

AGNIESZKA KARPOWICZ

A konceptuális művész archívumában

A neoavantgárd peremén

a.karpowicz@uw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9593-2350

HELIKON

In the Archives of the Conceptual Artist. On the Margins of the Neo-Avant-Garde

Abstract

This article presents the home archive of the Lodz-based neo-avant-garde artist Jerzy Zachary, painter, poet-writer, performer, musician and intermedia artist. This work was shown as a late realisation of the conceptualist tendency developed in Polish art in the 1970s (samizdat, unofficial circulation and distribution of art, simple and poor materials and means of expression). His logo-visual works and visual poetry were analysed in particular, and the combination of word and image in a single work was pointed out as one of his most important artistic practices. On the one hand, it was presented as the realisation of Zachara's conceptual project related to the exploration of processuality and temporality. On the other hand, the autobiographical dimension of this practice was pointed out – the art therapy and self-therapy that Zachara, an artist diagnosed with schizophrenia, undertook by means of art and looking for alternative forms of expression. His work is presented in the background of Polish conceptualism, especially the Lodz trend and milieu, as well as in the context of european concretism.

Keywords: Jerzy Zachara, neo-avant-garde, Polish conceptualism, word and image, concrete poetry, non-normativity

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.3

AZ ARCHÍVUM ESZTÉTIKÁJA

Jerzy Zachara, az 1954-ben Łódźban született, kevésbé ismert neoavantgárd művész munkáit a házában lévő archívumban őrizték, amelyet a művész halála után, 2023-ban meg kellett volna semmisíteni. A tervek szerint csak a festményeknek kellett volna megmaradniuk. Ez végül nem következett be, hála a művész barátai által tett erőfeszítéseknek, ugyanakkor Zachara műveinek „felesleges papírokként”, „haszontalan lomként” vagy „értéktelen” dolgokként való kezelése, amelyek csak úgy, szemétként hevernek a lakásban, jellemző a neoavantgárd művészetre. Ez a gesztus rávilágít arra a finom, képlékeny határvonalra, amely a megőrzésre érdemes műalkotás vagy értékes gyűjteményi tárgy, illetve a hulladék, a haszontalan holmi között húzódik.¹ Ez még inkább igaz akkor, amikor egy ismeretlen művész hátrahagyott műveivel van dolgunk, akinek a neve nem legitimálja automatikusan az archívumában talált minden egyes kis jegyzet, papírdarabka és „fírka” értékét.

A Zachara halála után a házban maradt művek esete a neoavantgárd kreativitás szélsőséges megnyilvánulásaihoz kapcsolódó általánosabb problémákra is rávilágít: többek között ilyen a ready-made, az assemblage vagy az arte povera, amelyek a törmelék és a hulladék feltárására és újrahasznosítására irányulnak, vagy ilyen a mindennapi élet² „ilyen-olyan” anyagaiból készült elemeinek átalakítása, valamint az olyan konceptuális tevékenységek, amelyek az efemer folyamatokra, szövegekre, a művészi alkotás dokumentálására, a cserére vagy a kommunikációra (például a mail art) összpontosítanak.

A tét ugyanis nem az, hogy olyan kész műtárgyakat állítsunk elő, amelyeknek magas esztétikai értéket tulajdonítunk. Különösen az utóbbi, konceptuális esetben, amikor szövegek vagy vázlatok nagy példányszámban kerülnek forgalomba, vagy amikor a művészi folyamatot dokumentálják, a művészek archívumai „papírhalmokhoz” hasonlíthatnak: azaz például a különböző bizonytalan státuszú feljegyzések, vázlatok esetében. Ugyanakkor „ezek a művészi kísérletezés hordozói, és néha érdekesebbek, mint maguk a végső produktumok”.³ Zachara munkássága szinte ezen összes tulajdonságot magában foglalja, és ezzel együtt egy sor problémát is. Az archívum tele van strukturálatlan anyaggal: esszéekkel, kiáltványokkal, rajzokkal, művészkönyv-prototí-

¹ Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise XVI^e-XVIII^e siècle* (Paris: Gallimard, 1987).

² Marek KRAJEWSKI, „Śmieci w sztuce, sztuka jako śmieć”, *Zeszyty Artystyczne* 13 (2004): 51–66.

³ Piotr SŁODKOWSKI, „Miejska rewolta: Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie”, *Szum* 19 (2017/2018): 169.

pusokkal, makettekkel, regényekkel, versekkel, művészetelméleti állásfoglalásokkal – ezek gyakran ugyanazok, többszörösen lemásolva vagy kinyomtatva. Mi nyerhető vissza ebből a rengeteg anyagból, amelyet a szemétből visszanyertek?

A SZAMIZDAT ESZTÉTIKÁJA

Zachara versesköteteinek és más logovizuális műveinek szegényes képi formája és anyagvilága elsősorban a keletkezésük körülményeinek köszönhető. Az 1980-as évektől a 20. század végéig Zachara minden könyvét saját kezűleg és szerény eszközökkel készítette, „házi” technikák, valamint olcsó, egyszerű és könnyen hozzáférhető anyagok felhasználásával: iskolai és irodai kellékekkel, amelyeket bármelyik írószerboltban könnyen meg lehet vásárolni.

Anyagukat tekintve ezek középszerű művészkönyvek: kézzel vannak hajtogatva, ragasztószalaggal vagy ragasztóval összeillesztve, először begépelve, majd a számítógépek elterjedésével kinyomtatva; rajztömbborítók, kartonborítók létrehozott könyvek és rajzok ezek, előre begévelt szövegből kivágott és az oldalra ráragasztott szövegcsíkokkal, rajzokkal vagy kézíratos betoldásokkal, olykor pedig teljes egészükben kézzel írva.

Az alkotói és forgalmazási módszerek szegényesek voltak. Könyvei terjesztéséhez Zachara általában fénymásolót használt, és az ifjúsági, illetve alternatív kultúrában használatos módszerekkel készítette és sokszorosította őket:⁴ így adta ki *NietakT* című, saját kezűleg készített szerzői fanzine-jét is (NOui; lengyelül ez a szójáték azt is jelenti, hogy „nietakt” – rossz lépés), és néha szamizdatként emlegette könyveit. Hogy Zachara művészi, költői és esszéistikus könyvei lázadó vagy gúnyos dialógusba léptek a hivatalos kiadói körökkel, arról tanúskodik az a tény, hogy a művész néha véletlenszerűen, saját maga által kitalált ISBN-számokkal (International Standard Book Number) látta el e köteteket, egyúttal kiadóként legitimálva a szerzőt.

