

PIOTR BOGALECKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach
<https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>

Solo na tusz? Partyturowe kolaże Jerzego Zachary

Ink Solo? Jerzy Zachara's Score Collages

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

This article intends to analyse and interpret score collages by Jerzy Zachara (1954–2023), created and displayed by him from the 1980s, known as *Partytura*, published in the auteur artzine “NieTakT” and at present stored in the artist’s archive. The collection is composed of ca. 80 works displaying different techniques, sizes, and time of origin, but always executed on particular pages of the music sheet publications of Polskie Wydawnictwo Muzyczne – a feature differentiating them from similar works by neo-avantgarde artists from Central-Eastern Europe, i.a. M. Grygar, M. Knížák, K. Ladik, A. Partum, and G. Rühm. Based on Zachara’s *Partytura*, they constitute an invitation to take part in an intellectual game, making it possible to perceive and interpret non-obvious relations between them and the cited compositions (by, i.a. E. Bogusławski, K. Penderecki, B. Szabelski, and S. Wiechowicz). Essential contexts of the analyses conducted in the article consist of material deposited in the artist’s archive: 60 issues of “NieTakT”, art and theoretical texts, posters and leaflets, as well as auto-commentaries, the most numerous being information provided by *Solonatusz*, an introduction to one of the exhibitions of Zachara’s scores.

Keywords: Jerzy Zachara; score; music graphics; neo-avantgarde; intermedia

Abstrakt

Celem artykułu jest analiza i interpretacja partyturowych kolaży Jerzego Zachary (1954–2023), tworzonych i wystawianych przez niego od lat 80. XX wieku, określanych mianem *Partytura*, publikowanych w autorskim artzinie „NieTakT”, a obecnie przechowywanych w archiwum artysty. Na korpus ten składa się około 80 prac, różniących się od siebie techniką, formatem i czasem powstania, zawsze jednak wykonywanych na pojedynczych stronach z publikacji nutowych Polskiego Wydawnictwa Muzycznego – co odróżnia je od podobnych prac tworzonych przez neoawangardowych artystów Europy Środkowo-Wschodniej (m.in. M. Grygara, M. Knížáka, K. Ladik, A. Partuma, G. Rühma). Tworzone na bazie gotowych druków nutowych *Partytura* Zachary zapraszają do intertekstualnej gry, pozwalającej dostrzec i interpretować nieoczywiste relacje pomiędzy nimi a przywoływanymi w nich kompozycjami (m.in. E. Bogusławskiego, K. Pendereckiego, B. Szabelskiego, S. Wiechowicza). Istotnymi kontekstami przeprowadzonych w artykule analiz są materiały zdeponowane w archiwum artysty: 60 numerów „NieTakTu”, teksty artystyczne i teoretyczne, plakaty i ulotki, a także autokomentarze, spośród których najwięcej informacji dostarcza wprowadzenie do jednej z wystaw jego partytur zatytułowane *Solonatusz*.

Słowa kluczowe: Jerzy Zachara; partytura; grafika muzyczna; neoawangarda; intermedia

O autorze

Piotr Bogalecki – literaturoznawca, kulturoznawca, profesor UŚ. Autor książek „Niedorozmowy”. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej (2011, Nagroda Narodowego Centrum Kultury), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze-partytura w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020). Członek kapituły Nagrody Literackiej Gdynia.

Na jednej z partytur¹ (il. 1) – kolorowa rodzinna fotografia: z przodu matka z córką, na kuchennym blacie winogrona, za blatem ojciec, na jego rękach trzymający jabłko syn. Obok zdjęcia – nuty, których fragmenty przylegają do niedokładnie przyciętych boków odbitki. Pod córką zatem – skrót „sosp.”, zapewne od *piatti sospesi*, instrumentu perkusyjnego znanego jako talerze wiszące (czy można wyobrazić sobie lepsze miejsce dla talerzy niż kuchnia?). Obok syna – „ffff.”, czyli ekstremalne oznaczenie głośności, intensywniejsze od *fortississimo* (czy taki będzie krzyk chłopca, gdy jabłko spadnie na podłogę?). Dokola zdjęcia zaś dwie części koperty wysłanego pocztą lotniczą listu z adresem zamieszkania artysty i znaczkiem przedstawiającym starożytny posążek kota, dwa fragmenty wielobarwnej akwarelowej abstrakcji, duży czarny wielokąt, kilka maźnięć czarnym tuszem i sporo porozrzucanych liter, z których trudno ułożyć jakiegokolwiek słowo... Na partyturze drugiej (il. 2) oprócz nut, liter, figur i plam – trzy skserowane czarno-białe zdjęcia autora, początek artykułu z nagłówkiem ANNA DOMINI (sic!) podpisanego „Jerzy Zachara”, fragment innego tekstu przyciętego w stożek, znów koperta, a do tego: liczba pi, oko opatrności oraz „SKIEROWANIE NA BEZPŁATNE BADANIE SŁUCHU”. Na pozostałych partyturach – ulotki, pocztówki, bilety, stemple, notatki, podpisy, zdjęcia, odciski dłoni, narzędzi, sprzętów, wreszcie zaczerpnięte skądinąd formuły: „Scenografia dynamiczna”, „Obszar swobody”, „The Poetry of Letters”, „Lubię światło”, „MALARSTWO/OTO.WALKA/ CZASEMPR/ ZYPO.MOCY/ PRZESTRZENI”, „Co to wszystko znaczy”, „Wszystko śpiewa”. Na wszystkich partyturach, niemal bez wyjątku – nuty, pięciolinie, klucze, akolady, plamy, kleksy, litery, odręczne rysunki. Po takie elementy sięgał Jerzy Zachara, próbując zgłębić relację czasu, dźwięku i obrazu w kolażowych pracach, które nazywał *Partyturami*. Choć eksplorując archiwum zmarłego w 2023 roku artysty, można odnaleźć ich około osiemdziesięciu, bez wątpienia było ich więcej. Wszystkie znaczą. Wszystkie czekają. Wszystkie chciałyby śpiewać.

„Obszar swobody”. Partytury w „NieTakTach”

Kiedy w 1980 roku Jiří Valoch wyodrębnił w polu eksperymentalnej sztuki partytury niewielką jeszcze, „lecz niezmiernie ważną grupę dzieł, których autorzy są z wykształcenia artystami-plastykami, a którzy zaczęli zajmować się relacją obrazu i dźwięku”², nie mógł wiedzieć o aktywności łódzkiego artysty. Choć Jerzy Zachara pracował – nad *Partyturami* w latach 80., to ich pierwsza oficjalna prezentacja odbyła się u progu kolejnej dekady w Teatrze Studyjnym w Łodzi; eksponowano je tam we wrześniu i październiku 1990 roku. Fragment zaproszenia na wystawę o treści: „**TEATR STUDYJNY. ŁÓDŹ. KOPERNIKA 8 7.09.1990 – 3.10.1990**” wkleił Zachara do jednej z partytur opublikowanych w 20 numerze „NieTakTu” – wydawanego przez siebie

