

WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK

Instytut Filozofii, Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-1871-7897>

Twarze Jerzego Zachary. Studium auto(portretów)

Jerzy Zachara's Faces. A Study of Self (Portraits)

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

A presentation of the oeuvre of Jerzy Zachara from the perspective of the problem and motif of the face in his artistic and theoretical output. The artist treated the recording of the human face as a complex challenge focused on artistic and philosophical tasks. He confronted such challenges with the vast cultural tradition of the duality of human nature and the idea of losing the unity of the world and the integrity of human experience. Analyses of detailed problems broached in this text follow artistic fascinations and reading matter indicated by Zachara, sharing (of course, fragmentarily) his reflections and art works.

Keywords: Jerzy Zachara; neo-avantgarde; face; portrait; protest

Abstrakt

Tekst przybliża twórczość Jerzego Zachary z perspektywy motywu i problemu twarzy w jego dorobku plastycznym i teoretycznym. Rejestrowanie ludzkiego oblicza traktował artysta jako złożone wyzwanie, ogniskujące zadania artystyczne i filozoficzne. Konfrontował je z obszerną tradycją kulturową dwoistości ludzkiej natury i myśli o utracie jedności świata i integralności ludzkiego doświadczenia. Analizy problemów szczegółowych niniejszego tekstu podążają za lekturami i fascynacjami artystycznymi wskazanymi przez Zacharę, udostępniając oczywiście fragmentarycznie jego refleksję i twórczość artystyczną.

Słowa kluczowe: Jerzy Zachara; neoawangarda; twarz; portret; bunt

O autorce

Wioletta Kazimierska-Jerzyk – estetyczka i historyczka sztuki. Profesorka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się teorią sztuki nowoczesnej i współczesnej oraz problematyką aksjologiczną w sztuce, codzienności i przestrzeni miejskiej. Jest autorką książek: *Kamp, glamour i vintage. Współczesne wartości estetyczne* (2018), „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. *Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantyizm* (2008), i wielu artykułów naukowych i popularyzatorskich. Od 2013 roku bada sztukę miejską w perspektywie transdyscyplinarnej. Prowadzi przy Instytucie Filozofii UŁ galerię i portal *IF Kolekcja. Polski Plakat*.

Nie poznałam osobiście Jerzego Zachary. Ale gdy patrzy na mnie z ekranu przez dziewięćdziesiąt minut i mówi: „dwa razy dzwoniłem do ciebie”¹ lub: „żegnaj [...] oglądaczko, spotkamy się za tydzień chyba, nie?”², to mam wrażenie, jakbym go znała od dawna, widziała nie raz i nie sto razy.

Ryzykowne jest chcieć opowiedzieć coś o twarzy, z którą nie stanęło się „oko w oko”. Ale, jak zastrzega Emmanuel Lévinas, opowiadanie o ludzkiej twarzy w ogóle jest zuchwałe, bowiem:

Twarz nie daje się posiąść, wymyka się mojej władzy. W swej epifanii, w swej ekspresji, dający się jeszcze ujmować byt zmysłowy przeobraża się w byt, który stawia totalny opór ujmowaniu³.

Filozof daje jednak szansę poznawania cudzego oblicza temu, kto pragnie nawiązać z nim relację:

opór [twarzy – W.K.J.] wobec ujmowania nie jest [...] nieprzewidywalnym oporem twardej skały [...]. Ekspresja, jaką do świata wprowadza twarz, nie odsłania słabości moich władz, lecz podważa samą możliwość władzy. [...] Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy⁴.

Zdana na pośrednictwo plastycznego lub filmowego obrazu, nie doświadczę „prostoty relacji twarzą w twarz”⁵. Spędziwszy wiele godzin z pracami Zachary – na przekór Lévinasowi – czuję się jednak wezwana przez niego na rozmowę i otwarta na udzielenie odpowiedzi lub zadawanie pytań, przejmując odpowiedzialność za etyczną istotę tej (roz)mowy⁶.

W ponad czterdziestoletniej wielomedialnej twórczości tego artysty – niemal nieznanej, rzadko wystawianej i w zasadzie w ogóle nieopisywanej – portret zajmuje znaczące miejsce. Jest wyłącznym tematem i motywem kilkuset⁷ obrazów sztalugowych i tablicowych, setek rysunków, kolaży, licznych fotografii, filmów, w tym rejestrujących własną twarz artysty. Wizerunek jako wyzwanie plastyczne oraz przedmiot rozważań filozoficznych i antropologicznych uwzględniany jest także w wielu tekstach artysty przybierających formy manifestów, autokomentarzy, prób teoretycznych i luźnych notatek. Osobną sprawą jest związek prac plastycznych podejmujących problematykę twarzy z tekstami, które zwykle mają postać logowizualną, zawierają wizerunki wbudowane w kompozycję na zasadzie kolażu czy też montażu artystycznego (te wymagają zaawansowanych interdyscyplinarnych studiów). Znaczącą przeszkodą w monograficznym ujęciu tytułowego zagadnienia jest to, że nierzadko motyw twarzy przekształca się w pracach Zachary w nowy temat czy też jej inny wizualny odpowiednik związany z aktualnie zajmującym go motywem, na przykład twarz przyjmuje formę czegoś

WIOLETTA KAZIMIERSKA -
- JERZYK

Twarze Jerzego Zachary. Studium auto(portretów)

na kształt gryba atomowego (cykl „Kopuły”), piramidy, profilu inspirowanego sztuką egipską, a nawet oszczędnego gestu pisma: pojedynczej kreski, często z pozoru nieprzypominającej ludzkiego oblicza (il. 16–23). Niewykluczone więc, że w twórczości Zachary można prześledzić przynajmniej kilka linii rozwoju tego motywu, które stanowią zamierzone kontinua składające się ostatecznie na względnie zamkniętą sieć zagadnień i powiązań szczególnie frapujących artystę – na jego własną kosmogonię.