Ezek a módszerek jól ismertek a kommunista korszak számos művészeti tevékenysége és politikai ellenzéke számára, és jellemzőek az akkori szocialista blokk országaira. Sokszorosítógépek, fénymásolatok, gépiratok mint könyvek, folyóiratok, manifesztumok és brosrák hagyományos előállítási mód-

⁴ Lásd Barbara FATYGA, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej* (Warszawa: Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytet Warszawski, 1999); Ksawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018).

szerei – mindez kapcsolódott a hivatalos csereforgalmon kívül eső politikai tevékenységekhez is.⁵ A szamizdat gazdag hagyományának részét képezik, és a szocialista blokk országaiban az alulról jövő és a rendszerellenes, a kulturális élet szürke zónáját jelentő mozgalmakhoz kötődnek. A könyvek szempontjából a kézműves módszerekkel létrehozott, saját maga által kiadott nyomtatványok „számos különlegességgel rendelkeznek: általában kezdetleges technikával készültek, és gyakran hiányoznak a kiadás helyére és évére vonatkozó alapvető információk (bár előfordul, hogy a szerző pontos címe viszont szerepel!)”.⁶ Ráadásul a szerző saját kiadású műve „a mű végleges változatának” számított, „a szamizdat lényege a véleménynyilvánítás szabadságának mint az egyéni véleménynyilvánítás és a társadalmi kommunikáció jogának megvalósítása volt, ezt ugyanis az állami ellenőrzés [...] formái korlátozták”.⁷ Az esztétikai vagy „szamizdat-elv” – különösen politikai okokból – szintén jellemzője a lengyel konceptuális művészetnek, amely az 1970-es évek óta dinamikusan fejlődött:

Lengyelországban, akárcsak más kelet-európai országokban, a konceptuális művészet a hivatalos művészeti élet peremén, a kiállítások és a művészeti közintézmények monopóliumán kívül fejlődött. A konceptuális művészetet népszerűsítő galériák többsége, az 1970-es évek „szerzői galériái” diákkörnyezetben működtek, és a diákszervezetek által biztosított szállás és pénzügyi támogatás előnyeit élvezték. A programok tekintetében mindegyikük megőrizte a teljes függetlenségét, ezért állíthatta a neves magyar kritikus, Beke László, hogy az 1970-es évek Lengyelországában a képzőművészet területén semmilyen cenzúra nem létezett.⁸

⁵ *Papierem w system. Prasa drugoobiegowa w PRL*, szerk. Sebastian LIGARSKI és Marta MARCINKIEWICZ (Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej, 2010); Weronika PARFIAŃOWICZ, *Europa Środkowa w tekstach i działaniach. Polskie i czeskie dyskusje* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016).

⁶ Jacek BALUCH, „Zasada samizdatu”, in *Zrozumieć Słowiańszczyznę. Prace poświęcone profesor Marii Bobrownickiej w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin*, szerk. Maria DĄBROWSKA-PARTYKA, 11–17 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 14.

⁷ Uo., 13.

⁸ Grzegorz DZIAMSKI, „Spór o sztukę konceptualną w Polsce”, [in:] Grzegorz DZIAMSKI, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, 195–224 (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010), 195.

Zachara munkássága, különösen az a mód, ahogyan a művészetet létrehozta, valamint az általa választott médiumok és művészeti műfajok mind a konceptuális tendenciák késői megvalósulásainak tekinthetők:

Az 1970-es évek valamennyi szerzőjének galériája kisebb-nagyobb mértékben átvette a Jarosław Kozłowski és Andrzej Kostołowski által a Net/Sieć [Net/Network] projektben bemutatott intézményellenes működési modellt. A hálózat, írják a szerzők, intézményen kívüli. Magánházakból, műtermekből és egyéb olyan helyszínekből áll, ahol művészi alkotások születnek.

Ezek az alkotások az érintett feleknek szólnak. Kiadványok kapcsolódnak hozzájuk, amelyek formája szabadon választható (kéziratok, gépíratok, nyomtatványok, katalógusok, könyvek, kazetták, filmek, diaképek, fényképek, brosúrák stb.).⁹

Łódź az 1970-es évektől kezdve a lengyel neoavantgárd fontos központja volt. A hivatalos állami intézmények bojkottja miatt a művészek az együttműködésre, a helyi környezet megteremtésére és hálózatépítésre összpontosítottak, találkozót, szabadtéri rendezvényeket és kiállításokat szerveztek. Az 1980-as években Łódź galériái számos helyi és független művészeti találkozóknak adtak otthont. A legfontosabb ilyen jellegű központ az Exchange Galéria volt, amely 1978 óta Józef Robakowski magánlakásában kapott helyet, akivel Zachara először csak szórványosan dolgozott együtt. Ez a művészi szabadság tere volt, ugyanakkor a művek gyűjtésének és a más művészekkel való eszmecserének is helyet adott.¹⁰

Zachara munkássága annak ellenére marginalizált maradt, hogy a saját lakásában folytatott tevékenysége a hálózatépítésre irányult; a művész például postán küldte el munkáit más művészeknek, kurátoroknak és galériáknak, kapcsolatot teremtve Łódź művészeti közösségével. Zachara könyvei, kiáltványai és szövegei a „szamizdat-ely”¹¹ szerint készültek tevékenysége végéig, jóval az 1989-es politikai fordulat után is, bár azon változásokból ítélve, amelyek Zachara „szegény könyv”-művészetében az 1990-es évek vége óta végbementek, a művész kétségtelenül látta, hogy ez az alapkiadói mozgalom véget ért.

⁹ Uo.

¹⁰ Alicja CICHOWICZ, „Zarys działalności łódzkiej alternatywnej sceny artystycznej w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku”, *Sztuka i Dokumentacja* 25 (2021): 13–23.

¹¹ BALUCH, „Zasada samizdatu...”, 11–17.

A 2000-es években Zachara verseskötetei és regényei egyre áttekinthetőbbé váltak, egyszerű A4-es lapokból összefűzött számítógépes másolatok vagy szakdolgozatszerűen bekötött könyvek voltak ezek, a szavakat egyre ritkábban kísérte kép, bár a költő néha apróbb tipográfiai kísérletekhez folyamodott. Nem nehéz ezt a változást a szamizdat-korszak végéhez kötni:

[...] a totalitarizmus bukásával véget ért a szamizdat-korszak, amelyhez egy jelentős civilizációs tényező társult: az írógépet felváltotta a számítógép, a fénymásoló és a faxgép széles körű elterjedése, az e-mail létezése és az internet robbanásszerű növekedése, az online fórumokon és mindenféle blogokon keresztül történő kommunikáció. [...] – Ezért a szamizdat korszak, még ha az érett nemzedékek élő emlékezetében meg is maradt, távolinak és archaikusnak tűnik, a korabeli nyomtatott dokumentumok pedig egyre inkább emlékké, semmint dokumentumokká válnak. A szamizdat-korszak vége tehát nagy pontossággal meghatározható: akkor ér véget, amikor megszűnik az állami kiadói, nyomdai és terjesztési monopólium, és megszűnik a prevenciót célzó cenzúra.¹²

Zachara azonban az új médiában is szamizdat-módszereket alkalmazott. Munkásságára mindvégig jellemző maradt a művészeti intézményeken, szakmai kiadványokon és galériákon kívüli munka, és ez az ő esetében kettős marginalizálódást jelent. Kezdetben Zachara nemcsak a lódzi konceptuális közösség aktív tagja volt, hanem a Képzőművészeti Akadémián is dolgozott, Andrzej Łobodziński professzor asszisztenseként a Festészeti és Grafikai Kar Válogatott Vizuális Kérdések Tanszékének Kompozíciós Laboratóriumában. Kezdődő skizofréniája miatt azonban hamarosan a közösségen kívül találta magát, elvesztette állását az Akadémián, többször került kórházba, és csak szórványosan vállalt együttműködést más művészekkel.