PIOTR BOGALECKI

Solo na tusz? Partyturowe kolaże Jerzego Zachary

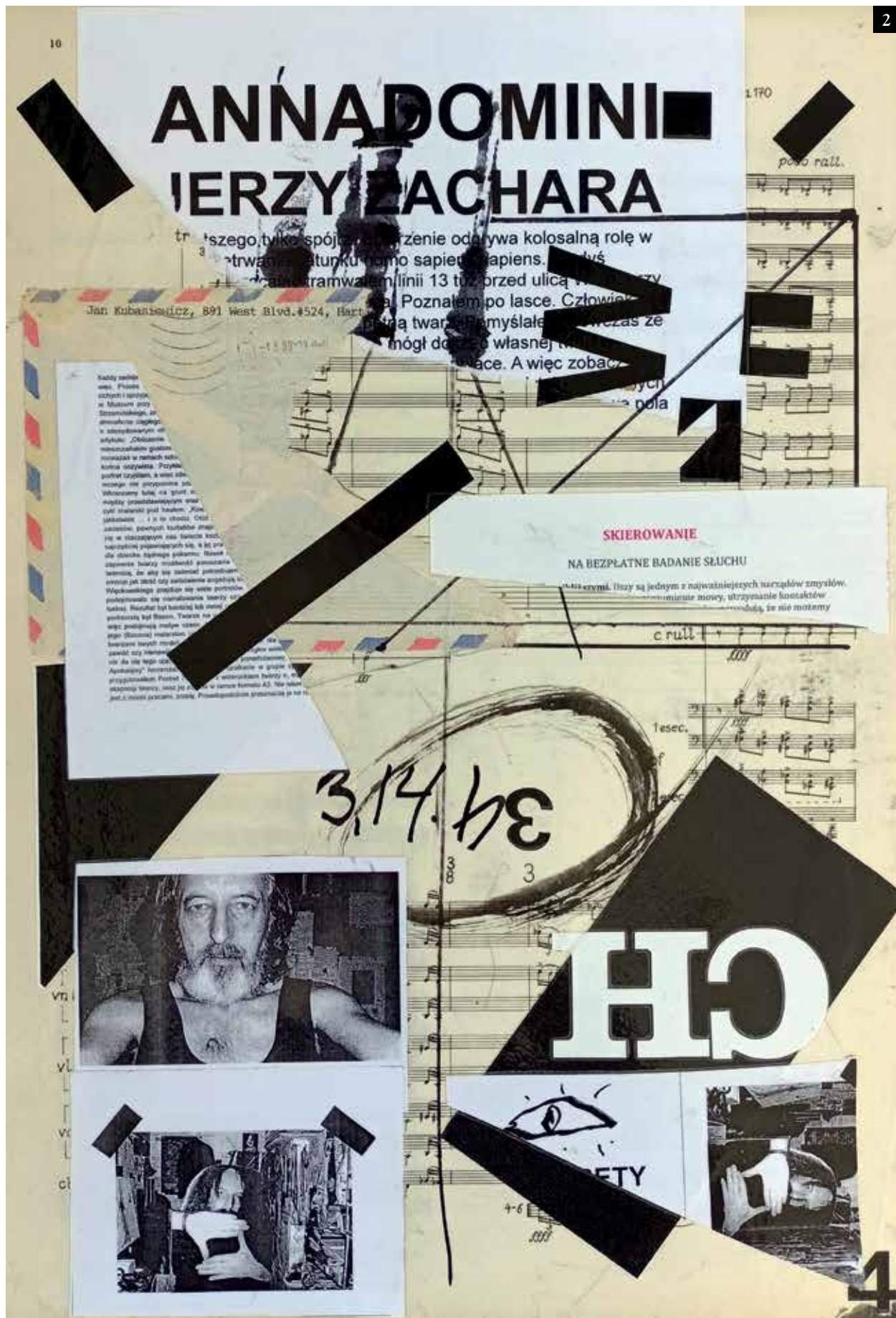
autorskiego artzину o podtytule „Czechosłowacka Paranoic Magazin”. Po latach napisze o tym przedsięwzięciu wydawniczym:

NIE TAK T to samizdat wydawany przeze mnie co tydzień w nakładzie około 300 egzemplarzy formatu A4. przez 54 tygodnie. Co ważne liczył sobie 20. stron. To był rok 1991. Od tego CZASU zachowały się niektóre matryce. Medium jakim się posługiwałem to XERO³.

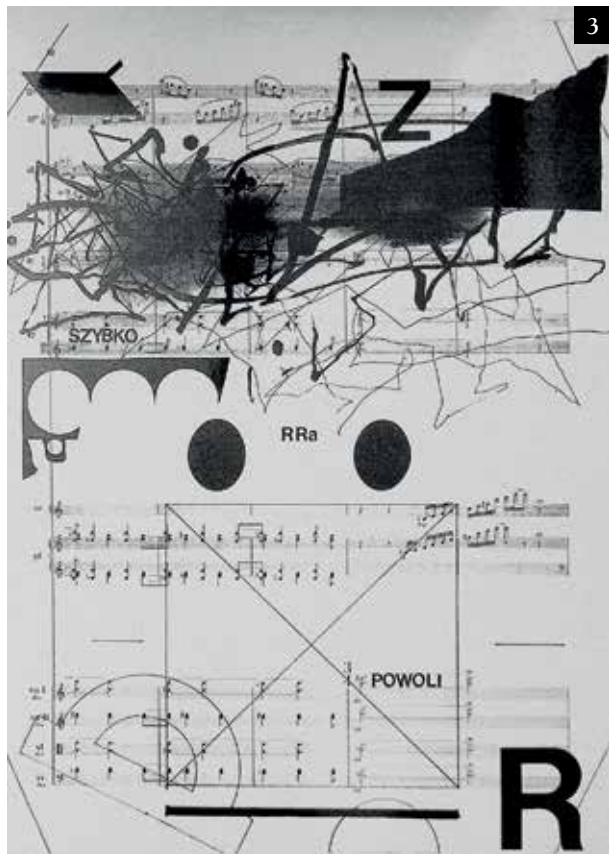
To dzięki „NieTakTowi” partytury Zachary mogły stać się znane szerszej publiczności. Choć nie dysponujemy dokumentacją wystawy z Teatru Studyjnego, zasadne wydaje się przypuszczenie, że eksponowano tam prace, które następnie powielane były w jego autorskim piśmie – a zdarzało się to nierzadko. Jedna z partytur trafiła już do pierwszego numeru „NieTakTu”, a od numeru 9 pojawiały się one w tygodniku z dużą regularnością; odnajdziemy je w numerach: 9, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25 oraz 26. Na szczególną uwagę zasługuje numer 11, noszący tytuł *Partytury* i zawierający ich aż 23, co pozwala przypuszczać, że prezentuje rdzeń kolekcji pokazywanej w Teatrze Studyjnym. Choć w późniejszym czasie partytury ukazywać się będą w „NieTakCie” nieco rzadziej (w numerach: 31, 37, 39, 42 i 45), w końcowym okresie wydawania zinu znów częściej zagospodzą na jego łamach – w numerach: 49, 51, 54, 55 oraz 56. Mimo że w zacytowanym wyżej wspomnieniu Zachara mówi o „54 tygodniach” ukazywania się pisma, czas ten musiał być dłuższy (ostatni numer, jaki udało się odnaleźć, opatrzone został numerem 60); od numeru 54 zmienił się jednak podtytuł – odtąd brzmiał „Personal paranoic press” i wraz z tą korektą zniknęła periodyczność wydawnictwa. W późnych „NieTakTach” wciąż pojawiały się jednak partytury, a ich wagę Zachara podkreślił po latach, przygotowując (w roku 2006 lub później⁴) jeszcze jeden, najprawdopodobniej ostatni numer pisma, nieopatrzone już numerem okładowym, lecz literą E, towarzyszącą fotografii autora wystylizowanego na ukrzyżowanego Chrystusa z podpisem „IN RI”. W numerze tym znalazło się dziesięć partytur. Ponieważ tak późny powrót do formuły



Jerzy Zachara, *Partytura*, z wykorzystaniem materiału nutowego *Pro Varsovia* Edwarda Bogusławskiego opublikowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM 8430), 287 × 415 mm. Z archiwum Jerzego Zachary.



Jerzy Zachara, *Partytura*, z wykorzystaniem materiału nutowego *Pro Varsovia* Edwarda Bogusławskiego opublikowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM 8430), 287 × 415 mm. Z archiwum Jerzego Zachary.



Jerzy Zachara, *Partytura*, z wykorzystaniem materiału nutowego *Listu do Marc Chagalla* Stanisława Wiechowicza opublikowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM 5420), 287 × 415 mm. Z archiwum Jerzego Zachary.

„NieTakTu” stanowił precedens, a podobna w zamyśle – choć subtelniej wystylizowana – fotografia zdobiła okładkę numeru inicjalnego, wydawnictwo to można uznać za podsumowanie i ostateczne zamknięcie tytułu. Fakt, że przygotowując je, Zachara zdecydował się na przedruk aż tytułu partytur, pozwala sądzić, że traktował je jako istotną część swej twórczości i ważny komponent „NieTakTu”. Mogą o tym świadczyć także związki pomiędzy okładkami kolejnych numerów zinu a szczegółami zamieszczanych w nich prac partyturowych. W numerze 11 ten sam młody mężczyzna (autor w wieku 27 lat) spoziera na nas z jednej z nich i z okładki, w numerze 20 – to samo robi młoda kobieta, z kolei w numerze 21 i z okładki, i z partytury podgląda nas wielkie oko... Czy nietaktem byłoby pytanie, czy to partytury miały ilustrować tematykę poszczególnych numerów pisma, czy raczej to „NieTakT” powstał po to, by Zachara mógł gdzieś eksponować te pierwsze? Czyniż bowiem był jego opatrzone muzycznym tytułem artzin, jeśli nie wieloczęściową partyturą wysyłaną przez artystę w poszukiwaniu kontaktu, jednym długim nasłuchem oczekiwanych oddźwięków, wykonaniu czy śladów recepcji, półprywatną wojną wypowiedzianą alienacji i milczeniu? Na ten aspekt wskazuje również natrętna obecność rozmaitych mail-artowych odniesień, charakterystyczna dla barwnych partytur z okresu późnego (jak te przedstawione na il. 1 i 2), powstających już

po zamknięciu pisma, w naszym stuleciu. Koperty, znaczki, stemple, pocztówki, zaproszenia i fragmenty listów od przyjaciół, a także korespondencji oficjalnej – to wszystko czyni z partytur Zachary Wielki List wysłany w sprawach dźwięku, sztuki i życia.

Tak czy nie tak, od pierwszego do ostatniego numeru, od lat 80. XX wieku do drugiej dekady XXI Jerzy Zachara nie przestawał publikować partytur i rozsyłać ich odbiorcom „NieTakTu”. Czy mieliby oni jednak – i czy mogliby – je wykonywać? Czy otrzymali jakiegokolwiek wskazówki, w jaki sposób mieliby to zrobić? Czy – i jak – wykonywał je sam Zachara? Przynajmniej część czytelników zinu musiała zadawać sobie tego rodzaju pytania, zastanawiając się, czy *Partytury* stanowią efekt opracowania przez ich autora eksperymentalnego zapisu muzycznego, czy jedynie zainspirowane notacją realizacje plastyczne.

„Najciekawsze są pogranicza”. Artysta o *Partyturach*

Może się wydawać, że odpowiedzi na część tych pytań przynosi 19 numer „NieTakTu”, zawierający dwa autokomentarze Zachary poświęcone tworzonemu przezeń partyturom. Pierwszy trafił na okładkę pisma, co pozwala odczytywać go jako tekst modelujący odbiór zawartości zeszytu; nosi on tytuł z cyklu *przy zamkniętych oczach* i ma następującą postać:

Gdy opuszczam powieki, moja dłoń traci przyrodzoną sprawność, która czyni ją bezwonną wobec wyuczonych zachowań i ta staje się nieoczekiwanie płodna. Próbuję narysować muzykę czyniąc z obrazu swoistą partyturę ograniczoną jedynie długością utworu i dyskretną krawędzią kartki. Efekt przypomina rysunek dziecka w okresie bazgralnym, ów najwcześniejszy typ ekspresji plastycznej, całkowicie pozbawiony tego, co określamy jako intelektualną kompozycję obrazu. Czynię znamienny powrót ku źródłom obrazowania i aktywność czyli akt (art) o charakterze intermedialnym⁵.

Numer mieści jedenaście rysunków, których postać odpowiada okładkowemu opisowi – zostały wykonane drzącą ręką na kwadratowych kawałkach papieru, pod którymi artysta każdorazowo umieszcza podpisy z tytułami utworów, które „próbował rysować”: od otwierającej cykl *Cocaine* Erica Claptona z albumu *Timepieces* (1982) przez Troy Sinead O'Connor (1987) po *Shadows of Ignorance* Klausa Schulzego z płyty *Dune* (1979). Choć rysunki te – swą formą mogące kojarzyć się z realizacjami z nurtu *asemic writing* – stanowią jeden z dowodów na rozległość muzycznych zainteresowań artysty, w istotny sposób różnią się od partytur obecnych w pozostałych „NieTakTach”: bez wątpienia komponowanych z „otwartymi oczami” i z udziałem intelektu, a cechujących się wykorzystaniem tradycyjnego zapisu muzycznego, kolażową dominantą oraz natarciwą obecnością czarnych atramentowych plam i linii. W omawianym 19 numerze „NieTakTu” tę przeważającą ilościowo i jakościowo grupę

partyturowych prac Zachary reprezentuje tylko jedna realizacja – umieszczona jednak jako rozkładówka, a zatem zajmująca dwie środkowe strony zeszytu (jest to częsty sposób prezentacji partytur w „NieTakTach”, pozwalający udostępniać je bez zniekształceń powodowanych zagięciami kartek). Praca ta (na il. 4 przedstawiono jej zachowaną w archiwum matrycę) skomponowana została z kilku elementów: z tytułu „4th Symphony”, dwóch fragmentów tradycyjnego zapisu nutowego, zdjęcia tańczącej kobiety, odręcznych małych przypominających pismo oraz z kilku czarnych plam. Największa z nich może kojarzyć się z tak zwaną kartą ojca z osławionego testu Rorschacha; umieszczona w centrum kompozycji przyciąga wzrok i pozwala dostrzec umieszczony na niej niewielki napis: „partytura”.

To do tej realizacji, jak i do wielu podobnych, odnosi się drugi zawarty w 19 numerze „NieTakTu” autokomentarz Zachary, pochodzący z krótkiej rozmowy, jaką odbył on z Iwoną Klamann⁶. Zapytany o „zaprezentowany na ostatniej wystawie cykl *Partytury*”, określony przez rozmówczynię jak zbiór „zapisów nutowych z ingerencjami”, niebędącymi jej zdaniem kompozycjami muzycznymi w sensie ścisłym („W tych działaniach obecna jest zatem, choć w swoisty sposób, muzyka”⁷), artysta wyjaśniał:

Nie nazywam tego muzyką, a dźwiękiem. Moje zainteresowanie dźwiękiem to w istocie zainteresowanie czasem. W cyklu *Partytury* starałem się znaleźć plastyczny ekwiwalent dla czegoś, co ma wymiar czasowy, mianowicie dla dźwięku. Uważam, że najciekawsze są wszelkie pogranicza. Odchodzę od modelu sztuki podzielonej na poszczególne dyscypliny. Współcześnie najbardziej obiecujące obszary mieszczą się w relacji obrazu do innego elementu, np. do dźwięku czy do literatury. W ogóle pojęcie relacji jest dla mnie niezmiennie istotne. Pojawiło się jeszcze w czasie, w którym zajmowałem się kompozycją⁸.