Cel tego tekstu jest nieporównanie skromniejszy: pragnę trochę uporządkować ten niezwykle dorobek i opisać go z perspektywy wybranej kategorii. Jest nią gatunek portretu, a zatem twarz jako wyzwanie artystyczne spajające wybrane wątki biograficzne, metaartystyczne i teoretyczne. Zagadnienia te są istotne dla rozpoznawczych studiów nad twórczością Zachary. Abstrahując od braku opracowań jego spuścizny, każde zadanie z nią związane wydaje się podwójnie skomplikowane, ponieważ jest ona rozległa, a przy tym hermetyczna. Wiemy to od samego artysty, zmagającego się z chorobą i zawodowym wykluczeniem. Jakkolwiek zależało mu na udostępnianiu swojej twórczości (przygotowywał liczne kopie prac i tekstów, przepisywał je na maszynie, potem na komputerze, pakował zestawy do teczek i adresował całe komplety do przyjaciół, wreszcie nagrywał swe wypowiedzi objaśniające niektóre inspiracje), to jednocześnie pisał *explicite*, że oferuje swoim odbiorcom „wędrowkę w głąb siebie stromą ścieżką i w dodatku bez Przewodnika”⁸.

Z jednej strony ograniczona kontrola nad własnym dorobkiem (brak datowań i tytułów znacznej części prac, liczne wersje, repetycje), a z drugiej ironiczny dystans do życiowej sytuacji pozwalają na jedynie fragmentaryczną rekonstrukcję konkretnych tropów. Prawdopodobnie słowo „fragmentaryzacja” lub podobny klucz interpretacyjny wskazujący na rozpad osobowości i świata byłby adekwatnym narzędziem analizy patograficznej. Ja jednak proponuję inną metodę, skalającą dostępne mi informacje i przygotowującą grunt pod dalsze badania. Jako horyzont historyczno-artystyczny przyjmuję zjawisko neoawangardy, natomiast samą spuściznę Zachary analizuję – choć to może się wydać karkołomne i anachroniczne



Jerzy Zachara, autoportrety i kryptoautoportrety:

1. Bez tytułu, 70 × 90 cm, akryl, płótno. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów rodzinnych w Dalikowie.
- 2, 3 i 5. Bez tytułu, 50 × 70 cm, akryl, deska. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów rodzinnych w Dalikowie.
4. Bez tytułu, 13 × 18 cm, fotografia. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.
6. Bez tytułu, 42 × 29,7 cm, rysunek tuszem. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

metodologicznie – starając się zbliżyć do intencji artysty, kierując się w pewnej mierze podpowiadaną przez niego lekturą. Zachara czytał namiennie („staram się jak najwięcej czytać”⁹) i także w pracach plastycznych zostawiał ślady lekturowych doświadczeń. Nie mam innych wskazówek aniżeli te pochodzące od niego, idę więc za tym autoironicznym nakazem:

Należy ów utwór plastyczny przedstawiający moją twarz z wyraźnie zaznaczoną osią symetrii zawiesić na nosie i na ten czas wziąć na siebie złożoną niewątpliwie i głęboką osobowość oraz poglądy Jerzego na sztukę¹⁰.

Podążam też za marzeniem i dążeniem Zachary, aby jego chorobę zintegrować z twórczością i mimo wszystko konstruktywnym myśleniem. Oto jeszcze jeden dobitny drogowskaz: „chciałbym potraktować mój obłęd w kategoriach humanistyki”¹¹.

Znam dobrze tę twarz. Ale czyją?

Spotkanie z Zacharą zapośredniczone przez różne media raz przybliży, raz oddała jego postać i wizerunek. Jego wzrok w filmie *W zasadzie nie palę...*, długimi chwilami nieruchomo skupiony na oku kamery i pośrednio na oczach widza, wymusza poczucie bliskości. Jednak nie tylko natura filmowego medium decyduje o sugestywności tego spotkania. Znaczenie ma tu także sposób apelowania przez artystę do odbiorcy. Wspominając innych twórców zmagających się ze swoim obliczem za pomocą kamery (jak Zdzisław Beksiński¹², Jan Lebenstein¹³ albo Jim Morrison¹⁴), Zachara mówi:

Fascynujące jest patrzeć w obiektyw, w jakiś układ soczewek [...], ale potencjalnie patrzę ci w oczy. [...] Mam wrażenie, że czujesz, czujesz co myślę, aczkolwiek w głowie mam pustkę, gdybym coś miał powiedzieć sensownego, to bym się wycofał chyba, zgasił tam kamerę, wziął 200 Leponexu i poszedł spać. Ale dzisiaj chyba sobie posiedzę, porysuję może trochę...¹⁵

Ten patrzący mi w oczy rozmówca ma archetypową twarz. Nie jest to – jak powiedziałby Marek Bieńczyk – topografia twarzy po przejściach¹⁶. Rysuje się na niej bez mała wyretuszowany, łagodny, cierpliwy, choć stanowczy wizerunek – powiedzmy to od razu – Chrystusa. Ów wiecznie młodzieńczy wygląd jest notabene zgodny z własnym odczuciem wieku artysty: „Od miesiąca mam 54 lata, strasznie dużo [...] ja się ciągle czuję jak szczeniak”¹⁷, „jakoś ta starość mnie nie dotyczy”¹⁸.

Zachara traktuje kamerę jak „wszystkowidzącego boga”¹⁹. A ponieważ to on nią steruje (ma na monitorze podgląd nagrywanego filmu), można powiedzieć, że przejmując funkcję boskiego oka. Jako bohater filmu opisuje siebie i zdaje relację z przytrafiających mu się w dalekiej i bliskiej przeszłości zdarzeń w zupełnie naturalny sposób. Kamera nie szpieguje tu bohatera (nie ma takiej potrzeby,

ponieważ on sam się odsłania), ale i tak, jak w wierszu Morrisona, „zaspokaja naszą tęsknotę za wszechwiedzą”²⁰. Wideo jest medium, które przyczynia się do w gruncie rzeczy zwodniczego odczucia, że doznajemy nadzwyczajnej bliskości z artystą, zyskujemy dostęp do wiedzy szczególnej i szczegółowej. Wydaje się, że obecność (nawet zapośredniczona przez wideo) daje możliwość odkrycia w jego twórczości tego, czego same dzieła nie są w stanie udostępnić. Jednak utkwiona w jednym miejscu siedząca postać artysty sięgająca po różne akcesoria (jakby w zasięgu ręki było całe jego uniwersum) oraz długie fragmenty spojrzenia „oko w oko” sprawiają, że wychodzimy z trybu oglądania i przechodzimy w tryb spotkania. Swoiste zmęczenie byciem „oko w oko” powoduje osobliwą inwersję ról oglądanego i widza. Zaczynamy przyglądać się sobie oraz temu, jak postrzegamy Zacharę. Kamera nas szpieguje. Zauważamy siebie jako widzów i rewidujemy wiedzę otrzymywaną z ekranu. Nasza rola zaczyna się rozpadać. Kiedy już wydaje się nam, że przekroczyliśmy jakiś próg wtajemniczenia i zyskaliśmy dostęp do cudzej myśli, uświadamiamy sobie, że uczestniczymy w spotkaniu, którego realizm jest równie wyraźny jak odgłos gryzionego w ciszy jabłka, a nasza obecność nie wykracza poza zwykłe towarzyszenie²¹.

Okazuje się, że ta ukonkretniona archetypiczność twarzy zyskuje coraz bardziej uniwersalną moc w autoportretach rysunkowych, malarskich i fotograficznych (il. 1–6). Podobieństwo nie jest arbitralne, na pierwszy plan w zapiskach artysty wysuwają się bowiem identyfikacje określone *explicite* jako „urojenia wielkościowe i posłannicze”²²: „gdyby Chrystus dożył 57 lat, to z pewnością miałby twarz podobną do Jerzego”²³. U źródeł tej identyfikacji przeplatają się dwie najbardziej prawdopodobne inspiracje. Pierwsza związana jest z uświadomionymi *ex post* urojeniami z okresu zaostrzenia choroby: „uważałem się kiedyś za Chrystusa, gdzieś tak w okolicach [19]91 roku, mojej pracy na Czechosłowackiej; długie włosy, czarne, czarna broda. I robiłem za takiego uzdrowiciela *flower power, make love*”²⁴. Wspomnienie to dotyczy wydłużonego, jak sądzę, okresu hospitalizacji, kiedy Zachara był pacjentem oddziału psychiatrycznego Centralnego Szpitala Klinicznego Uniwersytetu Medycznego w Łodzi, a potem być może w ramach własnego procesu terapeutycznego arterapeuta²⁵. Stany choroby są nie tylko destrukcyjne – są też sprawcze:

Stany maniakalne schizofrenii są piękne – wspomina – [...] gdy jest podniesienie nastroju, mniej się śpi [...], szczerze tęsknię do okresu owładnięcia [...], jest więcej czasu na twórczość, egzystencja jest cenniejsza, [...] kryterium wartości egzystencji jest twórczość²⁶.

Zachara uważa doświadczenie schizofrenii za parabolę metareligijną²⁷. Jest ono sposobnością doświadczenia transcendencji. Choć przedstawia się jako ateista, wierzy – jak mówi wprost – w osobowy porządek świata oraz

w kryjącą się za tym porządkiem świadomość²⁸. Ubolewa nad kierunkiem rozwoju neurobiologii, nad tym, że koncentruje się ona na zmianach organicznych. Nazywa to monizmem materialistycznym, w którym nie ma miejsca na doświadczenie duchowe²⁹. Absorbują go myśli o dwoistości ludzkiej natury. Śledzi ją w filozofii, na przykład w kartezjańskim dualizmie ducha i materii, kantowskim podziale na dwa pnie poznania – zmysłowy i rozumowy, freudowskim rozpadzie podmiotu na świadomość i nieświadomość, jungowskim połączeniu pierwiastków żeńskiego i męskiego itd. Za figurą proroka/męczennika, który posiadał wiedzę, czai się zatem diabeł/rewolucjonista, który obmyśla, jak by tu, kupiwszy trzy blejtramy 90 × 70 cm, zrobić przewrót w sztuce po obejrzeniu filmu o Francisie Baconie *Love is a devil*³⁰. Zresztą „każdy kolejny obraz powinien otwierać nowy kierunek w malarstwie”³¹.

Doświadczenie schizofreniczne jest silniejsze – mówi artysta – niż to zwyczajne, zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie: „przewyższa *top pick experience*, z kolei *down* jest dużo niższy [granicząc z myślami samobójczymi]”³². I jeszcze: „jak się pisze na haju [...] taki się ma wgląd w znaczenie, w relacje między słowami [...] [że – przyp. W.K.J.] się odkrywa rzeczy, których tam nie było”³³. Dlatego religijność doświadczenia schizofrenii zmierza ku celom niebagatelnym, najwyższemu, eschatologicznemu. W refleksji Zachary prowadzi otwarcie do odkrycia absolutu w konkretnym człowieku, w sobie. Artysta wyjaśnia to poprzez wspomnienie epizodu związanego z zaostrzeniem choroby:

Otworzyłem drzwi od mieszkania i wywaliłem wszystko na zewnątrz [...] książki w torbach, stertę płyt kompaktowych i wideo [...] stos dóbr. Za tym kryło się przesłanie. Bardzo głębokie: że chcę się pozbyć tego wszystkiego, że chcę się jakoś oczyścić do samego ja. Żeby zostało tylko ja, ja i przyszłość, żadnej przeszłości. Oczywiście nikt się nie połapał³⁴.

Mechanizm samoniszczący graniczy z tym, co moglibyśmy określić także jako etos i *sacrum* sztuki – oba pragnienia i złudzenia podszyte cywilizacyjnym zwątpieniem³⁵:

Artysta powinien w swym dziele skoncentrować się na GŁĘBI, a nie na POWIERZCHNI, co implikuje transcendentny, a może nawet religijny charakter twórczego doświadczenia. W tym miejscu pokrewne jest ono przeżyciu osoby chorej psychicznie, o ile nie jest to zaburzenie organiczne. Powierzchnowość stanowi główną cechę życia „normalnych” ludzi, którym współcześnie brak doświadczeń duchowych. Odkąd kościoły zajęły się polityką, pozostały jedynie narkotyki i alkohol³⁶.

Znam trochę to oblicze – neoawangardysty

To, co w próbach konceptualizacji ludzkiej kondycji ulega rozpadowi, ma swoje trwalsze ekwiwalenty plastycz-

ne, może zaistnieć w świecie, który daje się zatrzymać, a potem pokazać innym (i tym samym uszczęśliwić siebie). Dla Zachary sztuka ma sens jako forma spotkania ze światem, jako mierzenie się z rzeczywistością i wyczekiwanie spełnienia. Trzy podstawowe drogi i ich w gruncie rzeczy daremna krytyka okazują się tu konkurencyjne: *mimesis*, matematyka (liczba wraz z proporcją), ekspresja.

Zachara szczególnie interesuje się redukcją sfery materialności i potrzeb, jak również aspiracji, ponieważ są one przeszkodami w porzuceniu *mimesis* jako zasady twórczości. Artysta rozumie naśladownictwo po platońsku, zasadniczo odrzuca naśladowanie wyglądu. Nie tylko dlatego, że nie ceni techniki realistycznej, ale i z tego względu, że oddawanie zewnętrznej rzeczywistości w sztuce uważa za całkowicie zdezaktualizowane wyzwanie artystyczne. Rzeczywistość ta jest według niego czymś ubocznym wobec rzeczywistości duchowej (do której trzeba dążyć³⁷). Nie oznacza to jednak zwrotu ku abstrakcji. Większość jego malarstwa i znaczna część rysunków to figuracja. W portretach konkretnych osób uchwytne jest fizyczne podobieństwo (il. 1–3, 6, 16–17, 25), choć jest ono podporządkowane kategoriom, których nie sposób docenić według tradycyjnych kryteriów sztuk plastycznych (realizmu form i treści, umiejętności warsztatowych, stylowej jednolitości itp.). Zachara przedkłada sugestywność wyrazu psychicznego nad *mimesis*, swobodę kreski i plamy nad uchwytność kształtu, a eksperyment nad jednorodny gest kreślarski lub malarski. W postawie tej najpełniej przejawia się drugie źródło posłanniczej motywacji Zachary – neoawangardowe rozstanie z samoświadomością „artysty jako artysty”³⁸. Sceptycyzm, autokrytycyzm i nonkonformizm – nieustannie prowokujące pytania: „co by było, gdybym wszystkiego chciał się pozbyć” – mają odzwierciedlenie w poszczególnych stadiach redukcji i jednoczesnego, paradoksalnego wzmocnienia środków artystycznych. Stefan Morawski powiedziałby tak: „znak ikoniczny (wciąż tu stosowany jako środek wypowiedzi) jest znakiem zapytania wobec całej tradycji ikonicznej, ukazaniem kresu sztuki, która jest już nie do uratowania”³⁹.

Zarówno w tekście, jak i w obrazie struktura się rozpada – jak w dwuznacznie zranionej i obdarowanej schizofrenią osobowości, która doświadcza swego rozbicia, ale też znajduje dostęp do obecności świadomości, czyli do stanu, gdy wie się lepiej i czuje więcej⁴⁰. Zacharę pod tym względem inspirowała na przykład biografia Ludwiga Wittgensteina⁴¹, jego monotonne nawyki żywieniowe (adekwatnym przykładem byłby tu także Beksiński⁴²) czy decyzja o pozostaniu zwykłym nauczycielem⁴³. W sztukach plastycznych za odpowiednik tego wycofywania się z nadmiaru można uznać niechęć do „wymęczonych obrazów” czy „wystudiowanych prac”. Samowiedza artystyczna jest więc niemal naturalnie skierowana przeciwko *mimesis*⁴⁴: trzeba „przekroczyć granice codzienności”⁴⁵.

Łatwość, z jaką Zacharze przychodzi portretowanie, pozwala mu zaoferować, na podobieństwo Witkacego (choć w odróżnieniu od niego gwarantuje pełną satysfakcję⁴⁶), usługi swej niekonwencjonalnej firmy portretowej:

Maluję w opozycji do ułożonej ciszy i natchnionej kontemplacji. Kieruje mną bunt i jawny sprzeciw. Ważniejszy od efektu końcowego jest czas powstania obrazu. Walka z żywą materią i ryzyko popełnienia błędu, z którego trzeba będzie jakoś wybrnąć. I problem najistotniejszy: kiedy należy obraz ukończyć⁴⁷.

Zaraz to zobaczymy: trzeba go ukończyć szybko. Realistyczny portret nie wchodzi w rachubę (il. 7–15). Zacharę przekonuje o tym natura zwierciadła, któremu poświęca wiele uwagi: „Zanim [lustro – przyp. W.K.J.] zredukowane zostało do roli naszego pochlebcy, pełniło ono rolę medium samopoznania”⁴⁸. Potwierdza platońską krytykę dublowania rzeczywistości i zauważa, że lustro nie daje wiedzy pełnej, przekazuje obraz odwrócony i przewrotnie zapośredniczony. Dodaje jednak, że „podwaja spojrzenie. Stwarza jedyną szansę ujżenia własnej twarzy”⁴⁹. Możemy powiedzieć, że „sztuka, jako zwierciadłopodobna, odsłania nas samym sobie i [...] jest [...] przydatna poznawczo”⁵⁰. Zachara nie popada więc w antynimetyzm, nie forsuje też *explicitie* abstrakcji. Przygląda się wartości powtórzenia obrazu, jakie daje nam lustro. Nie zawsze tylko podwaja obraz – oferuje również jakiś naddatek rzeczywistości oraz destrukuje wyobrażenie świata. Jak w doświadczeniu schizofrenicznym pozwala oddalić się od rzeczywistości i rozpoznać sferę duchową, która na co dzień przesłonięta jest materialną stroną egzystencji; z drugiej strony każe jednak płacić cenę za dwoistość osobowości. Czytamy dalej:

[Lustro – przyp. W.K.J.] skojarzone z wodą (jej powierzchnią) oraz Księżcem [...] jest żeńskim elementem naszego świata [...] sugeruje, że to ono jest źródłem światła. Że świeci. Dwa lustra, podobnie jak dwie kobiety tworzą chaos⁵¹.

Innymi słowy, kiedy tylko zaczniemy rozważać, jak to jest, gdy lustro coś odbija, jesteśmy zgubieni: jego „bazyliżkowata umiejętność może stać się zabójcza, gdy na drodze śmiertelności spojrzenia ktoś umieści lustro”⁵². W zależności od naszych intencji lustro może nam dobrze służyć lub się nam sprzeniewierzyć. Sztuka mimetyczna jest nie po to, by naśladować rzeczywistość, ale po to, byśmy z jej pomocą odkrywali to, czego nie umiemy znaleźć na co dzień. Umiejętność korzystania z *mimesis* zbliża nas do odkrycia, kim jesteśmy sami dla siebie. *Mimesis* trzeba więc zdekonstruować, co może prowadzić aż do zaniku materii ikonicznej⁵³.

Należy zatem porzucić wirtuozerię i mistrzostwo: „Kryterium dobrze wykonanego obrazu – mówi Zachara – jest widoczna szybkość tworzenia [...] jest coś takiego w lekkim szkicu...”⁵⁴. Wypracowanej formie brak lekkości nie tylko w sensie wrażenia estetycznego, ale też w sensie metaforycznym: jest przytłoczona ciężarem tego, co zbędne. Nie chodzi jednak wyłącznie o szybkość. Rysunki powstające w dużym tempie wcale nie dają autorowi szczęścia⁵⁵, postaciom – jak ubolewa – brakuje

bowiem jednostkowej podmiotowości. Zachara śledzi ją w obrazach Andrzeja Wróblewskiego, Jana Lebensteina i Jerzego Nowosielskiego:

twarze [na ich obrazach – przyp. W.K.J.] [...] coś wyrażają [...] one myślą, one są [...] jakimiś osobami, [...] to jakieś indywidua są i mają świat wewnętrzny i to jakoś emanuje z nich⁵⁶.

Ujawnia się tu kolejna rozterka Zachary. Z jednej strony zmierza w kierunku aktów rysowanych jedną kreską, z drugiej frapuje go malarstwo materii i ostre kontrasty barwne, więc leje farbę, nakleja grube linie, do ołówka dokłada kolorowe pastele. I szuka w tym wszystkim... lekkości. Szczególnie malarstwo Nowosielskiego postrzega jako „zwiewne”⁵⁷. O co tu chodzi? O miejsce dla doświadczenia estetycznego. Niewielu zwraca uwagę na to, że choć twórczość Nowosielskiego obarczona jest tradycją ikony i wymogiem transcendencji, można ją też uznać za wyraz estetycznej autonomii⁵⁸.

Wybory Zachary są osobliwe, jakby z premedytacją błąd w ślepy zaułek: poprzez figurację, a następnie jej oczyszczenie, pragnie swym postaciom użyczyć ich własnej autentycznej podmiotowości. Chce osiągnąć nadzwyczajny stan ekspresji, ale środkami spontanicznego (niezależnego od doraźnych afektów) doświadczenia estetycznego i konceptualnej gry elementami formalnymi. Można powiedzieć: „utopia z premedytacją”⁵⁹. Ten eksperyment najłatwiej (paradoksalnie) zrozumieć i ujrzeć (dosłownie) w jego wizualnych operacjach tekstowych, których znaczeniowe wątki „są rozproszone, tak jak gałązki krwawnika albo bierki”⁶⁰. Krwawnik i bierki – to metafory jego twórczości, ale także nasycone symbolicznie przedmioty. Co niezwykle, Zachara używa mimetycznego porównania, by wyjaśnić mechanizm abstrahowania od rzeczywistości. Wikła nas w immanentny, nieusuwalny kryzys sztuki posługującej się znakami, których referencje można mnożyć, ale też je gubić⁶¹. I w efekcie tonie: „te moje twarze są puste, bezmyślne, jakieś takie... pokolorowane”⁶².

Kotwicą staje się dla Zachary wiedza oparta na liczbie: „każdy kształt na tym świecie, nieważne jak bardzo skomplikowany, może być utworzony z prostej sumy czystych sinusoid”⁶³. Kluczowe jest wykreślanie, a kompozycje oparte na kwadraturze koła, złotym podziale odcinka czy kanonie egipskim przewijają się nie tylko na zasadzie przypominania obowiązującej niegdyś w sztuce dyscypliny matematycznej. Geometria ma swój sens symboliczny i emanacyjny, powraca jako symbol, aluzja, dygresja – podobnie jak suprematyzm Kazimierza Malewicza. W obrazach i rysunkach Zachara dokłada elementy wiedzy i wprowadza cytaty z rzeczywistości naukowej, kulturowej, religijnej czy artystycznej. Rozumie je, ale nie jest pewien ich znaczenia w sztuce. Przywołuje je doraźnie, jak ostatnie słowo wypowiedziane na mającym się już nigdy nie powtórzyć spotkaniu, jak memento albo przestrożę. Odbiera im sens i stawia na ich ekspresję. Konkretnie rozwiązanie

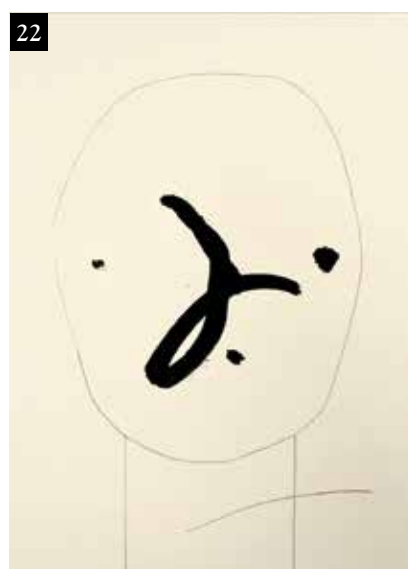
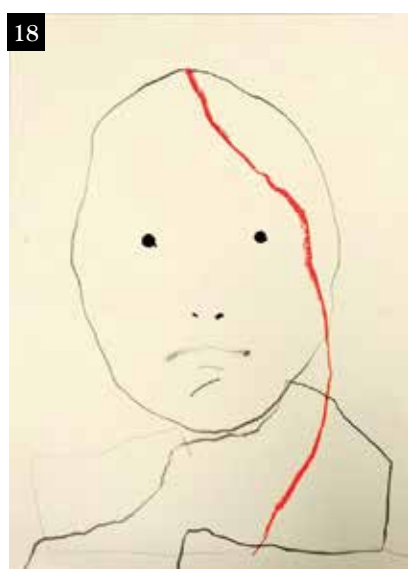
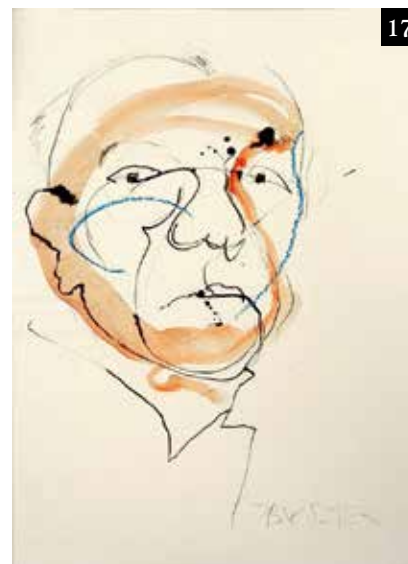


Jerzy Zachara, portrety malarskie:

7 i 8. Bez tytułu, około 50 × 70 cm, akryl, płótno. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów rodzinnych w Dalikowie.

9–14. Bez tytułu, około 50 × 70 cm, akryl, deska. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów rodzinnych w Dalikowie.

15. Bez tytułu, około 50 × 70 cm, akryl, płótno, naklejki. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów rodzinnych w Dalikowie.



Jerzy Zachara, rysunki, papier A3:

16. Portret Ludmiły Galkiewicz, tusz, naklejki. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

17. Portret Zbigniewa Nowaka, tusz, kredka pastelowa. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

18 i 19. Bez tytułu, ołówek, tusz, kredka pastelowa. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

20. Bez tytułu, ołówek, tusz, kredka pastelowa, naklejka. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

21–23. Bez tytułu, ołówek, tusz. Fot. Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.



24. Jerzy Zachara, bez tytułu, papier A3, ołówek. Fot. Wioletta Kazimińska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

25. Jerzy Zachara, bez tytułu, papier A3, tusz, naklejki. Fot. Wioletta Kazimińska-Jerzyk. Ze zbiorów Ludmiły Galkiewicz.

jest aktualne i optymalne dla ekspresyjnego wyrazu w danej pracy. Na pytanie, dlaczego tak właśnie ona wygląda, nie ma odpowiedzi. Nad sens trzeba przedłożyć sam proces twórczy i to, że ciągle się on przydarza.

Ekspresja to trzecia droga składania rozpadającego się świata. Gdy Zachara pisze: „Lawiruję pomiędzy abstrakcją organiczną⁶⁴ a ekspresyjnymi portretami dalekimi od odpicowanych wizerunków na glantz⁶⁵”, to ma na myśli ekspresję samych środków plastycznych. Ale gdy interesują go brzydkie, chore, zdeformowane, doświadczone twarze, których mistrzami byli Hieronim Bosch czy Francis Bacon, chodzi mu o ekspresję przedstawionych postaci. Szczególnymi przykładami są twarze, których według Zachary aż w nadmiarze dostarcza starość („Dlaczego ludzie starzejąc się, brzydą? W dodatku kobiety czynią to z większym oddaniem⁶⁶) oraz „piękne złe twarze jak w wypadku członków zespołu Rolling Stones⁶⁷”. Wreszcie, kiedy Zachara pisze, że zależy mu na oddziaływaniu sztuki zdolnym „wypalić otwór w białej kartce papieru⁶⁸”, to metafora ta ma – jak sądzę – odzwierciedlać relację artysta–dzieło–odbiorca, w której wszystko: proces twórczy, oddziaływanie przedmiotu sztuki i reakcja na niego odbywa się z wykorzystaniem najsilniejszych środków oraz stanów. Artysta mówi:

chciałbym umieć patrzeć z taką siłą..., nie wiem..., jakąś emanacją [...] „siła” nie ma w języku polskim tej energii, „power”, „power”... *Power to Believe* to ostatnia płyta King Crimson⁶⁹.

Wiele wyjaśnia także ta uwaga:

Maluję portrety, z tym, że nie są to portrety określonych osób, tylko [...] wyimaginowane najczęściej o cechach jakichś [...] potwornych wizerunków [...] wykorzystując ten efekt Pollockowski, tego rozlewania farby, jeżeli się w ten sposób namaluje twarz efekt, to zaczyna to być żywe mięso, obdarte ze skóry. To jak Lebenstein mówił o kamerze⁷⁰.

Tutaj monolog Zachary rozsypał się jak bierki i nie dowiemy się, jaki – według niego – malarstwo materii Lebensteina ma związek z kamerą. Możemy się domyślać, że chodzi o quasianatomiczne obrazy Lebensteina, zwłaszcza z cyklu *Figury osiowe*, lub jego ilustracyjne bestiariusz, które ma punkty stykowe z ludzkim wizerunkiem.

*

W spisie treści cytowanej tu wielokrotnie i nieukończony (początkowo myślałam, że niezamierzenie) powieści *Umysł na piasku* Zachara zawarł 96 rozdziałów. Rozdział szesnasty zatytułowany jest *Być sobą i bywać kimś innym*. Może właśnie od niego powinno się zacząć rozważania o portrecie. Od niego, a także od słynnego wyznania Arthura Rimbauda: „Ja to koś inny”⁷¹, które nawet widnieje na jednym z rysunków, a dygresyjnie obecne jest wielu pracach Zachary (il. 24, 25) i którego omówienia można było się spodziewać w *Umyśle na piasku*. Jednak w czymś, co znajduje się na końcu tej powieści, a co można by nazwać *Występ(ki)em*⁷², autor informuje, że dalsza część tekstu, właśnie od rozdziału szesnastego, nie istnieje („pomimo wygórowanych ambicji”). Czym wypełnić tę pustkę po nienapisanych 71 rozdziałach?

Najlepiej chyba rozdziałem nowym. Wprowadźmy więc nowego bohatera.

Pochodzący z młodzieńczego wiersza Zachary wers: „Jej usta zwicnięte uśmiechem”⁷³ przywołuje odmienne podejście plastyczne, jednak również reprezentujące konwencję, która nie zastyga w schematach. Jan Lebenstein, którego Zachara tak wysoko cenił, był uczniem Artura Nachta-Samborskiego. Na niedawnej wystawie *Maski czasu*⁷⁴ w Muzeum Sztuki w Łodzi zaprezentowano jego rzadko pokazywane malarstwo portretowe:

Dwie okrągłe, ciemne plamki mogą się stać oczami, różowofioletowy krążek – pełną wyrazu twarzą. Takie pocucie mają pewno dzieci [...]. Zachować to pocucie w dojrzałym wieku, podbudować je inteligencją i kulturą, wytrawnymi umiejętnościami, humorem, świadomością⁷⁵.

To także prawdopodobny cel Jerzego Zachary.

Przypisy

- ¹ Jerzy Zachara, *W zasadzie nie palę...*, film, 90 minut, nagranie z nocy 1 na 2 lutego 2008, ok. 63'64", archiwum Jerzego Zachary [dalej: AJZ – przyp. red.].
- ² Tamże, ok. 87'03".
- ³ Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 232.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Tamże, s. 235.
- ⁶ Tamże, s. 236.

- 7 Na obecnym, wstępnym etapie badań trudno podać choćby przybliżoną liczbę prac. Odwołuję się do dwóch głównych zasobów: dzieł zgromadzonych w zbiorach rodzinnych w Dalikowie oraz w archiwum Jerzego Zachary przechowywanym przez Ludmiłę Gałkiewicz, gdzie obrazów jest zapewne ponad trzysta.
- 8 Jerzy Zachara, *Umysł na piasku*, s. 6–7, AJZ.
- 9 Tenże *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 47'29".
- 10 Tenże, *Maska instrukcja obsługi czyli jak zostać artystą*, AJZ.
- 11 Tenże, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 42'26".
- 12 Tamże, ok. 01'07".
- 13 Tamże, ok. 46'55".
- 14 Tamże, ok. 54'20".
- 15 Tamże, ok. 01'08".
- 16 Marek Bieńczyk, *Twarz Beenhakera*, [w:] tegoż, *Książka twarzy*, Świat Sztuki, Warszawa 2012, s.153–159.
- 17 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 18'23".
- 18 Tamże, ok. 87'29".
- 19 James Douglas Morrison, *Poezje*, przeł. Artur Brodowicz, Rock-Serwis, Kraków 1993, s. 17.
- 20 Tamże.
- 21 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 20'09".
- 22 Tenże, *Umysł na piasku*, dz. cyt., s. 13.
- 23 Tamże, s. 5.
- 24 Tenże, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 56'55".
- 25 To obecna nazwa budowanego przez 38 lat kompleksu, oddanego do użytku w całości w 2013 roku, zlokalizowanego przy ul. Pomorskiej 251 i ul. Czechosłowackiej 8/10.
- 26 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 24'31".
- 27 Tamże, ok. 12'17".
- 28 Tamże, ok. 43'03".
- 29 Tamże, dz. cyt., ok. 41'10".
- 30 Tamże, ok. 51'37". Chodzi o *Love is the Devil. Szkic do portretu Francis Bacona* (*Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*) – brytyjski film biograficzny, reż. John Maybury, The British Film Institute / BBC Film, 1988.
- 31 Jerzy Zachara, *Ładny obrazek wrogim malarstwa*, AJZ.
- 32 Tenże, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 33'72".
- 33 Tamże, ok. 84'22".
- 34 Tamże, ok. 84'22".
- 35 Por. Stefan Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwóch formacjach XX wieku)*, [w:] tegoż, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 268.
- 36 Jerzy Zachara, *Artysta powinien być biedny i szalony*, s. 6, AJZ.
- 37 Por. tenże, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 42'26".
- 38 S. Morawski, *Sztuka jako forma samoświadomości*, [w:] tegoż, *Na zakręcie*, dz. cyt., s. 243.
- 39 Tamże, s. 244.
- 40 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 42'43".
- 41 Nie bez znaczenia jest oczywiście jego koncepcja gry językowej, do której Zachara nawiązuje w większości swoich wypowiedzi artystycznych. Deklaruje się on *explicite* jako czytelnik *Dociekań filozoficznych*. Zob. Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- 42 „Beksiński, powinieneś żyć na bezludnej wyspie z dożywotnim zapasem coli, a na palmach winny dojrzewać hamburgery”, *Zdżisław Beksiński do Łukasza Banacha 19 września 2002*, 10:42, [w:] *Detoks. Zdżisław Beksiński*, Norman Leto. Korespondencja/rozmowa, Prószyński Media Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 355; por. Magdalena Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Znak, Kraków 2014, s. 405–407.
- 43 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 28'29".
- 44 Por. S. Morawski, *Awangarda artystyczna...*, dz. cyt., s. 267.
- 45 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 62'24".
- 46 Tenże, *Portrety ze zdjęcia*, AJZ.
- 47 Tenże, *Ładny obrazek wrogim malarstwa*, AJZ.
- 48 Tenże, *LUSTROTO*, AJZ.
- 49 Tamże.
- 50 Arthur Coleman Danto, *Świat sztuki*, [w:] tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 35.
- 51 Jerzy Zachara, *LUST.O*, AJZ.
- 52 J. Zachara, *Umysł na piasku*, dz. cyt., s. 17–18.
- 53 S. Morawski, *Awangarda artystyczna...*, dz. cyt., s. 266.
- 54 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 63'00".
- 55 Tamże, ok. 79'52".
- 56 Tamże, ok. 68'06".
- 57 Tamże, ok. 72'48".
- 58 Por. „Najbardziej pociąga mnie pewien poziom doznań duchowych, które mogą być spowodowane doznaniem estetycznymi”, *Rzuciłem kawalki siebie do wód Gangesu* [z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak], „Odra” 1993, nr 7–8, s. 28.
- 59 S. Morawski, *Awangarda artystyczna...*, dz. cyt., s. 267.
- 60 J. Zachara, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 32'55".
- 61 Zarówno krwawnik, jak i bierki (których pochodzenie wywodzi się niekiedy od tradycji wrózenia przy użyciu patyczków zrobionych ze stwardniałych gałązek krwawnika) otwierają konteksty jakże istotnych dla Zachary kultur Dalekiego Wschodu. Por. Darryl Robinson, *Divination in Ancient China*, „Journal of the Royal Statistical Society. Series C (Applied Statistics)” 1975, t. 24, nr 3, 329–332.
- 62 Tamże, ok. 68'06".
- 63 Jerzy Zachara, *Złoty strzał*, AJZ.
- 64 Można się zastanawiać, czy termin „abstrakcja organiczna” jest najwłaściwszym określeniem w odniesieniu do twórczości Zachary. Wprawdzie odwołania do Lebensteina potwierdzają pewną zbieżność, jednakże równie dobrze pasuje tu abstrakcyjny ekspresjonizm spod znaku Willema do Kooninga lub Jacksona Pollocka, a także malarstwo gestu. Tak czy inaczej abstrakcja odgrywa u Zachary ogromną rolę. Artysta poświęca jej pojedyncze teksty, jak *Kandinsky i Gest. Kaligrafia* (AJZ), najbardziej jednak zajmuje go chyba abstrakcja geometryczna, zwłaszcza w kontekście sztuki Kazimierza Malewicza. Zob. Jerzy Zachara, *Abstrakcja*, AJZ.
- 65 Tenże, *Ładny obrazek wrogim malarstwa*, dz. cyt.
- 66 Tenże, *Umysł na piasku*, dz. cyt., s. 40.
- 67 Tamże, s. 39.
- 68 Tamże, s. 18.
- 69 Tenże, *W zasadzie nie palę...*, dz. cyt., ok. 79'59".
- 70 Tamże, ok. 46'01".
- 71 Arthur Rimbaud, *List do Jerzego Izambarda*, (13) maja 1871; *List do Pawła Demenyego*, 15 maja 1871, przeł. Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki, [w:] tegoż, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 301, 302.
- 72 Występ figuruje jako ostatnia, oczywiście nienapisana część w spisie treści *Umysłu na piasku*.
- 73 J. Zachara, *Umysł na piasku*, dz. cyt., s. 15.
- 74 Artur Nacht-Samborski. *Maski czasu*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 września 2023 – 18 lutego 2024, kurator Artur Tanikowski.
- 75 Jacek Woźniakowski, *Artur Nacht-Samborski* (1978), [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, opr. Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, t. 1, Universitas, Kraków 2012, s. 584.