A művészeti könyvek előállításához használt kézműves módszerek tehát kétszeresen – gazdasági és társadalmi szempontból – kapcsolódnak a kirekesztettséghez. Az anyagi forrásoktól megfosztva és a művészeti intézményektől elszigetelődve Zachara a könnyen hozzáférhető és olcsó szamizdat-underground-konceptuális lehetőségeket hasznosította a művészeti alkotásra:

A MAL egyfajta illusztrált könyv rajzokkal és kézzel írt szöveggel. Úgy tettem, hogy nem vettem figyelembe a költségeket. Kétszáz példány kinyomtatása 2400 zlotyba került. MAL azt jelentette, MALewicz

¹² Uo., 11.

(örökös inspiráció), festészet [lengyelül MALartstwo – AK] & a *gonosz* franciául. Emlékszem, hogy a makettet egyszerre, egy éjszaka alatt csináltam meg. [...]. A borítón a kötelező fekete négyzet látható. [...] Ami a költői eredményeimet illeti, egy szamizdattal büszkélkedhetek, amelynek címe HATÁSOS BESZÉDEK [SŁOWA SPRAWCZE – AK] [...]. A 44 POÉMES című xerográfiai nyomat egyedi példánya is itt van most nálam. [44 WIERSZE – AK] [...]. A lapok össze vannak fűzve.¹³

A művész itt a lengyel konceptuális művészekre jellemző szamizdat-technikákat ötvözi Kazimierz Malewicz avantgárd művészetével, különösen pedig annak négyzetek iránti rajongásával. Malevics számára a négyzet az alapfigura, és az összes többi (kör, kereszt, egyenes) ebből származik. A szuprematizmus elvei szerint a négyzet a rend, a káosz feletti győzelem, a legfőbb rend és a harmónia szimbóluma. Ez a geometriai alakzat a megszámlálhatót, a zártat és a logikusát is megtestesíti, és a szervezettség, valamint a szimmetria szinonimája. Zachara munkásságában a négyzet folyamatosan visszatér – verseskötetek borítójának, illetve rajzoknak, festményeknek és performanszoknak az elemeként.

Ugyanakkor Zachara archívuma felesleges; a művész minden rendelkezésre álló médiumba írt, mail artot és e-mail artot művelt, szinte folyamatosan kommunikált, jeleket terjesztett kártyákon, vásznan, képernyőkön, önmagát ismételve, ugyanazt a szöveget vagy hasonló a szöveget különböző szamizdat-könyvekbe, -folyóiratokba és fűzött kötetekbe foglalva, ugyanazt a tartalmat többszörösen, több példányban is kiadva. Zachara tisztában volt azzal, hogy képtelen nem kommunikálni. Az archívumában dolgozni annyit jelent, mint vég nélkül bolyongani az ismétlődő szövegek magmájában: ugyanazok az eszék, versek és regények mindig más formában, különféle sorozatok különböző címek alatt, ugyanazon szövegek változatai, valamint egymástól alig különböző rajzok vagy önarcképek sorozata.

Bár Ludwig Wittgenstein „körülvette” őt a hallgatásával, akárcsak Arthur Rimbaud-t, a művész gúnyt űzött belőle: „Ez tényleg a szerénység és az önzetlenség csúcsa. Nem lennék rá képes”.¹⁴ Azt mondja, üldözi őt „a csendes művész mítosza, aki azzal, hogy nem hagy hátra kézzelfogható művet, gazda-

¹³ Jerzy ZACHARA, *Wierszez* (Łódź: a művész archívuma), 1–2. Zachara művei, amelyekre ebben a szövegben hivatkozom, magángyűjteményekből származnak, illetve a ház archívumában őrzik őket. Nem mindegyiket datálták, nem mindig lehetett megállapítani, hogy mikor készültek, és a legtöbb esetben nem számozták meg az oldalakat. Címek hiányában szögletes zárójelben adom meg az incipitet.

¹⁴ Jerzy ZACHARA, *O czasie. Część druga* (Łódź: a művész archívuma), 4–5.

gítja fájának kulturális örökségét, noha nem alkotott szép tárgyat”.¹⁵ Gondolatai nem anyagi formában maradnak meg, hanem „rendkívül finom kozmikus energiákban és valamiben, ami a Történelem krónikájának is felfogható, amelyben minden részlet rögzítve van”.¹⁶ Egy ilyen, „gondolatból alkotott műalkotás nem egyetlen verset múlta felül kifejezőmódjával, hanem általában mindent, amit az Ige alkotott”.¹⁷ A konceptualizmus ilyen szélsőséges megvalósítása azonban, ahogy Zachara is tudja, azt jelentené, hogy a művészet megszűnne kommunikáció lenni, és „egyéni szellemi tökéletesedéssé”, a személyes spirituális fejlődés útjává válna.¹⁸ „Folyamatos párbeszédre” lenne itt szó a művész és önmaga között.¹⁹ Anélkül, hogy anyagi, kézzelfogható vagy vizuális formát öltött volna, nem lehetne árucikké tenni és pénzzé tenni, hanem láthatatlan és hallhatatlan maradna minden kívülmaradó számára: „A művész, mint egy autista, bezárkózik a szobájába vagy a sivatagba menekül, hogy a végső kérdésekről elmélkedjen”.²⁰ A szobájába bezárkózó, önmagával kommunikáló és saját belső világát felfedező művész sorsa részben Zacharáévá is vált, ám ezek a szélsőséges konceptuális víziók nem valósultak meg teljesen: „Művész vagyok - a közönség létezésének kérdése rendkívül fontos számomra, mert a művészet értelmét a kommunikációban látom.”²¹ A nyelv ugyanakkor „természeténél fogva [...] mindenki számára elérhető”,²² és mint ilyen, az egyetlen reményt jelenti arra, hogy a saját, nem normatív pszichés tapasztalatainkat közelebb juttassuk másokhoz.

Zachara művészete bizonyos értelemben éppen ezek közlésére és feltárására tett kísérlet volt, és egyúttal arra is, hogy megszelídítse a gondolatok káoszát és burjánzását, ezáltal pedig saját lelkiállapotát is. Valószínűleg a négyzetek és a szuprematizmus iránti ihletettsége is innen ered.

Malewicz egész elméleti és filozófiai gondolkodása – írja Andrzej Turowski – „e belső antinómia körül oszcillált, ahol a katasztrófa, a mélység, az üresség, mint a valóság metafizikai tapasztalata, a fehér sivatag, a korlátlan tér, az örökkévalóság és az abszolút tökéletesség által szimbolizált tiszta érzékek vi-

¹⁵ Jezry ZACHARA, *Artysta powinien być biedny i szalony* (Łódź: a művész archívuma), 9.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo., 10.

²⁰ Uo.

²¹ Jerzy ZACHARA, *Kwestia czasu, czyli rozproszone myśli na temat zaburzeń myślenia* (Łódź: a művész archívuma), 9.

²² Uo.

lágába való átmenet útja volt”.²³ Lehetetlennek tűnik, hogy ne az legyen a benyomásunk, miszerint Zachara ugyanezt a káoszt és ürességet próbálja leküzdeni.

A KONCEPTUÁLIS ESZTÉTIKA

Zachara ugyanakkor a lengyel konceptuális művészekre jellemző témákat vizsgál: identitás, ismétlés, a nyelv és az „én” filozófiája, az idő stb.²⁴ A művész bizonyos műveit Xero Artnak nevezte el, és egy, ezen a címen megjelent cikkében felidézi első – tűzesettel végződő – kapcsolatát még a nyolcvanas években egy sokszorosító-berendezésszerű géppel, valamint egy fénymásoló tulajdonosával, akivel később tartós barátságot kötött.

Zachara számára a fénymásoló nem csupán a művészeti könyvek és folyóiratok terjesztésének és független kiadásának eszköze volt. Úgy tűnik, hogy a művész a xeroxot olyan kifejezési eszköznek tekintette, amely lehetővé tette számára, hogy olyan absztrakt kategóriákat rögzítsen és ábrázoljon, mint az idő, a mozgás, a változás és az eltűnés.

Egyrészt e technika választása – nyilvánvalóan gazdasági okokból és egy rést betöltő művészeti produkció kontextusában – visszavezet minket a másolás, a variáns, a hasonló dolgok, képek és szavak identitás(hiány)ának témájához. Zachara egyrészt oly módon másol, hogy saját szavait ismétli és alakítja át (illetve saját képét, amelyet szenvedélyesen szerepeltet könyveiben, többek között azok borítóján is), másrészt úgy, hogy esszéinek egy része más szerzőktől származó idézet, rejtjelezett idézet, az internetről átvett tartalom (néha a forrás feltüntetésével). Másrészt művei ismétlődőek abban az értelemben is, hogy általában önarcképek vagy aktrajzok sorozatába rendeződnek.

Szóról szóra másol – kézzel készített linómetszeteket és kollázsokat sokszorosít, majd kötetként állítja ezeket össze, és terjeszti őket. Ez különösen fontos, amikor a könyvről egy makett és egy fénymásolt kiadás áll rendelkezésünkre, mely utóbbin számos tökéletlenség, fakulás, elmosódás, árnyékolódás, homályosság és elmosódás látható. A fénykép papírlapra ragasztásával készített műalkotásokban megjelenő rétegződés ellaposodik, az egész egy-

²³ Andrzej TUROWSKI, *Malewicz w Warszawie: Rekonstrukcje i symulacje* (Kraków: Universitas, 2004), 72.

²⁴ Lásd Luiza NADER, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); *Sztuka i Dokumentacja* 6 (2012).

dimenzióssá és síkszerűvé válik, amit nem nehéz összevetni Zachara kísérletével, az idő felszíni rögzítésével.

A konceptuális képzőművész számára a nyelv mint kifejezőeszköz használata az idő kereséséhez és az idő múlásának kifejezéséhez, valamint az alkotói idő folyamatszerűségéhez kapcsolódik: „még ha meg is érted az IDŐ TERMÉSZETÉT, akkor sem leszel képes ELMONDANI azt”.²⁵ Azonban a szó az, ami időhöz kötött, és nem a kép. Ez utóbbi tisztán térbeli entitásként mintha az időbeliségen kívül lenne felfüggesztve, mert „minden elemét egyszerre fogjuk fel”,²⁶ viszont benne „az idő [...] nem létezik”²⁷. A nyelvnek viszont, amelynek birodalma nem a kép síkja, hanem a könyv, időbeli tényezőre van szüksége a létezéshez:

A művészi megnyilvánulásokat szokás időbeli és térbeli kifejezésekre osztani egy tér-idő kontinuumban. A könyv, az agyagtáblák gyermeke, amelyet vitathatatlan halhatatlansággal jellemezhetünk, alapvetően időbeli. Ez azonban inkább diszkrét, mint folytonos idő. Az elkülönített oldalak képek, az attribútumaikkal együtt. Következésképpen úgy szólván az időn kívül léteznek. Elmerülnek az örök mostban, akárcsak a jelen érzékszervi megtapasztalása.²⁸

Csak a szöveg szintézise – az írás – mint időben kibontakozó forma, illetve egy kép (festmény, rajz) szintézise mint térbeli jelenség közelítheti meg a tér-időbeli tapasztalat ábrázolását:

az idő minden formáját felismered
vizuális képeken keresztül
a térbeli jelleg képeit
a kör ciklikus jellegét
az egyenes végtelenségét és
az általad „most”-nak nevezett pont
örök időtartamát.²⁹

²⁵ Jerzy ZACHARA, *UQBAR by Zachara św i R'US* (Łódź: a művész archívuma), 22.

²⁶ Jerzy ZACHARA, *Opowiadanie geometryczne* (Łódź: a művész archívuma).

²⁷ Uo.

²⁸ Jerzy ZACHARA, *Hałas* (Łódź: a művész archívuma, 1989).

²⁹ Jerzy ZACHARA, *Słowa sprawcze* (Łódź: a művész archívuma), 18.

A borotvapenge meggyőző ereje című verseskötetben, amelynek tartalmát hűen reprodukálja a *Hatásos beszédek* című költői kötet (valamint néhány más mű szintén), a néma és aszketikus művészi anyag – azaz a fehér papír, amelyen jelek lesznek vagy vannak elhelyezve – közvetlenül kapcsolódik az írás időbeliségéhez:

az oldal várja az írásos jeleket
megjelenik egy mondat:
az oldal várja az írásos jeleket
megjelenik egy második mondat:
megjelenik az első mondat

az oldal fehérsége
megbénítja az időt.³⁰

Egy másik költeményben Zachara így ír:

Fogom a tollamat, és diszkrétén kitöltöm az időt
apró jelekkel, és leírom azt a szót, hogy „kő”.³¹

Az írás tehát mindenekelőtt folyamatszerű és időbeli gyakorlat; a gesztus és a gesztusok ideje számít, mint a keleti kalligráfusoknál, akik írásban/rajzban nem „a dolgok formáit vagy sémáit” ábrázolják, hanem „a világ ritmusát és mozgását próbálják saját gesztusaikkal reprodukálni”.³² Zacharát – már csak a távol-keleti kalligráfia miatt is – az írás anyagiséga, vizualitása és a jelek felületi lenyomata különösen érdekelte. A művész nemcsak a mesterdiplomáját szentelte ennek a témának 1979-ben, hanem gyakorlatban is foglalkozott vele. Esszéiben folyamatosan jelen van a kalligráfia, a vonalas rajz, a keleti filozófia és a vallás. A művész a nyugati alfabetikus írás korlátaira is felhívta a figyelmet, és az ideográfiai írás felé fordult, amely – mint mondta – „lehetővé teszi, hogy a különböző nemzetek képviselői különböző NYELVEKET használva FONETIKUS ALKALMAZÁSBAN kommunikáljanak egymással. Ha például egy koreai egy bizonyos ideogramot a jobb keze egyik ujjával a bal keze egy aprócska felületére rajzol, akkor képes kommu-

³⁰ Uo., 14.

³¹ Uo., 16.

³² Tim INGOLD, „Rysowanie, pisanie i kaligrafia”, ford. Marta RAKOCZY, *Teksty Drugie* 4 (2015): 371–392, 380.

nikálni egy vietnámmal, a két ország nyelve közötti jelentős különbség ellérére is.”³³

Ha elfogadjuk Csang Csung-juan, a távol-keleti kalligráfia teoretikusának értelmezését, miszerint az íráshoz „el kell utasítani minden gondolatot, és a spirituális valóságra kell koncentrálni”, hogy „megnyugodjon az elme”,³⁴ akkor az, hogy Zachara hangsúlyozottan foglalkozik az írás folyamataival, hiszen egyszerre ír és rajzol, nyomokat hagyva a papíron, egyfajta önterápiaként és művészetterápiaként is felfogható, mint az elme megnyugtatót szolgáló gyakorlat, amelyet a kalligráfia ihletett (amely iránt a festő is érdeklődött).

A művész hátrahagyott írásaiból egyértelműen kiderül, hogy intenzíven kutatta saját betegségét a művészetben, megpróbálva megszelídíteni vagy elfogadni azt. A skizofrénia, az örület és a művészet kapcsolata, valamint a pszichoanalitikus elméletek (különösen Carl Gustav Jung elméletei) állandó témaként szerepelnek saját magát tematizáló szövegeiben, illetve művészeti alkotásaiban.

Olyan művész, aki nem-normativitását tudatosan alakítja művészi tevékenységéé: „A költészettel való foglalkozás az általam tragikusnak tartott (vagyis az egyedülként létező) költők esetében azt jelenti, hogy visszatapsz, amikor eléred a mélypontot”.³⁵

Zachara fő problémája az olyan időbeli tapasztalatokban áll, mint a szinkronicitás és az egyidejűség közvetítésének lehetetlensége: ezek pedig szorosan kapcsolódnak saját pszichés élményeihez, amelyeket ő kinyilatkoztatásnak vagy örületnek nevez. A festő, aki bimedialis formákat (szó és kép) használ, azzal kísérletezik, hogyan lehet megragadni ezeket a tér- és időbeli értékeket. A fehér borítót és a kötet első fehér oldalát [*forgatás...*] lapozva egy Zacharát álló helyzetben ábrázoló fénykép homályos fekete-szürke-fehér fénymásolatát látjuk, a szomszédos oldalon pedig az alig olvasható halványszürke „Állok” szót; a következő oldalon a művész egy fal előtt ülve látható, amelyen egy fehér, téglalap alakú festmény lóg (a jobb felső sarokban a fiatal Zachara portréja látható), mellette pedig a nagyon homályos „Ülök” felirat olvasható; a kötet következő oldalain egymás után egy üres szék (a szöveg tájékoztat a mikrofon helyéről) és egy női portré látható (mellette a szöveg: „Vagyok”); az

³³ Jerzy ZACHARA, [*To co proponuje jako swoiste NOVUM...*] (Łódź: a művész archívuma), 12.

³⁴ CHANG Chung-yuan, „Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie”, ford. Anna MARKIEWICZ in *Estetyka chińska. Antologia*, szerk. és ford. Adina ZEMANEK, 266–288 (Kraków: Universitas, 2006), 266.

³⁵ Jerzy ZACHARA, *Poeta szalony* (Łódź: a művész archívuma), 3.

utolsó két oldalon csak a nagy fekete L és P betűk szerepelnek a karton bal, illetve jobb oldalán.

A mozgás és a változás statikus síkon történő rögzítésének hasonló logikája, ezzel együtt pedig az absztrakt időbeliség megragadásának kísérlete Zachara munkáiban újra és újra visszatér. A művész könyvének [*forgatás...*] téglalap alakú borítója teljesen fehér; csak a negyedik oldal bal alsó sarkába ragadt apró fekete téglalap zavarja meg. A fehér, amely a végtelenség, a lebegés, a transzcendencia, de a csend malevicsi színe is, feszültségbe kerül mind a határvonallal (négyzet, könyvborító), mind az anyaggal (a papírlap síkja), valamint az írás (a kommunikáció) jeleinek rögzítésével. A kötet teljes első oldala szintén üres, és mellette, a bal oldali második oldalon a „forgatás” gépelt szó szerepel. Zachara mikrokozmoszában a fehér mindenekelőtt az üres papírlap színe, vagyis a művész által legkönnyebben használható anyag. Egyrészt a konceptualista könyvei egyértelműen a saját lakásában gyakorolt, gyakran videóra is rögzített performanszművészetet rögzítik, ami talán a piachoz és a művészeti intézményekhez való korlátozott hozzáférésének köszönhető. Másrészt jó hordozónak tűnnek az időbeli kísérletek számára, mivel a mozgó és változó folyamatjelenségek sík felületen történő ábrázolását igénylik. Emlékszünk, hogy a geometria Zachara egyik rögeszméje volt, s ezt a művész az idő problémájának feltárásával hozta összefüggésbe. Zachara folyamatosan újragondolja az időbeliség problémáját, méghozzá pontosan azért, hogy a könyvet a költői jelentés hordozójaként kezelje, azaz vizuálisan, sík felületen érzékelt költészetként: „Szilárdan hiszem, hogy minden több dimenzióval rendelkező konstrukció megjeleníthető egy két-dimenziós lapon”.³⁶

INTERMEDIÁLIS ESZTÉTIKA

„A költészet egyetlen esélye a nézés” – így zárul Jerzy Zachara *A KÖLTŐK ELLEN [PRZECIW POETOM]* című kiáltványa. Ebben a művész elutasítja a szavak hangjára, ritmusára vagy dallamára támaszkodó költészetet, amely „EGYSZERŰEN HOSSZÚ IDEJE HALOTT”.³⁷ Ehelyett azt állítja, hogy a vers „vizuális tapasztalat”,³⁸ amelyet „A PLASZTIKUS KIFEJEZÉS KA-

³⁶ ZACHARA, *UQBAR...*, 13.

³⁷ Uo., 14.

³⁸ Uo.

TEGÓRIÁINAK”³⁹ megfelelően értékel. A költői kifejezés eszköze számára az, amit általában a képhez szokás társítani – a síkszerűség, a térbeliség, a kiterjedés vagy a közvetlenség:

Azt mondják, egy kép felér
ezer szóval
fessétek a szavakat!⁴⁰

Ez azonban nem jelenti azt, hogy le kellene mondanunk a nyelvről és az irodalomról a vizuális művészetek javára. Zachara 1990-es művészkönyvében – ugyanerre a közkézen forgó formulára hivatkozva – magának a festészetnek a működésképtelenségét diagnosztizálta: „Azt mondják, egy kép többet ér ezer szónál. De próbálj egy alkalmatlanságot vagy működési zavart megfesteni.”⁴¹ A művész írásaiban a figuratív kép ugyanolyan gyakran kritika tárgya, mint a nyelv. A „fessétek a szavakat” felszólítása a kép és a szó korlátainak tudatosításából ered. A reprezentáció alkonyával és a művészet halálával szembeesülve Zachara olyan műveket tár eléink, amelyek élénkítő energiát nyerne az intermediális váltásból, a szó és kép közötti állandó vándorlásból.

Azzal, hogy kijelentette: „A nyelvet nem költők, hanem üzerek alkották meg, a SZABADON HAGYOTT AGYON VÉGREHAJTOTT SEBÉSZET OSTOBA SZIKÉJE LETT”,⁴² a konceptualista alkotó a vizuális költészet huszadik századi hagyományához csatlakozik, különösen annak konkrét változatához, amely a reprezentáció széles körben értett válságából, a nyelv és a kép iránti bizalmatlanságból született – hiszen ezek (mint a meggyőzés, az indoktrináció, a reklám, a kereskedelem, a tömegkultúra eszközei) hitellessé lettek, inkább árucikkékké, mint művészetté.⁴³ Akárcsak a konkrét költő, a művész is „specifikus eszközöket használ [...], hogy jelenvalóvá tegye a végtelen jelentést, és ezzel szembeszálljon a jel/forma fogyasztási modellel, amely a tömegmédiá zárt körforgását uralja”.⁴⁴ A lódzi művész írásaiban és manifesztumaiban ezek a kritikai témák refrénszerűen visszatérnek, de a nyelvről mint korlátozó és hatástalan kommunikációs rendszerről alkotott

³⁹ Uo.

⁴⁰ ZACHARA, *Słowa sprawcze...*, 16.

⁴¹ Jerzy ZACHARA, *Obraz pomyślane* (Łódź: a művész archívuma, 1990).

⁴² Uo., 22.

⁴³ Piotr RYPSON, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej* (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 301–357.

⁴⁴ Julian COWLEY, „Odegrać słowo, odegrać świat. Współczesna poezja konkretna w Wielkiej Brytanii”, ford. Krzysztof MAJER, *Literatura na Świecie* 11–12 (2006): 59–80, 61.

meggyőződések itt másként hangzanak, mint a konkrétisták esetében. Ennek az az oka, hogy a nem normatív pszichés tapasztalatok mélyéről származnak, ezért nem lehet továbbadni őket, bármilyen kíváncsi is lenne:

Voltaképpen hogyan fejezhetnénk ki azt, ami kifejezhetetlen, hogyan nevezhetnénk meg azt, ami megnevezhetetlen, ha figyelembe vesszük azt az érvet, hogy nyelvünk arra való, hogy triviális, mindennapi dolgokról beszéljünk, és hirtelen összeomlik, amikor a beszélgetés egy olyan belső élményről szól, amely a maga nemében egyedülálló, és távol áll a normától, olyan távol, amennyire csak el lehet gondolni, mert a gondolkodás és a gondolatok megfogalmazásának zavarait próbálja leírni, és általában a valóság másfajta látásmódjáról szól, így lényegében az irreálisban való tartózkodásról szóló elbeszéléssé válik, márpedig annak nincs saját nyelve, nincs kikristályosodott formája, és a nyelv szempontjából nem-létnék tekintendő? Milyen lehetne az elbeszélésem az ismeretlenbe való expedícióról [...] egy olyan emberrel beszélgetve, aki nem élte át az őrületet?⁴⁵

Sem a nyelv, sem a rajz – „egy térkép vagy inkább egy kézzel rajzolt vázlat, amely [a terápia során – AK] egy labirintuson, egy bozótoson, vagy talán egy szakadékon keresztül vezet”⁴⁶ – nem képes közvetíteni „a gondolatok szabad áramlását”,⁴⁷ olyan pszichés élményeket, amelyek „túlmutatnak a verbális reflexión”.⁴⁸

A művész teljesen tisztában van ezekkel a korlátokkal, de különböző módokon próbálja az általa megtapasztalt „irrealitást” az írás és a rajz jeleinek segítségével átadni. Olyan valaki, aki tudván, hogy cselekedete kudarcra van ítélve, folyamatosan igyekszik kommunikálni és megfelelő formát találni üzenete számára: „A sacrum stigmatizálta őrült, akit megszállt tudatalattijának homályos áramlata, valóságos drámát él át, ha nem képes FORMÁT adni az általa megélt valóságnak. A rendkívüli élmény KIFEJEZÉST követel”.⁴⁹ Zachara a szó vizualitásának és materialitásának mentő erejét kutatva így bekapcsolódott a vizuális költészet hagyományába, amely a „nevek és fogalmak

⁴⁵ Jerzy ZACHARA, *Autobiografia. Inspiracje wszelkie* (Łódź: a művész archívuma), 1.

⁴⁶ Uo., s. 2.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ ZACHARA, *Artysta powinien...*, 3.

áramlásának az Ismeretlen és a Felfoghatatlan, a Tudás és a Megértés felé való meghaladására tett kísérletekből született”.⁵⁰

A nem normatív állapotokban Zachara lehetőséget lát a nyelv számára, amely „a pénzhez hasonlóan [...] azért jött létre, hogy egy kicsit üzleteljen”.⁵¹ Lehetővé teszik ugyanis, hogy olyan jeleket találjanak ki, amelyek kibújnak a piac és a kereskedelem közös törvényeinek hatálya alól: „A skizofrén nyelve nem csereforgalomra való. Elvesztette szimbolikus minőségét, és a nyelv fogalmai ugyanúgy működnek, mint az általuk jelölt tárgyak”.⁵² Amikor a kifejezhetetlen megfelelő kifejezési eszközét kereste, nem a nyelvhez mint olyanhoz fordult, hanem annak vizuális formájához, amely lehetővé teszi a „vizuális-nyelvi közvetítést”.⁵³

A vizuális jelek rendszereként értelmezett nyelv felé fordulva Zachara egyszerre utasítja el a szót mint logoszt, valamint a hozzá kapcsolódó teljes nyugati szellemi hagyományt, és a keleti gondolkodásban keres alternatívát. A lódzi festő az alfabetikus írással szembeni kritikájában közel került sok konkrétista művészhez, de a vizuális költészet teoretikusaihoz is, amikor rámutatott arra, hogy az utóbbi „ALULÉRTÉKELT” a nyugati kultúrában, holott ez az egyetlen, amely „HAGYJA ÉRVÉNYESÜLNI A TEKINTET KATEGÓRIÁJÁT A VERSBEN”.⁵⁴ Ez az, ami közelebb hozza műveit a plaszticitás malevicsi eszményéhez: a tárgyak hiánya – vagyis „megszabadítani a festészetet az objektivitás súlyától”⁵⁵ – és szuprematizmus – „ahol semmi sem valóságos, csak az érzékenység”.⁵⁶

Zachara műveiben igen gyakran egészen az olvashatatlanság hatását keltette: például amikor a szavakat festékkel fedte le, hermetikus jeleket, illetve más betűket rombolt szét, kijelentések töredékeit húzta át, olyan aszemikus írással kísérletezett, amely nem hasonlít egyetlen ismert ábécé jeleire sem, a latin ábécé betűit a felismerhetetlenségig deformálta, hogy megszűnjenek értelmezhető jelekre hasonlítani, s szembekerüljenek saját természetükkel, mindekelőtt pedig saját funkciójukkal.

⁵⁰ RYPSON, *Obraz słowa...*, 357.

⁵¹ Uo.

⁵² ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 11.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Kazimierz MALEWICZ, *Świat bezprzedmiotowy*, ford. Stanisław FIJAŁKOWSKI (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006), 66.

⁵⁶ Uo.

Egyes kísérletei közelebb állnak a vizuális költészet eredetéhez és az ősi mágikus, misztikus és kabbalisztikus gyakorlatokhoz,⁵⁷ míg mások a gondolatképek kifejezésére tett kísérletek.

Logo-vizuális művei így a konkrétisták kísérleteire emlékeztetnek, akik a „normatív kimondástól való szándékos eltérést”, az „artikulátlan jel” poétikáját működtetik az „artikulátlan hang” mintájára, amely ellenáll a normatív szóbeli megnyilvánulásnak. Zachara vizuális költészete, sok más művészhez hasonlóan, „támadás a nyelvhelyesség kódja ellen”.⁵⁸ Ez összefügg azzal a sok nyelvi, helyesírási és írásjel-hibával, amelyet a költő a szövegeiben alkalmaz: « 30 éve tanulok hipbázní %B ... mert úgy gondolom, hogy a h íbá k óriási potenciállal bírnak. FINNegans WAKE zum beispil».⁵⁹

A hibának vagy a feladat összezavarásának a használata vagy valami olyanak az alkalmazása, ami egy másikat kitöröl vagy spontán terjedni kezd, ugyancsak azon művészet hibaelméletéhez kapcsolódik, amelyet az alkotó a védelmébe vesz. Amikor a vászonra festés közben valami félresikerül, mint írja, dráma, esemény jön létre, „feszültségek, érzelmek és tragikus mozzanatok jelentkeznek”, a festményt az „időtényező” is elkezd alakítani, »sokk«, »küzdalem»⁶⁰ zajlik az anyaggal, hiszen a művész megpróbálja valamilyen módon orvosolni a hibát, de felhasználni az anyagot is, amely spontán módon új struktúrákat hoz létre.

Zachara tudatosan kísérletezik mindenféle, foltokra vagy firkákra emlékeztető formával, hangsúlyozva intermedialitásukat és kapcsolatukat a tudatalan valamennyi állapotának feltárásával:

*A csukott szemmel sorozatból.
Amikor leeresztem a szemhéjamat, a kezem
elveszíti természetes rugalmasságát, amely
tehetetlenné teszi a
viselkedéssel szemben, és meglepően termékennyé válik
hatékony. Megpróbálok zenét rajzolni.
[...]. A hatás
A gyermekrajzra hasonlít a
firkálás időszakában, a plasztikus
kifejezés ezen első típusából teljesen*

⁵⁷ Lásd: RYPSON, *Obraz słowa...*, 43–91.

⁵⁸ DEREK BEAULIEU, „Posłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej”, ford. Katarzyna BOJARSKA, *Literatura na Świecie* 11–12 (2006): 362–372, 371.

⁵⁹ ZACHARA, *UQBAR...*, 11. (Hibás jelölés az eredeti szövegben).

⁶⁰ Jerzy ZACHARA, *Błąd w sztuce* (Łódź: a művész archívuma), 16.

*hiányzik, amit a kép
intellektuális kompozíciójaként
szokás meghatározni.
Fontos visszatérést hajtok végre a kép
és a tevékenység forrásaiboz, vagyis. az intermediális
jellegű aktushoz (művészethez).⁶¹*

Zachara művészi tevékenysége, amelynek középpontjában a papírlapok és a rájuk rajzolt vagy írógéppel írott jelek állnak, a művészet legegyszerűbb, legelemibb formája, amely lehetővé teszi számára, hogy otthonában, az intézményektől távol, kevés eszközzel kreatív legyen; csak a kezére, a ceruzájára és a papírjára van szüksége:

Egy üres papírlap és egy ceruza - ez minden,
amivel
a rajzoló, az építész, a költő, a zenész,
a szaltózó rendelkezik és én.⁶²

Ebben a rövid mondatban Zachara nemcsak a rajzolás gesztusának jelentőségét emeli ki, amely egyben írás is, hanem segít megérteni, hogy miért gyakorolja szisztematikusan a logovizuális művészetet. Ez egy alapvető tevékenység, minden művészet alapja, amely nem igényel bonyolult felszerelést, drága eszközöket, intézményeket, nagy tereket vagy speciális anyagokat; egyetlen ember is gyakorolhatja, a saját lakásában, saját magával kapcsolatban. A firka – egy hermetikus „akármí” az olvashatatlan jel/betű és a semmit sem ábrázoló rajz határán – a művészet és a cselekvés, az „MŰVÉSZEtség” (*ARTivity*) legegyszerűbb és legősibb anyagi jelölése.⁶³ Zachara írja: „A művészet, ahogy én látom, egyfajta terápia, amely azonban nem a Mű felé irányul (ami azonban mindig szükséges), hanem a létezés felé, és olyan fegyvert nyújt a számunkra, amellyel a létezés fájdalma ellen küzdhetünk”.⁶⁴ De a firkálás mindenekelőtt egy ősi kifejezési mód, egy olyan forma, amelyet a féktelen szükséglet határoz meg az aktív és „mesterséges” létezés felé:

⁶¹ Jerzy ZACHARA, „[z cyklu: przy zamkniętych oczach...]”, *NieTakT: Czechosłowacka Paranoid Magazín* 19, 1 (Łódź: a művész archívuma).

⁶² Jerzy ZACHARA, *UQBAR*, 33.

⁶³ Jerzy ZACHARA, *art to terapia* (Łódź: a művész archívuma), 2.

⁶⁴ Uo.

A pszichózis jelenléte némileg emlékeztet az Isten adta tehetség problémájára. Ha a művész nem használja ki, akkor vétkezik. Egy pszichiátriai kórházi szituációban, ahol olykor lehetetlen festeni vagy írni, ez a kifejezési kényszer helytelen viselkedést szokott kiváltani. Amikor nem kaptam papírt a kezelőorvosomtól, a rendelője ajtajára és egyéb üres helyekre filctollal hirdetményeket rajzoltam, amelyekkel a pszichofarmakológia legújabb fejleményeit tettem közzé.⁶⁵

A szó és a kép közötti ingadozás, a nem bináris és alternatív jelegyüttesekben való kombinálásukra tett kísérletek megkérdőjelezzik a létező kommunikációs normákat és kategóriákat:

A „természetes” szemiotikai és esztétikai rend feltárul és töredezni kezd, miközben a néma képek beszélni kezdenek, a szavak mint testi entitások láthatóvá válnak, és a médiumok közötti határok eltűnnek. Az érzékek, a médiumok és a művészeti műfajok mibenléte megkérdőjeleződik: kinek, mióta és miért „természetes”?⁶⁶

Zachara írásainak alapvető témái a „természetes” és „normális” dolgok mibenléte és ennek miértje, valamint a valóság és téveszme, a valóság és irrealitás, a norma és abnormalitás, mindenekelőtt pedig a »normalitás« és »abnormalitás» közötti határok megkérdőjelezésére tett kísérletek: „Az, hogy egy őrült a társadalom ellenségévé válik, annak köszönhető, hogy egy kicsit más-képp gondolkodik. A pszichiáterek ezt a fajta gondolkodást téveszmésnek, azaz a valósággal összeegyeztethetetlennek nevezik. Mintha a hatóságok monopóliummal rendelkeznének afölött, hogy mi a valóság képe és jelentése”.⁶⁷ Egy sok felosztásból, határból és azok normalizálásából álló lánc végén található az, ami a legfájdalmasabban érinti a művészt: „mindenféle társadalmi manipuláció és elnyomás a hatóságok részéről” a „valamiképpen más egyénnel szemben”, akiknek „jelenléte olyan kuriózumokat igazol, mint a pszichiátriai kórházak pokla, ahol a mentálisan »betegeket« bezárják és megkínózzák”.⁶⁸

Azzal, hogy olyan szó-képet választ, olyan formát, amely megpróbálja „túllépni a nyelv határait”, amely „a kommunikáció meglévő konvencióit abszurdá teszi”, amely megköveteli tőlünk, hogy „ne vegyük természetesnek

⁶⁵ ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 4.

⁶⁶ W. J. T. MITCHELL, „Słowo i obraz”, ford. Sara HERCZYŃSKA, *Teksty Drugie* 1 (2022): 138–151, 149. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2022.1.9>

⁶⁷ ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 1.

⁶⁸ Uo., 7.

azt, ami csak a felszínen nyilvánvaló”,⁶⁹ Zachara tehát teljesen racionálisan cselekszik. Tudja, hogy „az irodalom és egy másik művészeti ág – festészet, zene [...]”, illetve az ő esetében a fotográfia, a film és a performansz – metszéspontjában végzett tevékenységek egy „meghatározhatatlan státuszú”, „a világok határán” létező költészet megteremtését jelentik. Ez a forma különösen alkalmasnak tűnik valóság és valótlanág közötti közvetítői státuszhoz, Zachara ugyanis ennek tekinti magát. Különcnek, sőt furának titulálták, de ez „a kritikusok miatt történik [...], akik a művészet és a társadalmi valóságról alkotott modelljüket egy megváltoztathatatlan renden és merev kategóriákon alapozzák meg”.⁷⁰ Logovizuális és végső soron logikai kutatásával, amely egy még mindig nem elégséges kifejezési formára irányul, Zachara megkérdőjelezi a diszkurzívna és a vizuálisnak a külön kategóriákhoz való hozzárendelését is: „Csak azt akarom hangsúlyozni, hogy az agy normális működésében létezik egy olyan szűk mozgástér, amelyen belül a valóság másképp jelenik meg, és – amennyiben a szavak és az írás kommunikációs lehetőségei lehetővé teszik – szeretném szisztematizálni azt, amit általában képi, mágikus vagy álomvalóságnak neveznek”.⁷¹

Akárcsak Mitchell „szó és kép”-elméletében, itt sem csak formai vagy esztétikai kérdésről van szó, hanem a társadalmi normák kérdéséről is. Ezek a normák végeredményben Zachara tapasztalatát – mint nem kommunikáló embert – nem ismerik el: „Az a személy, aki ezeket a normákat betartja, NORMÁLIS. Az abnormális embereket megbélyegzik vagy művészeknek nevezik”.⁷² Amíg a tapasztalatait nem lehet nyelvre lefordítani vagy látható formában ábrázolni, és így mások számára elfogadható módon továbbadni, addig az alkotót örültnek fogják tekinteni: „a művész egy szocializálódott örült”.⁷³ Zachara meg van győződve arról, hogy „a művészi kreativitás és a paranoid skizofrénia az emberi tapasztalatoknak csak két, látszólag szélsőséges területe. Az egyetlen dolog, ami megkülönbözteti őket, az a társadalmi elismerés.”⁷⁴

Zachara művészete kétségkívül a Lengyel Népköztársaság utolsó évtizedeinek neoavantgárd irányzatához tartozik, de lényege nem annyira a poszt-konceptuális tevékenység, mint inkább saját stratégiáinak átdolgozása és azok alkalmazása az identitás és a létezés projektjére, beleértve a művészetterápiát

⁶⁹ Waltraud WENDE, „Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej”, ford. Marta Szwik, *Literatura na Świecie*, 11–12 (2006): 223–237, 237.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 3.

⁷² Uo., 1.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo., 5.

is. Zachara nemcsak a konceptuális irányzatok kimerülését és hanyatlását mutatja be a 21. századi lengyel művészetben, hanem annak életképességét is, valamint azt, miként lehet továbbfejleszteni a sokféleképpen értelmezhető – nemcsak politikai, hanem társadalmi és gazdasági értelemben is vett – marginalizálódás ellenére is.

Fordította: *Földes Györgyi*

— HELIKON —