s l/c w/1 z/j l/c

h/j l/e l/c m/i z/j l/r b/c o/h u/n m/k m/i w/1 t/m c/r d/t m/i c/a m/o i/

t/j l/i l/b c/j d/r d/s i/c z/j l/m d/r c/j t/m m/t m/h z/j l/m m/o t/h i/h

l/h t/t m/g l/m m/j i/c w/r d/i l/m c/r t/h c/i z/a m/m d/j b/r d/r w/1 t/c

m/h i/h l/a h/h l/i z/a h/i m/c m/c l/c r/a h/a b/i z/j l/c z/c b/r d/r b/i m/h

z/m l/t a/i z/h l/c m/n h/i z/j t/m o/h r/w s/i m/i a/c b/r i/t m/h m/i

m/j z/j l/c b/r d/i o/p o/o o/c o/i m/i s/i m/a h/r d/r d/c m/i z/j l/s c/m

h/z l/m a/j l/b c/d r/c m/s i/o p/t m/i c/t u/h m/d r/i z/c r/a m/p i/c

m/i z/j l/d m/a i/r d/j m/s l/b r/c m/i z/c m/i z/p g/h j/l l/j g/h e/i b/d

d/h a/j m/d r/a m/a z/j l/j t/r b/j h/r a/h c/j l/p m/h t/m m/i z/j l/a m/h

h/j l/c m/d w/d m/i c/j t/h w/r d/i h/r a/t m/i c/c m/t m/h i/j l/c m/h i/h

s/i m/d r/i z/j l/m z/c l/g l/r b/r w/t m/i c/a b/j l/t h/m m/z z/r b/h l/c m/

i/z l/z m/i z/j w/i z/t m/i z/j l/t a/r d/r r/i z/j l/m r/a c/e m/i z/j z/i

m/i z/j l/t m/o o/a m/i t/h i/t m/a a/j l/a l/t m/i z/a i/c b/i z/j a/m a/

i/c l/g g/m l/c d/r b/c i/j l/t a/j h/a i/c a/j l/c m/i l/i d/r m/i z/j

h/i m/i t/h a/p i/m w/i z/a b/j a/r d/r d/i c/t m/i w/t m/g l/c z/c m/o

II. 81. Andrzej Dłużniewski, *Literatura piękna*, 1982, plansza: „TWOJA WALKA”, fragment
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski