

BEATA ŚNIECIKOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
<https://orcid.org/0000-0003-0099-5792>

ZA/HA/RA na Dalekim Wschodzie – i na Bliskim Zachodzie

ZA/HA/RA in the Far East – and in the Near West

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The text discusses the art of Jerzy Zachara in the light of Far Eastern literature and visual arts (Zen koans, Sumi-e ink painting) and (neo)avant-garde practices of the West (dadaism, surrealism, constructivism, concrete poetry, conceptualism). The author concentrates on Zachara's monochrome works on paper: those employing the technique and motifs of Zenga, printed and xero-copied geometrical verbo-visual (anti)poems, and visiting cards Zachara designed for himself. Analyses of all these works prove to be intriguing examples of transcultural hybridity.

Keywords: Jerzy Zachara; transculturalism; neo-avant-garde; sumi-e ink painting; Zen Buddhism

Abstrakt

Artykuł dotyczy związków twórczości Jerzego Zachary z praktykami artystycznymi Dalekiego Wschodu (malarstwo tuszowe, literatura zen) oraz działalnością zachodniej (neo)awangardy (dadaizm, surrealizm, konstruktywizm, konkretyzm, konceptualizm). Autorka skupia się na tworzonych przez artystę monochromatycznych kompozycjach na papierze: obrazach wykorzystujących technikę i motywy zenga, drukowanych i powielanych na kserografie geometrycznych miniaturach logowizualnych, zaprojektowanych przez Zacharę wizytówkach. Analizy dowodzą nieoczywistej transkulturowej hybrydyczności opisywanych prac.

Słowa kluczowe: Jerzy Zachara; transkulturowość; neoawangarda; malarstwo tuszowe sumi-e; buddyzm zen

O autorce

Beata Śniecikowska – polonistka i historyczka sztuki, profesorka Instytutu Badań Literackich PAN. Bada poezję i sztuki wizualne, zajmując się przede wszystkim terenami pogranicznymi (także tymi odległymi kulturowo). Autorka monografii: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej* (2016), „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2007) oraz *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (2005).

KA MIENI SIĘ jerzy zachara KIMKOLWIEK

„Mienił się Jerzy Zachara”. Chętnie pisał się „z japońska” – „ZA-HARA”, „ZA/HA/RA”, „ZAH/VRA”, a nawet „ZH/RA” – i pieczętował czerwonym *hanko*¹. Malarz, poeta, fotograf, autor kolaży i logowizualnych artzinów, muzyk, filmowiec. Artysta konceptualny i undergroundowy. Nauczyciel akademicki. A jednocześnie twórca niemal nieznany poza środowiskiem łódzkich plastyków. Jego kariera gwałtownie wyhamowała z powodu choroby psychicznej i wielokrotnych hospitalizacji. Nigdy nie wyhamowała natomiast działalność artystyczna Zachary. Ogrom zachowanych archiwaliów oraz świadectwa przyjaciół dowodzą, że stanowiła zasadniczą treść jego domkniętego już życia (1954–2023).

Wielomedierna, multimedialna i intermedialna twórczość Zachary ustawicznie dialogowała z tym, co odległe kulturowo: ze sztuką i filozofią Dalekiego Wschodu oraz architekturą i religią starożytnego Egiptu. Widać to w poezji i tekstach metaartystycznych, w malarstwie i pracach logowizualnych, w eksperymentalnych filmach i w nagraniach muzycznych. Łódzki artysta² nigdy nie dotarł do Egiptu, Chin ani Japonii (utrzymywał jednak, że dla jego osobowości znaczący był fakt, że począł się w Korei³). Interkulturowe i transkulturowe dialogi brały się z lektur i oglądolektur⁴ oraz z całkowicie autorskich pomysłów na poszukiwanie transkulturowych miejsc wspólnych⁵.

Zachara prowadził także liczne eksperymenty z tym, co rodzime i współczesne. Artystyczne podróże po „Bliskim Zachodzie” – szczególnie tym (neo)awangardowym – odbywał niejako mimochodem, naturalnie, często prawie niepostrzeżenie. Metaartystycznie „celebrował” przede wszystkim inspirowaną Malewiczem „kwadratologię”⁶. Na uwagę zasługują jednak również inne europejskie fascy-

BEATA ŚNIECIKOWSKA

ZA/HA/RA na Dalekim Wschodzie – i na Bliskim Zachodzie

nacje twórcy, a także jego praktyki artystyczne związane z jednoczesną eksploracją Dalekiego Wschodu i Bliskiego Zachodu. Im właśnie chcę poświęcić ten szkic.

Pędzel i tusz, cyrkiel i dekalkomania

Za „zacharalia” najsilniej ciągnące ku Wschodowi uznaje ascetyczne, geometryzujące kompozycje wykonane tuszem na papierze. Interwizualnie odsyłają one między innymi do *zenga*, najmocniej związanego z buddyzmem zen nurtu japońskiego malarstwa tuszowego *sumi-e*. W tej sztuce o wielowiekowej tradycji najistotniejsza jest zmiennokształtna linia oraz stojące za nią gest i stan umysłu⁷.

Zachara stworzył setki prac przedstawiających malowany jednym pociągnięciem pędzla krąg *ensō* – jeden z „ikonicznych” motywów *zenga*, symbol jedności, pustki i oświecenia. Wiele spośród kompozycji artysty (który pisał o sobie: „JAJAKOZENBUDDYSTA”⁸) można by pomylić z obrazami dalekowschodnich mnichów. Oto czarne kształty zamasyżycie naniesione na białe karty lub na cieniutkie, opieczetowane czerwonym *hanko* bibułki.

Po obejrzeniu kilkudziesięciu takich artefaktów można poczuć przesyt – w kółko tylko mniej lub bardziej domknięte okręgi, różniące się nieznacznie grubością śladu pędzla, wysyceniem tuszem, długością promienia. W *zenga* takie wizualne niuanse interpretuje się jako znaczące, choć pozostają trudne do przełożenia na język naturalny. Odbiorcy wykształconemu na malarstwie europejskim niełatwo ocenić, czy dany krąg jest istotnie „wyciszony”⁹, „pełen energii i wyważony”¹⁰, czy stworzył go artysta o „umyśle oczyszczonym i wewnętrznie skupionym”¹¹. Z zachodniej perspektywy zasadność takich dociekań jest zresztą wątpliwa, kompozycje czyta się tu w perspektywie estetycznej oraz wizualnej intertekstualności. Kategorie przykładane przez badaczy estetyki japońskiej¹² wydają się tymczasem przede wszystkim etyczne, filozoficzne – i nieszczególnie operacyjne analitycznie. Jak w tej optyce widzieć choćby oryginalność i innowacyjność łudząco do siebie podobnych i coraz mniej sugestywnych (percepcyjnie) obrazów?

Piotr Michałowski pisał o „imitacjach haiku” – polskich tekstach niepokojąco bliskich wyznacznikom gatunkowym dalekowschodniej miniatury:

w imitacji chodzi o to, by wiersz został uznany za haiku, wpisując się w paradygmat możliwie bezkolizyjnie. Brak tu jakichkolwiek „postaci nieprzejrzystości stylu” [...]; brak zarówno sygnałów apoteozy, jak i przeciwstawienia poetyki cytowanej poetyce realizowanej. [...] Tu forma nie stanowi problemu, ale tylko zadanie. Jest aktem wiary, a nie tematem do dyskusji. Następuje też rezygnacja autora z tego, co „własne” [...]. „Haikuiści” po prostu uprawiają gatunek, nie dostrzegając konfliktu kultur i problemu obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem typowych motywów¹³.

Czy prace Zachary to także imitacje obcej, ezoterycznej (dla nas) formy? Czy własne jest tu tylko nazwisko na stylizowanej dalekowschodnio pieczęci? A może w „mentalnych” kompozycjach widzieć należy raczej, bardziej w duchu *zenga*, ekspresywne utrwalenie twórczej chwili? Albo, mimo wszystko, uparte duchowe ćwiczenia (ręki)? „Instancją” ratującą część polskich haiku przed osunięciem się w epigoństwo i imitacyjność bywa nowoczesna epifania¹⁴, wcielana w tekst na różne językowe i obrazowe sposoby. Pośród nich znajdują się dezautomatyzujące odbiór zapisy doświadczeń sensualnych, zaskakująca metaforyka, koncepty brzmieniowo-semantyczne czy intertekstualne przeploty „japońskości” i tego, co rodzime¹⁵. W przypadku sztuk wizualnych repertuar środków jest, rzecz jasna, z gruntu odmienny. Nie znaczy to jednak, że międzykulturowe dyskusje nie mogą toczyć się w przestrzeniach tak ascetycznych jak tuszowe geometryczne „obrazki” Zachary.

Wróćmy do malowanych przez artystę *ensō*. Przyznając, że po wielu godzinach pracy wśród archiwaliów coraz przychylniej patrzyłam na te z „kółek”, które wynikały się utrwaloną wizualnym schematom (stereotypom?) zeniczności. Weźmy choćby przykładowe *ensō* wymalowane na kartce... z różowym marginesem, nierówno wyrwanej z kołowego, *nomen omen*, notatnika w kratkę. Albo niedoskonały geometrycznie – jak na *ensō* przystało – tuszowy okrąg, którego kontur powtórzony i poszerzony został przy użyciu... cyrkla. Poniżej artysta wyrysował jeszcze jeden idealnie „wycyrklowany” ołówkowy krąg – jakby odbicie tego „orientalizującego”. Takie zestawienie uzmysławia, że skupienie, uważność i jeden zdecydowany ruch ręki niezbędne są zarówno do wymalowania ekspresyjnego, „nieujarzmionego” *ensō*, jak i do precyzyjnego wykreślenia okręgu w uczniowskim zeszycie. Uwolniona ekspresja i matematyczna precyzja: tyleż sprzeczne, co zbliżone. Na jeszcze innych kartach kręgi tracą geometryczną czystość, łączą się z pojedynczymi literami alfabetu łacińskiego, zapętłają się w nieregularne spirale i ślimaki, nabierają barw (w miejsce achromatycznej czerni zjawiają się czerwień i błękit), stają się wreszcie gubiącymi większość dalekowschodnich „genów” maziolami, zapętlonymi „dudłami” (*doodles*), wreszcie – półabstrakcyjnymi obrazkami.

Za szczególnie interesujące uznaję połączenia dwóch, a może nawet trzech praktyk twórczych: ekspresyjnego abstrakcyjnego malarstwa tuszowego oraz dekalomanii, tej (neo)awangardowej i tej znanej z twórczości dziecięcej. Pośród „zacharaliów” odnalazłam cykl zbliżonych kompozycyjnie prac wykonanych czarnym tuszem i opieczętowanych czerwonym *hanko*. Punktem wyjścia dla poszczególnych układów były malowane na jednej połowie strony *ensō* lub inne proste formy (także nieregularne plamy) znane z tradycji *sumi-e*. Artysta odbijał niezastygły jeszcze kształt na drugiej części karty. Powstałe w ten sposób dzieła łączą prostotę i wizualną ascezę dalekowschodnich kompozycji z (neo)surrealistyczną ludycznością i surrealistycznym pragnieniem „umimetycznienia” obrazków. Bo czemu nie dostrzec tu profilów zwróconych ku sobie twarzy? Pary oczu? Siedzących na gałęzi ptaków? Dwóch postaci? Dwóch odcisków stóp? Dwóch znaków pisma?

Tuszowe dekalomanie to prace transkulturowo paradoksalne. Jednocześnie nieprzewidywalne (jak w *zenga* – nigdy do końca nie wiadomo, jak rozleje się i wniknie w papier kładziony zdecydowanym gestem tusz) i symetryczne kompozycyjnie (a twórcy *sumi-e* zdecydowanie gustowali w asymetrii). W dekalomaniowej symetrii tkwi jednak także sporo nieprzewidywalności, na naszym kulturowym gruncie chętniej nazywanej przypadkiem. Nie sposób wszak z góry założyć, jaki kształt zjawi się na drugiej połowie karty. I na ile w niekontrolowanym procesie odbijania zmieni się sam „oryginał”.

Zważywszy na te wszystkie nieoczywistości, można się zastanowić, czy Zachara przypadkiem (albo i nie) nie stworzył aktywnej kontynuacji¹⁶ japońskiego malarstwa *zenga* – przewrotnie wzbogaconej o to, co dobrze znane w rodzimej kulturze artysty. Działal przy tym w prosty, dziecięco-ludyczny sposób – a zatem bardzo zenicznie.

Problematykę tuszowych kompozycji Zachary można by rozwijać w wielu innych interwizualnych kierunkach, choćby zestawiając praktyki neoawangardysty z działaniami i artefaktami Henriego Michaux, Kojiego Kamojiego, Jana Bokiewicza lub Andrzeja Dudzińskiego¹⁷, czy też szukając odniesień do dalekowschodniej kaligrafii i zachodnich form logowizualnych. Czas jednak zająć się tym, co zdaje się sytuować na antypodach ekspresyjnego *sumi-e*.

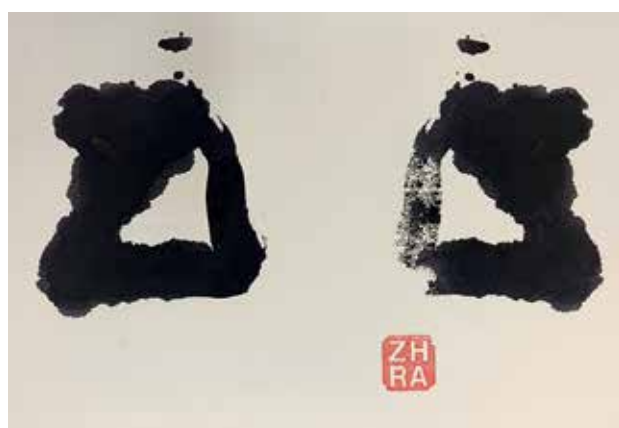
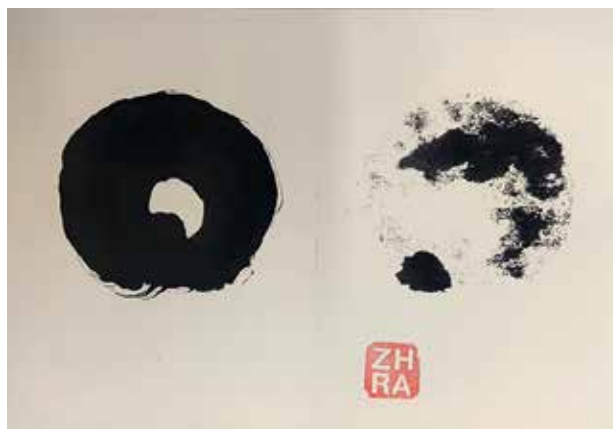
Prostokąteksty

„Tuszowy” Zachara to gest, ekspresja chwili, akceptacja braku pełnej kontroli nad kompozycją. Wśród zróżnicowanych tematycznie, materiałowo i technicznie archiwaliów znalazły się jednak także zupełnie inne prace opatrzone japonizującym czerwonym *hanko*. Myślę o precyzyjnie geometrycznych, tworzonych i powielanych maszynowo utworach logowizualnych.

Pierwsze słowa – czy może: pierwszy prostokąt – tego artykułu oddałam Jerzemu Zacharze. Dobrze, jeśli artysta może przedstawić się sam, od razu prezentując także jedną z form swej nieoczywistej sztuki. Przywołany utwór reprezentuje obszerną grupę paradoksalnych miniatur



Jerzy Zachara, bez tytułu, tusz i ołówek na papierze. Z archiwum Jerzego Zachary.



Jerzy Zachara, bez tytułu, tusz na papierze. Z archiwum Jerzego Zachary.

logowizualnych, charakteryzujących się wielką jednolitością obrazową i zdumiewającą, zważywszy na niewielki rozmiar, mnogością odniesień stylistycznych i semantycznych. Kompozycje te zdecydowałam się określać jako prostokąteksty (niech konceptystyczna nazwa rezonuje z artefaktami!). Zwykle zawierają tylko kilka lub kilkanaście sylab, nie mają ustalonego schematu sylabicznego czy, szerzej, wersologicznego¹⁸. Co ciekawe, najczęściej okazują się krótsze niż siedemnastosylabowe haiku powszechnie uznawane za niemal niedościgłe wcielenie dalekowschodniej zwięzłości (gatunek ten miał zresztą dla Zachary szczególne znaczenie)¹⁹. A wszystko to zawieszone w gęstej, na pierwszy rzut oka niedostrzegalnej intertekstualnej sieci.

Zgeometryzowane miniatury to teksty kilkuliniowe, bardzo proste literniczo – bezszeryfowy Arial, najczęściej w postaci czarnych pogrubionych kapitalików – niemal zawsze wpisane w prostokąt. Jak na „kwadratologa”²⁰ przystało, Zachara nierzadko układał z fontów prostokąty równoboczne. Materialna postać tych ascetycznych kompozycji bywała tyleż jednorodna, co materiałowo zróżnicowana. Czarny tekst każdorazowo zjawiał się na białych kartkach formatu A4; pośród archiwaliów odnalazłam jednak zarówno kilkudziesięciokartkowe twar doprawne tomy złożone z wyraźnych wydruków (niektóre strony artysta ostemplował czerwonym *hanko*), jak też rozproszone kserokopie, często nie najlepszej jakości (i bez śladu pieczętki z przetworzonym nazwiskiem). Wszystko w tym samym formacie 210 × 297 mm²¹.

Kompozycje kierują w zaskakująco różnorodne zakątki kultury; twórca zestawia ze sobą konteksty, które rzadko mają szansę na dobre (albo wręcz – jakiegokolwiek) sąsiedztwo. Zdarza się, że są to właściwie przewrotnie „kąteksty”: wprowadzane nieortograficznie, na dole strony, małym drukiem. Prace Zachary można też określać jako geometryczne antywiersze literowe – układy rozrywające słowa (często na części niepokrywające się z morfemami), znoszące tradycyjne funkcje wersu (ale też przewrotnie grające na recepcyjnych i artykulacyjnych przyzwyczajeniach widzoczytelników²²) oraz wierszowości (brak rozpoznawalnych czynników wierszotwórczych²³), zawieszane między konceptystyczną poetyką epigramatu, (neo)awangardową tradycją wierszy wizualnych²⁴ i alogiczną, „błyskową” poetyką koanu²⁵. W nieoczywisty – bo przede wszystkim wizualny – sposób ciągną ku konkretyzmowi: dzięki surowej (neo)konstruktywistycznej estetyce druku oraz „dążeniu do rozbijania słów i eksponowania zapisu”²⁶.

By wstępnie scharakteryzować minimalistyczne kompozycje Zachary, stworzyłam długą wyliczankę zaskakująco heterogenicznych cech. Czas obejrzeć te prace w działaniu. Proponuję zatem powrót do inicjalnej miniatury²⁷. „MIENI SIĘ jerzy zachara”²⁸ – oczywistość, od której rozpocząłam szkic. Na drugi rzut oka rzecz przestaje być jednoznaczna. „Mienić się” to tyle, co nazywać się. Niegdyś czasownik ten wiązano jednak także ze zmianą, stawianiem się kimś bądź czymś innym. „Mienić się” znaczy również polyskiwać różnymi kolorami, opalizować

– niczym piękny kamień. I oto kolejne warstwy tekstu: „KAMIENI SIĘ jerzy zachara”. Mieni się jak kamień? A może: staje się kamieniem? W jakim jednak sensie? W jakim symbolicznym uniwersum? Staje się nieczuły, zimny jak kamień? A może – w duchu zen – „wnika” w kamień, zaczyna w pełni postrzegać jednię bytu? Albo jeszcze inaczej: kamienieje jak w zleksykalizowanej metaforze: zastyga w oczekiwaniu, bólu, zdumieniu? Rzecz kolejna: kamień, który się mieni, nie może być całkiem zwyczajny, najpewniej jest przynajmniej półszlachetny, zatem: nie byle jaki, cenny, niepowszedni. Wygląda na to, że nie da się „kamienieć”²⁹ całkiem logicznie – tak jak nie da się logicznie rozwiązać wyzwalających alogicznych koanów (o których dalej). Zamknięcie prostokątekstu utrwala interpretacyjną nieoczywistość. „jerzy zachara” „mieni się kimkolwiek”? Nihilizm? Czy znów – wnikięcie w innych (Innych), jednia czucia, wspólnota?

To jeszcze nie koniec komplikacji. Ogromne inicjalne „KA” dominuje nad kompozycją. Połączyłam tę sylabę z następującym po niej wyrazem, bawiąc się strukturą morfologiczną splatanych i rozplatanych słów („mienić się” i neologiczne „kamienieć się” mają však inne rdzenie). „Ka” to jednak także słowo z zupełnie innego, ważnego dla imaginarium Zachary uniwersum: świata wierzeń starożytnego Egiptu. Dusza „Ka”, jedna z dziewięciu „części składowych człowieka”, stanowić miała „duchową osobowość” jednostki, „energię [...]”, która podtrzymywała życie w ciele³⁰. „KA MIENI SIĘ jerzy zachara”. W takim kontekście zdanie to znaczy zupełnie inaczej.

I wreszcie – brzmienie. Za sensualną klamrę utworu uznać można powtórzoną po kilkakroć, nieobecną w dwóch środkowych liniach głoskę „k”. Zamykające prostokątekst, „najeżone” tylnojęzykowym dźwiękiem „kimkolwiek” zdaje się zapętlać kompozycję, odsyłając do inicjalnego „KA”. Chciałoby się powtórzyć za innym wizjonerem sztuki (i autorem inspirowanej między innymi egipskimi wierzeniami noweli *Ka*)³¹, Wielimirem Chlebnikowem: „Pierwsza spółgłoska [...] słowa rządzi całym słowem – rozkazuje pozostałym dźwiękom”³². „Słowo” można przy tym bez obaw wymienić na „tekst”, skoro ten liczy niespełna trzydzieści dźwięków.

Logowizualna zagadka nie ma, jak widać, jednego rozwiązania; słowa, morfemy, quasimorfemy i litery tworzą różnoznaczne, konkurencyjne względem siebie konstelacje. Nie na darmo jednym z patronów twórczości Zachary był James Joyce. A skoro Joyce, to „niewyjaśnialność, nieprzewidywalność [...] niewyczerpywalność”³³. I przyjemność z majstrowania przy tym, co w języku materialne, i tym, co „bezielesne”.

Czas na kolejną kompozycję. To zaledwie dwadzieścia liter i piętnaście fonemów (jeśli tylko widzoczytelnik połapie się, że tekst w ogóle da się odczytać po polsku). W pierwszej chwili praca wydaje się zapisana dziwacznym szyfrem i po prostu nieartykułowalna. Semantyczna nieoczywistość mogłaby przekierować uwagę ku neokonstruktywistycznej kompozycji literniczej – ta jednak zdecydowanie nie zachę-

ca do interwizualnych poszukiwań. Byłaby bardziej kusząca analitycznie, gdyby twórca zadbał o „artystyczny” wygląd liter i jakość użytych materiałów. Nie o to jednak tutaj szło³⁴.

Odbiorca często stara się odczytywać i usensowniać zbitki liter³⁵, nawet jeśli „na oko” nie tworzą one morfemów znanego mu języka. „SZCZ” wygląda zatem – i brzmi – jak kwintesencja spółgłoskowości polszczyzny. Kolejne wersy zdają się nie mieścić w polskiej fonotaktyce. „EKAC” prezentuje się jakby „z węgierska”, „ZKA” za to jak nieznany i niezbyt udany na naszym gruncie lingwistycznym skrót lub skrótowiec. Kolejną operacją sensotwórczą, szczególnie jeśli znamy już prostokątekstowe praktyki Zachary, jest oczywiście składanie „źle podzielonych”, odpodobnionych słów. Tym razem otrzymujemy dwuwyrzową, głęboko rymowaną frazę: „SZCZEKACZKADZIWACZKA”.

Dadaizująca zgrywa? W tę interpretacyjną stronę kierują zabiegi desemantyzujące słowa, wyzwajające litery i brzmienia z rozpoznawalnych układów graficznych, oraz



Jerzy Zachara, bez tytułu, wydruk komputerowy i stempel na papierze A4. Z archiwum Jerzego Zachary.

samo zapętlenie artykulacyjne i dźwiękowe. Kontekst polityczny – „szczekaczka” kojarzona z propagandą II wojny światowej i stanu wojennego – wcale nie musi unieważniać tropów dada. Dadaści wszak chętnie „rozmontowywali” leksemy, „rezygnując ze skompromitowanego przez wojnę i propagandę języka. Ciągi sylab i głosek, a w zapi-

sie – typograficznie opracowane litery, miały prowokować, doprowadzać do oburzenia, a także roźmieszać, oczyszczać, wyzwalać”³⁶. A coś bardziej roźmieszy, oczyści i wyzwoli niż zjawiający się niespodziewanie (niczym królik z kapelusza albo... zając cały w buraczkach) delikatnie purnonsensowy wiersz dla dzieci – doskonale znana pokoleniom Polaków *Kaczka-dziwaczka*?

To jednak nie koniec meandrycznych analiz. Z prostokątekstu wylania się jeszcze jedno znaczące słowo – nazwisko urodzonego w Łodzi plastyka, ucznia Władysława Strzemińskiego. Myślę o Samuelu Szczekaczu (od 1939 roku funkcjonującym jako Samuel Zur), którego twórczość najpewniej była Zacharze znana³⁷. Skoro Szczekacz i Strzemiński, to także unistyczna jednorodność układów wizualnych³⁸. Sam Szczekacz mówi o niej następująco:

Jedności obrazu nie można osiągnąć przy systemie przeciwstawiania sobie kształtów i kolorów, jako znaków dynamicznych. Jedność kompozycyjną możemy osiągnąć jedynie przez komponowanie równorzędnych i współzależnych elementów plastycznych, związanych organicznie z płaską powierzchnią obrazu i jego granicami. Systemowi dynamizmów i supremacji barokowo-kubistycznej przeciwstawiamy unizm kompozycyjny elementów równorzędnie – współzależnych³⁹.

Płaska powierzchnia, równorzędne elementy plastyczne, statyczność, powiązanie z ograniczającą przestrzeń ramą. Wypisz wymaluj (czy raczej: wystukaj wydrukuj) prostokąteksty! Różnice wielkości liter i czerwony stempel podpisu mogą lekko zaburzać jednolitość kompozycji, zasadniczo widoczny otrzymuje wszakże zwarte, zde-semantyzowane (przynajmniej na pozór) układy graficzne. Wizualny (prawie) unizm logowizualnych miniatur kłóci się jednak z ich niewidocznym w pierwszym kontakcie intertekstualnym „rozgadaniem”.

A co z Dalekim Wschodem? „SZCZEKACZKA-DZIWACZKA” wydaje się w pełni europejska, wyrosła z naszej tutejszości – jakby nie odbywała żadnych dalszych podróży. I faktycznie, odbywać nie musiała. Znaleźć można tu jednak pewne transkulturowe paralele z literaturą zen, sięgającą po absurd, wywracającą na nice prawidła logiki i drwiącą z oczekiwań odbiorców. Dada-zen Zachary świetnie się w tych wywrotowych (anty)ramach mieści. Jeszcze lepiej widać to w kolejnej miniaturze.

Tekst daje się odczytać bez większego trudu, w pierwszych dwóch wersach Zachara nie stosuje wszak wewnątrzwyrazowej, amorfologicznej „przerzutni”. Otrzymujemy zatem niemal niezaszyfrowany metafizyczny komunikat o sprawach ostatecznych: „Akt śmierci poprzedza wizja transcendencji”. Końcowa linia całkowicie jednak „demoluje” konstytuującą się modalność utworu⁴⁰. Zmuliplikowane „I” to już nie tylko litera alfabetu domykająca ostatnie słowo metafizycznego twierdzenia – znak pisma jak najdosłowniej materializuje się jako rząd dziewiętna-



Jerzy Zachara, bez tytułu, wydruk komputerowy i stempel na papierze A4. Z archiwum Jerzego Zachary.

stu wydłużonych czarnych prostokątów (ale też – jako „wyzwolony” dźwięk). Wydrukowane obok, dużo mniejszym fontem, słowo „fortepian” okazuje się... podpisem do mikroobrazka. Ten śladowy kaligram ludycznie unieważnia wszystkowiedzący sąd o sprawach ostatecznych. Trochę jak w koanicznych opowieściach zen:

- Czym jest budda? – spytał mnich.
- Trzy funty lnu! – odpowiedział mistrz⁴¹.

Mnich zapytał Joshu, dlaczego Bodhidharma przybył do Chin.

- Dąb w ogrodzie – odparł Joshu⁴².

„Trzy funty lnu”. „Fortepian”. Tere-fere kuku. Logicznie, linearnie i analitycznie nie sposób dobrać się do niewyraźnego.

„Logowizualna Deklaracja Transkulturowości”

Domknijmy analizy odwołaniem do innych monochromatycznych, dwuwymiarowych prac Jerzego Zachary. Myślę o szczególnych logowizualniach użytkowych: wizytówkach, które sam sobie zaprojektował. Wśród archiwaliów odnalazłam kilkanaście kartek, oczywiście formatu A4, na które artysta ponaklejał niezbyt starannie wycięte prostokąci z własnymi danymi (dwie kolumny na stronie, w każdej pięć lub sześć karteczek, nierzadko niemal tożsamych). Co ciekawe, „karty wizytowe” zostały wycięte z... kserokopii, często dość marnej jakości. Sam proces tworzenia i materialność wykorzystanych „prefabrykatów” pozostają niepewne⁴³.

Trudno eksplikować taką konceptualną (?) praktykę. Może to tylko porzucona chałupnicza metoda tworzenia druków akcydensowych? A może jednak próba logowizualnej autoidentyfikacji? „Lustro” dla hybrydycznej tożsamości kulturowej⁴⁴? Zatrzymajmy się przy jednej z kart. Szczelnie wypełniają ją dwie kolumny skserowanych wizytówek. Na każdym z dwunastu prostokątów ten sam lakoniczny tekst: „Jerzy Zachara art.ist” i numer telefonu stacjonarnego. „Art.ist” to „artysta”, ale też... niedokończony zdanie w pomieszany języku: „sztuka.jest”. A gdyby tak domknąć wypowiedzenie, znajdując orzecznik na samym początku wizytówkowego tekstu? Zapętlona formuła życiopisania. Domknięta w realnym życiu („Przepraszamy, wybrany numer nie istnieje” – usłyszymy w słuchawce po wybraniu sekwencji cyfr z wizytówki), w świecie sztuki pozostaje otwarta na interpretacje i (re)konfiguracje.

Pójdźmy zatem dalej. Każdy z prostokątków zostaje dopełniony ikonicznie. W jednej z kolumn widnieje zatem sześciokrotnie powtórzony okrąg *ensō*; w każde *ensō* wpisano (wmalowano?) czarny kwadrat. Obok widnieje rząd sześciu wizytówek, w których w miejsce *ensō* zjawia się czarny tuszowy odcisk palca. Kompozycja symetryczna (względem osi biegnącej przez środek strony) i jakby... dekalcomanijna. Gdyby złożyć kartkę na pół, zenistyczny okrąg i suprematystyczny kwadrat spotkają się z odciskami palców Zachary. Trudno o wyrazistszą i bardziej osobistą „Logowizualną Deklarację Transkulturowości”.

*

Wielomedialna sztuka Zachary prowokuje do najróżniejszych, czasem zupełnie karkołomnych, poszukiwań intertekstualnych i transkulturowych. W tym szkicu skupiłam się na kilku typach monochromatycznych, dwuwymiarowych kompozycji na papierze. Japonizujące obrazy tuszowe wykorzystujące i przekształcające zenistyczne okręgi *ensō* oraz zgeometryzowane układy literniczo-leksykalne zdają się nie mieć ze sobą wiele wspólnego. Estetyka i stylistyka tych prac ogromnie się od siebie różnią, zupełnie inne są także mechanizmy percepcji artefaktów. Meandryczne analizy dowodzą jednak, że oba typy sztuki łączą – w niepodrabialny, jednokrotny, każdorazowo inny sposób – dalekowschodnią sztukę i filozofię (oraz paradoksalne formy jej uprawiania) z tym, co rodzime, europejskie, przefiltrowane przez subwersywne działania (neo)awangardy. Najwyraźniej widać to chyba w dwojako (artystycznie i „tożsamościowo”) hybrydycznych logowizualnych wizytówkach Zachary.

Wspólnym werbalnym mianownikiem omawianych kompozycji mogłaby być fraza zaczerpnięta z jego pism: „GEOMETRIA & TRANSCENDENCJAGRESJA”⁴⁵.

Przypisy

¹ *Hanko* to dalekowschodni odpowiednik podpisu, wykonany przy użyciu wciąż popularnych w Japonii okrągłych lub prostokątnych stempli i czerwonego bądź czarnego tuszu.

- Zachara posiadał co najmniej kilka prostokątnych *hanko*, którymi pieczętował swoje prace (odcisk wkłęsły, odcisk wypukły, z ramką, bez ramki, z ozdobną (?) kropką i apostrofem, z zapisem modyfikowanego nazwiska w dwóch lub trzech liniach). Odciski znajdują się przede wszystkim (choć niewyłącznie) na kompozycjach, które daje się łączyć ze sztuką dalekowschodnią, głównie na pracach wykonanych na papierze, rzadziej na obrazach. Odnalazłam także odciski pieczęci, gdzie zapisana w pionie zbitka literowa „ZHRA” (każda litera w osobnym wersie) obramowana została zaokrąglonym kartuszem (Jerzy Zachara, *U Q B A R by Zachara św i R'US.*, s. 4, archiwum Jerzego Zachary [dalej: AJZ – przyp. red.]). To z kolei wyraźne odwołanie do fascynującej artystę kultury starożytnego Egiptu. O egiptologicznych zainteresowaniach twórcy szerzej pisze Bartosz Pokorski w tym numerze „Kontekstów”.
- ² Nie przepadam za toponimicznymi peryfrazami, w przypadku Zachary podkreślanie jego zakorzenienia w mieście, dzielnicy, bloku, mieszkaniu, w których (s)pędził wyjątkowo osiadłe życie, wydaje się istotne i prawomocne – szczególnie w kontekście intertekstualnych, transkulturowych analiz jego wielopostaciowego dzieła.
- ³ Jerzy Zachara, *Umysł na piasku*, s. 6, AJZ.
- ⁴ Ten termin wydaje się najporęczniejszy w opisie percepcji logowizualistów. Zob. Beata Śniecikowska, *Energia awangardy, czyli o pewnym przypadku logowizualnego perpetuum mobile, „Przestrzenie Teorii”* 2024, nr 41, s. 24–30, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/view/44930/36976>, dostęp: 10.02.2025.
- ⁵ Odwołuję się do koncepcji transkulturowości sformułowanej przez Wolfganga Welscha. Zob. tenże, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. Roman Kubicki, przeł. Berenika Susła, Jacek Wieteci, Fundacja „Humaniora”, Poznań 1998, s. 204–221. Za namysłu nad moim artykułem i zwrócenie uwagi na kilka przeoczonych przeze mnie kontekstów prac Zachary bardzo dziękuję wszystkim uczestniczkom i uczestnikom zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w listopadzie 2025 roku.
- ⁶ Określenie samego autora: J. Zachara, *U Q B A R...*, dz. cyt., s. 13 [oryginalny zapis: 5+8]. Zob. także artykuły Marty Baron-Milian i Agnieszki Karpowicz w tym numerze „Kontekstów”.
- ⁷ Zob. Przemysław Trzeciak, *Idea i tusz. Malarstwo w kregu buddyźmu chan/zen*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 105.
- ⁸ Jerzy Zachara, *PRZECIW PRZECIW PO ETOM*, [b. n. s.], AJZ. Artysta wielokrotnie przyznawał się także do związków z taoizmem (w wielu punktach pokrewnym zen).
- ⁹ Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 125.
- ¹⁰ P. Trzeciak, *Idea i tusz...*, dz. cyt., s. 91.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Zob. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 125.
- ¹³ Piotr Michałowski, *Haiku*, [w:] tenże, *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1999, s. 106–107 [podkreślenie B.Ś.].
- ¹⁴ Zob. Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.
- ¹⁵ Zob. Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 391–488.
- ¹⁶ Odwołuję się do terminu stworzonego przez Stanisława Balbusa (tenże, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 145). Badacz przeciwstawiał sobie aktywną kontynuację i epigoństwo.
- ¹⁷ O jeszcze innych kontekstach tuszowych prac Zachary pisze Karolina Prusiel w tym numerze „Kontekstów”.
- ¹⁸ Kwestia związków tego rodzaju form z wersologią – i samo posługiwanie się terminem „wers” (na co nie bez wątpliwości decyduję się w tym szkicu) to osobny, złożony problem, zahaczający między innymi o praktyki dadaistów i konkretyistów. Zob. Aleksandra Kremer, *Numeryczne teksty graficzne*, [w:] *Potencjał wiersza*, red. Witold Sadowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 119–136; Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.
- ¹⁹ Tej formie poświęcił Zachara swą jak dotąd nieodnaniezoną pracę dyplomową, tworzył także trójwersowe miniatury, które określał jako haiku (nie zawsze sytuują się one blisko zachodniego prototypu formy; zob. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 87–112).
- ²⁰ Zob. przypis 6.
- ²¹ Szerzej na temat praktyk kserograficznych i użycia formatu A4 zob. tekst Aleksandra Wójtowicza w tym numerze „Kontekstów”.
- ²² Neologizm „wizoczytelnik” stworzył Tadeusz Nyczek dla określenia odbiorców książek artystycznych; rozszerzam zakres tego pojęcia na odbiorców wszelkich kompozycji o zintensyfikowanej logowizualności (zob. Tadeusz Nyczek, *Wizoczytelnik w krainie niby książki*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, red. Alicja Słowikowska, Hanna Kocańda-Kolodziejczyk, Związek Artystów Plastyków. Okręg Warszawski, Warszawa 2000, s. 13).
- ²³ Zob. Aleksandra Okopień-Sławińska, *Wiersz*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Warszawa 2000, s. 613.
- ²⁴ Co ciekawe, w swoich prostokątekstach Zachara stosunkowo często formułuje sądy o poezji i poetach. Można odnieść wrażenie, że zaliczyłby tę logowizualną formę do dziedziny poezji.
- ²⁵ „[P]róba zrozumienia kwadratu zadziałała podobnie jak koan w medytacji sekty zen” – pisał Zachara (tenże, *Umysł...*, dz. cyt. s. 8). Niektóre prostokąteksty istotnie intrygująco łączą „kwadratologię” i koaniczność (o czym później).
- ²⁶ Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 94.
- ²⁷ W tym szkicu prostokąteksty pojawiają się zarówno w postaci zdjęć czy skanów, jak i układów odtworzonych w edytorze tekstowym. Fotografuję i skanuję tylko te kompozycje, które odnalazłam w wersji opatrzonej przez autora czerwoną pieczęcią. Miejsca i sposobu przystawienia *hanko* nie daje się oczywiście w prosty sposób odwzorować w edytorze tekstów. Inna rzecz, że kserokopie – bardzo istotne w twórczości Zachary – traktuję nie tyle jako podrzędne reprodukcje, ile jako „autorskie odmiany [...] tekstu” (George Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. Joanna Sobesto, przekład przejrzał i poprawił Tomasz Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 8, <https://ejournals.eu/czasopismo/wieloglos/artukul/jak-czytac-strone-modernizm-i-materialnosc-tekstu>, dostęp: 2.02.2025).
- ²⁸ W cytatach w tekście głównym odzwierciedlam różnice wielkości fontów wyłącznie poglądowo, bez zachowania dokładnie wyliczonych proporcji.

- ²⁹ Kamień to notabene bardzo częsty – i niejednoznaczny – motyw w pismach Zachary.
- ³⁰ Łukasz Byrski, *Dusza uwieczniona w kamieniu – znaczenie imienia w wierzeniach staroegipskich*, „Maska” 2012, nr 16, s. 18; <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/43fcf3f9-e497-4f23-9770-df65da2392a0/content>, dostęp: 14.03.2025 (Byrski powołuje się na badania Kazimierza Michałowskiego). O „różnicy między ka i ba w mitologii egipskiej” zob. J. Zachara, *PRZECIW...*, dz. cyt., [b. n. s.].
- ³¹ Zob. Wielimir Chlebnikow, *Widziadź widziadel bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*, wybór, przekład i przypisy Adam Pomorski, OPEN, Warszawa 2005, s. 318–334, 399–410. Związki twórczości literackiej i metaartystycznej Zachary z dziełem Chlebnikowa z pewnością zasługują na głębszą analizę.
- ³² Wielimir Chlebnikow, *Nasza postawa*, [w:] tenże, *Włamanie do wszechświata*, wybór i przekład Anna Kamieńska i Jan Śpiewak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 106.
- ³³ Derek Attridge, *Czytanie Joyce’a*, przeł. Adam Zdrodowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 7–8, s. 34.
- ³⁴ Inna rzecz, że Zachara tworzył także prace eksponujące asemantyzowane znaki alfabetu; niektóre z tych prac operowały jednak barwą i fakturą – na przykład śliskich, połyskliwych naklejek.
- ³⁵ Zob. Beata Śniecikowska, *Pole widzenia = pole słyszenia. Percepcyjne uwikłania awangardowych sztuk wizualnych / Visual Field = Sound Field? Perceptual Entanglements of Avant-Garde Visual Arts*, [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 111–147.
- ³⁶ Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 97.
- ³⁷ Istotną rolę mogły tu odegrać unistyczne tradycje Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi.
- ³⁸ O unizmie pisał zresztą także sam Zachara, ciekawie polemizując z koncepcją Strzebińskiego. Zob. Jerzy Zachara, *Unizm czy dualizm? Krytyka koncepcji unifikacji*, „NieTakT. Czechosłowacka Paranoic Magazin” nr 11, s. 1–4, AJZ.
- ³⁹ Samuel Szczekacz, [bez tytułu], „Forma” 1938, nr 6, s. 25.
- ⁴⁰ Włodzimierz Bolecki, *Modałość. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*, [w:] tenże, *Modałości modernizmu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 169–200.
- ⁴¹ P. Trzeciak, *Idea i tusz*, dz. cyt., s. 99.
- ⁴² *Zen z krwi i kości. Zbiór pism zenistycznych i prezenistycznych*, wybór Paul Reys, przeł. Robert Bartold, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 147. Zob. też *The Gateless Barrier. The Wu-Men Kuan (Mumonkan)*, przeł. i oprac. Robert Aitken, North Point Press, New York 2010, s. 226–230.
- ⁴³ Wygląda na to, że artysta robił najpierw liczne odbitki tej samej wizytówki, przygotowanej na poły maszynowo (zapis komputerowy), na poły odręcznie. Następnie wycinał kopie i przyklejał je na kolejnej karcie, najpewniej do dalszego kserowania. Jakość zachowanych egzemplarzy zdaje się wykluczać potencjalny użytek zawodowy czy towarzyski.
- ⁴⁴ Zob. W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 207.
- ⁴⁵ J. Zachara, *U Q B A R...*, dz. cyt., s. 5.