Z wypowiedzi tej wyłania się obraz *Partytur* jako intermedii, typowych dla sztuki neoawangardowej. Deklarowane artystyczne sympatie (pograniczność, relacyjność, przekraczanie granic tradycyjnych dyscyplin sztuki) pokrywają się z tezami rozwijającego pojęcie intermedii eseju Dicka Higginsa, w języku polskim opublikowanego w 1984 roku. Zachara musiał zgadzać się z teoretykiem Fluxusu, że „większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu”, wkraczając na „nieoznakowane tereny pomiędzy kolażem, muzyką i teatrem”, a także innymi sztukami, w efekcie czego realizacje te „nie rządzą się żadnymi regułami, każde dzieło określa swój własny środek wyrazu i formę zgodnie ze swymi potrzebami. Sam pomysł staje się bardziej zrozumiały przez to, czym nie jest, niż to, czym jest”⁹. Mierząc się w *Partyturach* z zadaniem eksploracji „obiecującego obszaru” uwidaczniającego się w artystycznej analizie „relacji obrazu do [...] dźwięku”, Zachara osiąga podobny efekt. Ostrożność Klamann, wzbraniającej się przed uzna-

niem prac łódzkiego artysty za kompozycje muzyczne, jest zrozumiała; w istocie *Partytury* nie są już zapisaną muzyką, lecz wykorzystującymi partyturowość intermediami, przyjmującymi formę, jaka najlepiej służy temu, kto stawia sobie za cel eksperymentowanie z zadaniem uchwycenia temporalności w relacjach przestrzennych. Postępując w ten sposób, Zachara wpisuje się w nurt artystycznych realizacji określonych w 1989 roku przez Higginsa mianem „muzyki z zewnątrz” – tworzonej przez amatorów („miłośników”) i „outsiderów”, czyli przez „osoby nieangażujące się profesjonalnie w tradycje muzyki artystycznej, [a] zdecydowane na eksperymenty nad samą naturą lub uznanymi funkcjami muzyki”¹⁰. W ich gronie Higgins wymienia takich artystów wizualnych jak: Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm oraz wielu członków Fluxusu, a jego rozpoznania korespondują z wcześniejszymi o dekadę spostrzeżeniami Valocha z przytaczanego już artykułu. Czeski artysta uznał w nim, że na polu sztuki partytury „pionierskie miejsce należy się między innymi Milanowi Grygarowi, który już od 1964 roku systematycznie śledzi możliwości bezpośredniego oznaczania dźwięku obrazem”, jak również „wyznaczania przestrzeni działań dźwiękowych [...] i ogólnych relacji strukturalnych”, jakie daje notacja¹¹. Choć Zachara podjął swe partyturowe eksperymenty później niż autor *Rysunków akustycznych*¹² oraz wielu innych artystów partytury (niewspomnianych



Jerzy Zachara, *Partytura*, z wykorzystaniem materiału nutowego IV Symfonii Bolesława Szabelskiego opublikowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM 7552), 287 × 415 mm.
Z archiwum Jerzego Zachary.

w tekście Valocha, lecz mających na tym polu niekwestionowane zasługi, jak: Milan Knížák, Katalin Ladik, Luciano Ori, Jiří Kolář i inni), to bez wątpienia zasługujące na uwagę – i to niejedynie w perspektywie krajowej, w której można je łączyć przede wszystkim z pracami Andrzeja Partuma oraz, w mniejszym stopniu, z wierszami-partyturami autorstwa takich poetów jak Marian Grześczak, Miron Białoszewski czy Stanisław Czycz¹³.

Spośród eksperymentalnych partytur tworzonych w drugiej połowie XX wieku przez wymienionych artystów kolażowe prace Zachary wyróżniają się niezmienną obecnością *ready made* w postaci wydawanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne druków nutowych, co czyni z nich kompozycje z założenia intertekstualne i palimpsestowe. Specyfika *Partytur* nie zasada się na wyjątkowości tego typu rozwiązania, stosowanego wszak także przez część wymienionych autorów (papier nutowy jest stałym tworzywem prac Gerarda Rühma, którego do polskiego artysty zbliża również kolażowość – co otwiera możliwość porównawczych analiz ich realizacji¹⁴), lecz tkwi w konsekwencji i uporze, z jakimi w swych partyturowych kolażach Zachara łączy wciąż te same elementy: strony z wydawnictw nutowych funkcjonujące jako tło, nanoszone na nie czarne atramentowe plamy, podłużne linearne kształty tego samego koloru, a także naklejane tu i ówdzie fotografie oraz fragmenty rozmaitych dokumentów tekstowych związanych z jego życiem i działalnością. Połączenie to artysta powtarza wielokrotnie, wariantywnie, wieloznacznie. Z jednej strony pozwala to przypuszczać, że w *Partyturach* posługuje się jakimś rodzaju systemem notacyjnym (co mogłoby oznaczać, że miałyby one być wykonywane w określony sposób), z drugiej – otwiera namysł nad seryjnością i kombinatorycznością, a także ewentualną cyklicznością jego partyturowych realizacji (co z kolei skłania do interpretowania ich na prawach serii¹⁵).

„Nie istnieje metoda”. Wykonując SOLONATUSZ

W archiwum Jerzego Zachary można znaleźć dokument pozwalający potwierdzić pierwsze z tych przypuszczeń. Jest to zachowany na pojedynczej kartce formatu A3 komputeropis przemowy przygotowanej na wernisaż jednej z ekspozycji partytur artysty; dokument nosi sygnalizujący performatywność tytuł *SOLONATUSZ*, a kończy się słowami: „Mam więc teraz przyjemność zaprosić państwa do obejrzenia wystawy”¹⁶. Tekst musiał powstać po 2002 roku (o zmarłym w tym roku liderze formacji In Statu Nascendi Zachara pisze jako o „nieżyjącym już Maćku Szewczyku”), trudno tu jednak o precyzyjniejsze datowanie. Być może przemowa wygłoszona została 23 kwietnia 2012 roku na wernisażu autorskiej wystawy *Partytury – grafiki*, prezentowanej do 25 maja w Śródmiejskim Forum Kultury – Domu Literatury w Łodzi¹⁷, być może zaś wcześniej, na co wskazywać mogłaby treść podanych w niej informacji sprzętowych („Posiadam magnetofon cyfrowy DAT-a oraz nagrywarkę do płyt CD”¹⁸). Z całą jednak

pewnością – oprócz zawartej w tytule potencjalnej wskazówki wykonawczej – *SOLONATUSZ* przynosi szereg cennych informacji na temat partyturowej sztuki Jerzego Zachary i jako takie zasługuje na dłuższe omówienie.

Pierwsza część przemowy ma charakter wprowadzający; to krótki rys historyczny przemian notacji muzycznej, sięgający do jej najdawniejszych przejawów, za jakie uznaje artysta babilońskie zapisy z VIII wieku p.n.e. Szybko przechodzi jednak do zjawisk chronologicznie i estetycznie mu bliższych:

Grafika muzyczna lub graficzna muzyka to jest kierunek w muzyce awangardowej II połowy XX wieku, polegający na swobodnym i nie zdeterminowanym w szczególności zapisie graficznym utworu muzycznego. W analogii do aleatoryzmu, dopuszczającego ingerencję przypadku w muzyce, umożliwia on współtworzenia muzyki przez wykonawcę. [...] W drugiej połowie XX wieku rozwinęły się awangardowe systemy notacji muzycznej, znacznie odbiegające od utartych standardów. Doszło do tego, że plastycy bez gruntownego wykształcenia muzycznego stali się twórcami partytur graficznych do nieistniejącej muzyki. Stanowiły one swoiste inspiracje dla instrumentalistów oraz wokalistów. Oczywiście, każde wykonanie takiej partytury, a właściwie grafiki czy rysunku albo obrazka różniło się od innych.

Tak szybkie (*presto, prestissimo!*) przejście od starożytnej Babilonii do muzyki graficznej – notabene umieszczanej przez Higginsa w samym centrum sztuki intermediiów¹⁹ – mogło zaskoczyć jedynie tych, którzy nie zdążyli jeszcze przyjrzeć się eksponowanym w galerii pracom. Pozostali wiedzieli już, że mówiąc o grafice muzycznej, Zachara charakteryzuje także własne realizacje – „plastyka bez gruntownego wykształcenia muzycznego”, tworzącego „partytury graficzne do nieistniejącej muzyki” (kilka z nich nosi prowokacyjny tytuł *Anti-professional Graphic Art*²⁰). Faktycznie, nieco później artysta wyzna, że „obce są mu arkana tradycyjnej notacji muzycznej”, natomiast o swych kompozytorskich osiągnięciach (takich jak „78-minutowy utwór na klawiaturę pod tytułem «Game»”) mówić będzie, nie roszcząc sobie prawa do znawstwa, lecz akcentując rolę intuicji i talentu – „tego czegoś”, czego nie podejmę się definiować”. Odwołując się do podstawowego rozróżnienia Ewy Kowalskiej-Zajac, nie uznamy więc *Partytur* Zachary za przykłady „notacji graficznej” – która mimo zastosowania wizualnych innowacji cechuje się, jak w muzyce Anestisa Logothetisa, dążnością do wypracowania „systemowego sposobu zapisu” – lecz za „grafiki muzyczne”, których „istotą jest poszukiwanie przez wykonawcę brzmieniowych ekwiwalentów dla zjawisk wizualnych” i których „niejednoznaczność przekazu możemy uznać za jego atut”²¹. Niezależnie od stosowanego nazewnictwa cecha ta konsekwentnie akcentowana jest w literaturze przedmiotu; Magdalena Krysztoforska podkreśla na przykład, że choć „moment przełożenia tekstu

muzycznego na wykonanie zawsze pozostawia miejsce na zmianę”, to „partytury graficzne celowo poszerzają horyzont możliwości, a ich deterytoralizujący potencjał polega na wprowadzeniu nieokreśloności do muzyki, którą ewokują”²². Trzeba więc zauważyć, że niezależnie od kontrkulturowych deklaracji „nieprofesjonalizmu” Zachara używa terminów „grafika muzyczna” i „graficzna muzyka” świadomie, a jego dalszy wywód stanowi konsekwencję powziętych decyzji artystycznych:

Być może to co proponuję na tej wystawie nie spełnia warunków notacji utworu muzycznego. Nie są to bowiem przykłady sformalizowanego kodu. Nie istnieje metoda odczytywania moich rysunków na zasadzie przyporządkowania poszczególnym elementom graficznym ich odpowiedników dźwiękowych. A jednak patrząc na rysunek i jego elementy mamy skojarzenia z pewnymi formami ze świata dźwięków i, generalnie rzecz ujmując, utworem muzycznym. Jego czas czyli trwanie nie jest precyzyjnie określony o ile nie pojawi się stosowna adnotacja. Osobiście proponuję zasadę iż każdy arkusz partytury „odgrywany jest” przez jedną minutę. Całość więc trwać może około pół godziny. [...] Największym wyzwaniem dla muzyka (muzyków i wokalistów) postawionych wobec arkusza mojej partytury, byłoby podporządkowanie poszczególnym elementom plastycznym określonych dźwięków pochodzących z różnych instrumentów. Grając z Maćkiem [Szewczykiem – dop. P.B.], umówiliśmy się po prostu że duże czarne plamy odgrywane są przez partię gitary, linearne przez saksofon, a partie przypominające swobodnie rozrzucone elementy – przez perkusję. Tak czy inaczej ubaw był po pachy.

W swoich partyturach Zachara staje zatem po stronie niezdeterminowania. Ścisłej zaś rzecz ujmując, możemy uznać, że stanowią one (jak precyzował przywołany przezeń tu i ówdzie John Cage) „kompozycje, które są niezdeterminowane w odniesieniu do wykonania”, a w związku z tym należy je uznać za

z konieczności eksperymentalne. Działanie eksperymentalne jest takim, którego rezultatu nie da się przewidzieć. [...] Wykonanie kompozycji, która jest niezdeterminowana jest z konieczności unikatowe. Nie może być przedstawione po raz drugi²³.

„Nie istnieje metoda”, a wyłącznie „skojarzenia” – wtóruje Cage’owi Zachara – w związku z czym mógł co najwyżej „proponować” minutowy czas trwania utworów, wykonując je zaś z Maciejem Szewczykiem, jedynie „umówili się” na takie, a nie inne znaczenia plam, kształtów i kropek oraz takie, a nie inne przyporządkowanie ich do instrumentarium, jakim akurat dysponowali. Umówili się „po prostu” i mając „ubaw po pachy” – co nie oznacza bynajmniej, że zrobili to niemuzycznie i nieodpowiedzialnie

(Cage dopowie, że działanie z wysoce niezdeterminowaną partyturą „nie ma swoich usprawiedliwień”²⁴).

Choć nie znamy dźwiękowych rejestracji autorskich wykonan partytur Zachary, dominantę stanowić tu musiała swobodna improwizacja. Pewne wyobrażenie o ich charakterze mogą dać zachowane nagrania kolektywu In Statu Nascendi, z którym związany był artysta²⁵. 21 maja 1993 roku założony przez Szewczyka zespół wykonał utwór Zachary zatytułowany *Upside down Penderecki*; w odnalezionym w archiwum artysty zaproszeniu grupa przedstawia się słowami: „Realizujemy idee niczym nieskrępowanej wolnej improwizacji (Free Music)”. Prawdopodobnie to na jej prawach do składu dołączyć musiał również sam autor kompozycji, skoro w *SOLO NATUSZU* wspomina: „Wraz z grupą muzyków In Statu Nascendi i pod kierownictwem nieżyjącego już Maćka Szewczyka wykonaliśmy utwór na saksofon, gitarę i perkusję *Upside down Penderecki*, czyli *Penderecki do góry nogami*”. Niezdeterminowany musiał być również aparat wykonawczy, skoro oprócz instrumentów wymienionych przez Zacharę w widniejącym na zaproszeniu składzie zespołu pojawiają się jeszcze basista i klawiszowiec. O sobie samym jako muzyku Zachara pisze w *SOLO NATUSZU*, gdzie wspomina o zrealizowanej przez siebie muzyce filmowej: „Odegrałem także podkład muzyczny do filmów Józefa Robakowskiego *Arnolvideofini* oraz *MMSortie* we współpracy z Jackiem Józwiakiem i Andrzejem Chętko”. W ścieżce dźwiękowej drugiego z wymienionych obrazów istotną rolę odgrywa generowanie szumu i zapętleń; można przypuszczać, że podobny charakter miały również pozostałe eksperymenty dźwiękowe Zachary²⁶.

„Nie zostało nawet odbicie”? Partyturowe cykle Jerzego Zachary

Wykorzystywanie stron z opublikowanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne druków nutowych stanowi znak firmowy partyturowych kompozycji łódzkiego artysty. Strony te nie są jedynie tłem, na którym dzięki magii kolażu pojawiają się coraz to atrakcyjniejsze elementy; należy raczej uznać je za *differentia specifica*, cechę dystyngtywną, czyniącą z tych akurat kolażowych prac Zachary – partytury²⁷. Czytelnie odsyłając do sztuki dźwięków, zapraszają one do intermedialnego, muzycznego odbioru interesujących nas prac. Ich rola na tym jednak się nie kończy: skoro Zachara konsekwentnie „ingeruje” w gotowy materiał nutowy, otwiera możliwość interpretacji swych działań jako swego rodzaju dekompozycji wykorzystanych przez siebie utworów. Kategoria ta – ważna dla łódzkiego artysty, a w tekście *Intelektualna dekompozycja obrazu* rozważana przez niego w kontekście sztuk wizualnych – składać może do zestawiania jego prac z nazywanymi w ten sam sposób dziełami Bogusława Schaeffera. Jeżeli jednak u autora *Nowej muzyki* „w utworach reprezentujących gatunek” dekompozycji chodzi – przynajmniej zdaniem Joanny Hodor – „o całkowite zanegowanie konwencji, o próbę odejścia od zasad w ogóle”²⁸, to dekompozycje

Zachary mają ścisły związek z materialną destrukcją, uniczytelnieniem tradycyjnego zapisu nutowego (z schaefferowskich kompozycji wymienionych przez badaczkę najbliższej mu więc chyba do *Decompositione dla aktora oraz na puzon i fortepian* z 1993 roku). Ideę tę w wymowny sposób obrazuje odnaleziony w archiwum łódzkiego artysty wydruk formatu A4, na którym pod definicją hasła „partytura” zaczerpniętą z Wikipedii przedstawiono „Przykład notacji współczesnej”, jaki stanowi... partytura *Preludium op. 28 nr 7* Fryderyka Chopina – tyle tylko, że zawierająca „ingerencje” Zachary: plamy czarnego atramentu, kleksy, zabrudzenia, nieforemne kształty, a także poziome linie udające pismo odręczne i pionowe przedrzeźniające zapis nutowy. „Współczesność” tych partyturowych realizacji nie polega więc na podjęciu arcynowoczesnego gestu wytworzenia całkowicie nowego zapisu czy systemu notacyjnego, lecz urzeczywistnia się w działaniu artysty wykorzystującego realizacje już istniejące, które poddawane są serii przekształceń – na pozór destrukcyjnych i barbarzyńskich, a jednak uwalniających interpretacyjną energię, która dociera do odbiorcy ze zdwojoną siłą. Dla profesjonalnego wykonawstwa muzycznego naddatek ten może być tylko nietaktem; dla improwizującego interpretatora (także tego, który wykonuje je solo na wzrok, w akcie lektury) nie będzie stanowić wędzidła. Jak w najlepszych realizacjach neoawangardy, dialektyka różnicy i powtórzenia jest tu jawna, a wręcz eksponowana, wyraziście wpisując prace Zachary – dyplomowanego artysty o dużej świadomości metodologicznej, wykładowcy Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych – w fosterowską „sztafetę antycypowanej przyszłości i rekonstruowanej przeszłości”, która „eliminuje każdy prosty schemat przed i po, prostą zależność przyczyny i skutku, oryginału i powtórzenia”²⁹. Stale ponawiając działania z istniejącymi realizacjami i modelami notacji muzycznej, wierny ideom awangardy Zachara nie tyle naiwnie wyrzyna się do przodu, ile – jak podkreślał w rozmowie z Klamann – metodycznie zgłębia relacje dźwięku, przestrzeni i czasu („staram się znaleźć plastyczny ekwiwalent dla czegoś, co ma wymiar czasowy, a mianowicie dla dźwięku”), a tym samym uwidacznia i poddaje krytyce obowiązującą go instytucję sztuki z jej hierarchiami i rozgraniczeniami („Odcinam od modelu sztuki podzielonej na poszczególne dyscypliny. Współcześnie najbardziej obiecujące obszary mieszczą się w relacji obrazu do innego elementu”). Przyszłość kompozycji Zachary otwiera się dzięki nieustannym powrotom do przeszłości, ich czasowość staje się dostępna przestrzennie, to zaś, co w nich dźwiękowe, ukazane zostaje jako ingerencja w wizualność.

Na wielu swych partyturach Zachara pozostawia numerację PWM, pozwalającą zidentyfikować wykorzystaną muzykę – co nie może nie wpływać na ich interpretację. Dla przykładu, w omawianej już partyturze z 19 numeru „NieTakTu” (il. nr 4) identyfikacja użytego materiału nutowego opatrzonego numerem PWM 7552 jako *IV Symfonii na orkiestrę* Bolesława Szabelskiego (opubli-

kowanej w tej formie w 1975 roku) pozwala nie tylko wyjaśnić pochodzenie wklejonej w nią kartki z napisem „4th Symphony”, ale też umotywować decyzję o umieszczeniu w centrum kompozycji plamy kojarzącej się z „kartą ojca” – wydaje się ona ewokować odczucie wzniosłości, jakie może budzić neobarokowa kompozycja katowickiego kompozytora. Rozpoznanie wykorzystanego druku nutowego umożliwia też uchwycenie budujących pracę kontrastów: pomiędzy klasycyzującym charakterem kompozycji Szabelskiego a eksperymentalną dominantą działań Zachary czy między majestatycznością i grozą pierwszej części symfonii, z której pochodzi użyta strona (*Grave lento – Allegro molto*), a użytą przez artystę fotografią blondynki beztrosko pływającej po parkiecie. Analiza relacji łączących *Partytury* Zachary z wybranymi przez niego utworami muzycznymi to jednak zadanie wymagające i długotrwałe, także z powodu różnorodności użytego w nich materiału nutowego, pochodzącego między innymi z utworów Szabelskiego czy Pendereckiego, ale też Stanisława Wiechowicza, Edwarda Bogusławskiego, Edwarda Pałlasza czy Juliusza Łuciuka. Jest to również zadanie ryzykowne – z uwagi na nieoczywistość i niejednoznaczność intertekstualnych odniesień wpisanych w *Partytury*. Związek pomiędzy plastycznymi wyborami Zachary a muzycznym charakterem kompozycji, na których pracuje, nie zawsze wydaje się bowiem znaczący czy w ogóle faktyczny. Choć można zaobserwować pewne prawidłowości (na przykład dominantą prac wykorzystujących materiał nutowy *Trzech bajek kaszubskich* Pałlasza są rozrzucone wielkie litery i oszczędne operowanie barwą), trudno upierać się przy tezie o ich mimologicznym umotywowaniu (jako zdecydowanie barwniejsze i bardziej „bajkowe” jawią się chociażby prace tworzone na bazie *Pro Varsovia* Bogusławskiego, jak i te przedstawione na il. 1 i 2).

Wydaje się, że nieco inaczej ma się rzecz w wypadku dwóch najobszerniejszych (choć być może i tak niekompletnych) odnalezionych w archiwum cykli Jerzego Zachary; wchodzące w ich skład partytury o wymiarach 420 × 295 mm zostały starannie zalaminowane, można więc przypuszczać, że były eksponowane na którejś z wystaw. Pierwszy z nich, złożony z siedmiu prac, wykonany został na nutach *Listu do Marc Chagalla* Wiechowicza (PWM 5420), drugi, liczący dwanaście elementów, oparty został na *Jutrzni (Utrenja)* Pendereckiego (PWM 7540). W cyklu pierwszym uwagę zwracają konsekwentnie dodawane przez artystę określenia wykonawcze: „tylko spokojnie”, „od tyłu”, „JEDNOCZEŚNIE”, „SZYBKO”, „POWOLI”, „cicho”, a także formuły: „fuga” i „koniec”. Można przypuszczać, że Zachara wzbogacił nimi swe „ingerencje” w nawiązaniu do licznych określeń agogicznych stosowanych w partyturze Wiechowicza (na przykład „jak przez mgłę”), a przede wszystkim w odpowiedzi na libretto utworu, napisanego do słów zagładowego poematu Jerzego Ficowskiego, a przeznaczonego na dwa głosy solowe, dwóch recytatorów, chór i orkiestrę. Choć na żadnej z kart Zachara nie pozostawił numeru

PWM, zdecydował się wyeksponować jeden z kluczowych fragmentów poematu pozwalających zidentyfikować cykl: „A są też świadectwa rzeczy. W lustrze fryzjera brodaty przestrach wzbudził kręgi coraz szersze, szersze, jak w smutnej wodzie zielonej, i rozsadziły tamten świat. Nie zostało nawet odbicie”. Słowa poety znajdują odpowiedź w decyzji Zachary o wyrysowaniu na nutach okręgu, owalu, półkulistych kształtów itp., następnie – całej serii regularnych figur geometrycznych (kwadratu, trójkąta równoramiennego, rombów, prostokątów), wreszcie zaś – znaków i oznaczeń matematycznych oraz... odrysowaniu kątomierza (il. nr 3). Niejako w odpowiedzi na elegijną konstatację poety artysta „odbija” na partyturze kręgi, figury i kształty, a w końcu narzędzia pracy i posługującą się nimi własną dłoń – „świadectwa” podejmowanych przez siebie działań, swej sztuki, a nade wszystko swojego istnienia.

Cykl dwunastu prac do pierwszej części *Jutrzni* (*Złożenie do grobu*) to najobszerniejszy odnaleziony w archiwum cykl partyturowych realizacji Jerzego Zachary. Nie dziwi, że łódzki artysta sięgnął po kompozycje Krzysztofa Pendereckiego, którego muzyką się inspirował, by przypomnieć tu tylko znany z plakatu, ulotki i autokomentarza utwór *Upside down Penderecki* czy wskazać na jedną z partytur z 11 numeru „NieTakTu” – zaskakującą odbiorcę dużą fotografią dyrygującego kompozytora i gazetowym nagłówkiem przekształconym w tytuł „Pan derecki rozmawia”. Na tle tej i innych efektownych prac artysty, a także bogactwa rozwiązań notacyjnych stosowanych przez wielkiego kompozytora, czarno-biała partyturowa „rozmowa” z *Jutrznią* może uderzać ascetyzmem. Owszem, Zachara wykorzystuje w niej typowe dla siebie środki wyrazu, czyni to jednak z zastanawiającym umiarem, jakby chciał podkreślić estetyczne jakości wybranej przez siebie pierwszej części *Jutrzni* – przez Andrzeja Chłopeckiego określonej mianem muzyki „niemal unieruchomionej, sparaliżowanej”, o „jaskrawo-ciemnym” kolorycie”, stale „zjeżdżającej” w głąbie brzmień niskich”, „schylającej się w descendencje, ku ziemi, ku mogile, ku smutkowi, choć rozjaśnianemu nadzieją”³⁰. Czy odnaleziony jutrzniowy cykl dwunastu partytur to wykonany w 1993 roku utwór *Upside down Penderecki*? Najprawdopodobniej tak; w kontekście tej kompozycji Zachara podejmował wszakże refleksję nad możliwościami odegrania utworu muzycznego „do góry nogami”³¹, w omawianym zaś cyklu każda karta skomponowana została na takiej właśnie zasadzie – zdecydowana większość cyfr, liter i słów usytuowana jest niepoprawnie względem orientacji pięciolini. W dodatku wyliczone w *Solonatuszu* typy ingerencji w partyturę („duże czarne plamy odgrywane są przez partie gitary, linearne przez saksofon, a partie przypominające swobodnie rozrzucone elementy – przez perkusję”) zasadniczo wyczerpują poetykę cyklu (nie ma w nim ani figuratywnych rysunków czy fotografii, ani kopert, ani wklejek żadnego innego rodzaju). Choć póki co eksploracja archiwum Jerzego Zachary nie daje nam ostatecznej odpowiedzi, przynajmniej jedna rzecz wydaje się pewna:

w jego palimpsestowych, intermedialnych kolażach sama idea partytury postawiona została na głowie. Wkraczając na teren sztuki dźwięku w nieoczywisty sposób – od strony nie tego, co muzyczne, lecz tego, co wizualne – łódzki artysta jawi się dziś nie tylko jako niedzisiejszy anarchista, ale i jako biegły w swej sztuce akrobata szykujący się do kolejnego przewrotu. Kto bowiem „chodzi na głowie, Panie i Panowie – kto chodzi na głowie, ten ma niebo za otchłań pod sobą”³².

Przypisy

- ¹ Wszystkie niepublikowane materiały cytowane i omawiane w artykule pochodzą z archiwum Jerzego Zachary. Jeśli nie zaznaczono inaczej, w cytatach zachowuję oryginalną – nie-rzadko osobliwą – pisownię i interpunkcję artysty. Cytując materiały pozbawione paginacji, rezygnuję z podawania numeru strony.
- ² Jiří Valoch, *Partytury*, przeł. Ewa Ciszewska, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984 / Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, red. David Crowley, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 116.
- ³ Jerzy Zachara, *FLUXUSA* [odbitka kserograficzna formatu A4, po 2015 roku]. Trudno ustalić dziś realną wysokość nakładu „NieTakTu”, z pewnością jednak musiał być on zmienny, skoro omawiając jeden ze swych tomów poetyckich, artysta wspomni, że wydał go „w nakładzie nie przekraczającym wcześniej wydawanego NIE TAK TU to jest około dziesięciu egzemplarzy. Chyba jakoś 14” (Jerzy Zachara, *MAL*, s. B). Na tle artzinów omawianych w książce Michaela Fleischera niewzmiankowany przez niego „NieTakT” wyróżnia się regularnością i konsekwentnie jednoosobowym autorstwem; bez wątpienia Fleischer zaliczyłby przedsięwzięcie Zachary do „prądu awangardowego” wydawnictw alternatywnych. Zob. Michael Fleischer, *Overground, czyli mała książeczka o tym, jak to było dawniej (archiwalia alternatywy 1980–1994)*, Libron, Wrocław 2023, s. 138.
- ⁴ Do swego wydawnictwa Zachara włączył bowiem przedruk omówienia pochodzącego z 2002 roku polskiego przekładu książki Ilyi Prigogine’a *Kres pewności. Czas, chaos i nowe prawa natury*. Recenzja ta, autorstwa Tomasza Pabjana, opublikowana została w datowanym na 2006 roku 38 numerze półrocznika „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”.
- ⁵ Jerzy Zachara, *Przy zamkniętych oczach*, „NieTakT” nr 19. Ten sam tekst artysta umieścił później w numerze 40.
- ⁶ Pozbawiona tytułu rozmowa skserowana została z trudnego do zidentyfikowania wydawnictwa ciągłego, w którym umieszczona została na stronie 10, tuż obok artykułu Zachary *Intelektualna kompozycja obrazu* zajmującego stronicę 11. Materiał opatrzone dwiema fotografiami artysty, niewyraźnym przedrukiem partytury zatytułowanej *5th Symphony* (podpisanej: „rysunek Jerzego Zachary”) oraz notką biograficzną zawierającą informację, że ma on na koncie „spontaniczne wystawy w gmachu PWSSP i pierwszą oficjalną wystawę w grudniu 1989 r.”. Wynika z tego, że wywiad musiał zostać przeprowadzony w 1990 lub 1991 roku.
- ⁷ J. Zachara, „NieTakT” nr 19, dz. cyt.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Dick Higgins, *Intermedia*, przeł. Marek i Teresa Zieliński, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne*

- eseje, wyb. i oprac. Piotr Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117, 125.
- ¹⁰ Tenże, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. Joanna Holzman, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu...*, dz. cyt., s. 137.
- ¹¹ J. Valoch, *Partytury*, dz. cyt., s. 116.
- ¹² Należałoby odnotować, że choć wizualne efekty niektórych *Rysunków akustycznych* Grygara mogą przypominać prace Zachary z cyklu *przy zamkniętych oczach*, zasadniczo różnią się one procesem powstawania; w trakcie swych happenin-gów czeski artysta rejestrował na taśmie dźwięki towarzyszące rysowaniu, znosząc w ten sposób rozróżnienie między notacją a wykonaniem.
- ¹³ Zob. Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neo-awangardy*. Białoszewski – Czyż – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020. Choć pojedyncze prace Zachary – stale eksperymentującego także w polu literatury i poezji – znać można za wiersze-partytury, w zdecydowanej większości element słowny (literowy) podporządkowany jest wizualnemu, w związku z czym wymagają one jednak innych narzędzi opisowych i interpretacyjnych.
- ¹⁴ Mam na myśli zwłaszcza tworzone w latach 80. i 90. XX wieku prace Rühma z cyklu *Liederbild* (stanowiące kolaże wykorzystujące fotografie oraz materiał nutowy z wydawnictw muzycznych), chociaż część prac Zachary – na przykład pozbawiona tytułu partytura z 14 numeru „NieTakTu” – ewokuje również bardziej znane ołówkowe *Leselieder* (zob. Gerard Rühm, red. Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2017, s. 201–205, 210–213). Zasadniczo kolażowe są również partyturowe realizacje Ladik, w których niewielkim fragmentom notacji towarzyszą wycinki z zachodnich kolorowych magazynów kobiecych; jak jednak zauważa David Crowley, funkcja tych pierwszych – określonych przez niego mianem „śladów tradycyjnego zapisu muzycznego” – jest u węgierskiej artystki „głównie skojarzeniowa” (D. Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała...*, dz. cyt., s. 68). Wreszcie postać niektórych partytur Zachary kojarzyć się może z notacją do *Broken music* Knížaka.
- ¹⁵ Niewykluczone, że powtarzalność partytur Zachary ma związek z jego zaburzeniami psychicznymi – silnie przez niego eksponowanymi (choćby w podtytule „NieTakTu”) i stanowiącymi istotny kontekst prezentacji jego twórczości w „bruLionie”. Na przykład decyzję o zamieszczeniu „w numerze 23/24 w dziale Świadectwa wierszy [Zachary – dop. P.B.] pisanych w szpitalu psychiatrycznym” postrzega się w kontekście z ducha surrealistycznego zainteresowania redakcji figurą Obcego, Innego. Zob. Aleksandra Polewczyk, *Na początku był „BruLion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Universitas, Kraków 2017, s. 141–142.
- ¹⁶ Jerzy Zachara, *SOLO NATUSZ*. Wszystkie nieoznaczone w inny sposób cytaty w bieżącej części artykułu pochodzą z tej lokalizacji.
- ¹⁷ Zob. Marcin Bałczewski, *Jerzy Zachara – partytury*, <https://plasterlodzki.pl/jerzy-zachara-partytury-foto/>, dostęp: 30.12.2024. Dziennikarska relacja z wernisażu ogranicza się do kilku zdań: „W ŚFK [Zachara] zaprezentował cykl rycin – partytur, które w przeszłości ze znajomym także wykonywał. Projekt składa się z około stu prac, także przy Roosevelta zaprezentowano zalewie wycinek z całej gamy grafik. Podczas wernisażu autor zastanawiał się, czy lepiej odbiorą jego prace muzycy czy plastycy. Odpowiedź wydaje się oczywista – po prostu wielbiciele dobrej sztuki”. Dopowiedzieć warto, że w związku z wystawą zorganizowano „Turniej Wiersza pod Tytułem *Partytura*, dla którego inspirację stanowiła wystawa grafik Jerzego Zachary”; autor był jednym z jurorów, a rozdanie nagród odbyło się 26 maja, zapewne jako finał wystawy. Zob. www.poezja-polska.pl/fusion/news.php?readmore=3489, dostęp: 30.12.2024.
- ¹⁸ Być może utwór *SOLO NATUSZ* przygotowany został na otwarcie wcześniejszej ekspozycji w Śródmiejskim Forum Kultury. Wiemy o niej z zachowanego w archiwum partyturowego kolażu, w którego centralną część Zachara wkomponował ulotkę o treści: „BLOW/-UP/ FILM JERZEGO ZACHARY/ finał wystawy partytur/ 28 maja Roosevelta 17/ g. 18/ zacharajerzy1@gmail.com”. Nawiązujący do słynnego obrazu Antonioniego film *Blow-up* Zachara zrealizował z myślą o Festiwalu Wizualnych Form Okołomuzycznych Wrocław 1991, a pochodzące z niego kadry zamieścił w 55 numerze „NieTakTu”.
- ¹⁹ Zob. D. Higgins, *Esej wizualny*, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasów...*, dz. cyt., s. 2.
- ²⁰ Zob. J. Zachara, „NieTakT” nr 11, 20.
- ²¹ Ewa Kowalska-Zajac, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Bacewiczów, Łódź 2019, s. 161, 167.
- ²² Magdalena Krysztoforska, *Deterytorializując notację. O diagramatycznej naturze partytur graficznych*, przeł. Agata Klichowska, „Glissando” 2017, nr 3, s. 89.
- ²³ John Cage, *Kompozycja jako proces: niezdeterminowanie*, przeł. Sławomir Wieczorek, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 237.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Zespołowi In Statu Nascendi poświęcona została audycja *Rozmowy improwizowane* w Drugim Programie Polskiego Radia (19.02.2020) z udziałem członka zespołu, gitarzysty Romana Wielocha; na jego kanale w serwisie You Tube udostępnione zostały archiwalne rejestracje dźwiękowe i wideo grupy: www.youtube.com/@romanwieloch, dostęp: 30.12.2024.
- ²⁶ Z uwagi na czas powstania wspomnień należy przynajmniej o datowanej na 26 kwietnia 1991 roku pracy *DWUGŁOS. monodram na usta i taśmę magn.*, którego tekst artysta zamieścił w 45 numerze „NieTakTu”.
- ²⁷ W archiwum Jerzego Zachary zachowały się jego liczne kolaże. Można wskazać tu chociażby na matrycę do 10 numeru autorskiego wydawnictwa „SHI” z pracami wykorzystującymi między innymi reprodukcje dzieł Dürera, Botticello i Leonarda da Vinci, zdjęcia znanych budowli (jak Zamek Królewski w Warszawie czy Tadz Mahal), ciał niebieskich i wydarzeń historycznych (jak spacer Armstronga po księżycu), symbole religijne, wizerunki artysty i rysunki jego autorstwa, a wreszcie akty kobiece.
- ²⁸ Joanna Hodor, *Twórca i jego dzieło*, [w:] *Grafiki Bogusława Schaeffera. Sześćdziesięciolecie twórczości kompozytorskiej*, red. Joanna Hodor, Państwowy Instytut Wydawniczy – Aurea Porta, Warszawa 2007, s. 83.
- ²⁹ Hal Foster, *Kto się boi neoawangardy?*, [w:] tegoż, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 54.
- ³⁰ Andrzej Chłopecki, *Pasja do Pendereckiego*, wyb. i oprac. Jan Topolski, Sławomir Wieczorek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023, s. 69–71.
- ³¹ Tłumacząc tytuł swej kompozycji jako *Penderecki do góry nogami*, Zachara zauważył, że „utwór plastyczny można odwrócić do góry nogami, podczas gdy jakiegokolwiek utwór o charakterze czasowym można jedynie zagrać od tyłu” (J. Zachara, *SOLO NATUSZ*, dz. cyt.).
- ³² Paul Celan, *Meridian*, przeł. Cezary Wodziński, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 97–98, s. 161.