

# **Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie**

Marta Rakoczy

---

# Szkice

---

## Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie

---

Marta Rakoczy

---

**W**głośnej książce *Le geste et la parole* André Leroi-Gourhan zajął się m.in. porównaniem rozwiniętych systemów pisma do prehistorycznego grafizmu – znaków w dobie paleolitu pozostawianych na przedmiotach. Co ciekawe, Leroi-Gourhan uważał grafizm za symbolizm *sui generis*, którego walor, w odróżnieniu od rozwiniętych systemów pisma, polegał na jego niezależności od języka mówionego, przejawiającej się w posiadaniu własnych, wizualnych i gestycznych środków ekspresji. Środki te – w przeciwieństwie do znanego nam z zachodniej tradycji rysunku przedstawiającego – nie były według niego podporządkowane reprezentacji widzialnej rzeczywistości. Stąd ich abstrakcyjna forma, daleka od „naiwnych przedstawień”<sup>1</sup>, wyrażająca nie tyle formę rzeczy, ile rytm działań, z którymi były one powiązane: jak choćby rytm ustnej inkantacji, jaką uruchamiają abstrakcyjne znaki bardziej współczesnych, australijskich *churinga*. Jako taki grafizm byłby bliższy pismu niż rysunkowi. Oznaczał bowiem nie tyle „naśladowanie rzeczywistości”, co jej „symboliczne przetworzenie”<sup>2</sup>. Krótko

---

**Marta Rakoczy** – doktor, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się antropologią szkoły oraz teorią piśmienności. Współredaktorka i współautorka *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* (2013), *Comunicare. Almanach antropologiczny V* poświęconego szkole i piśmienności (w druku) oraz artykułów poświęconych cielesności pisma oraz specyfice szkolnej piśmienności („Teksty Drugie”, „Kultura i Społeczeństwo”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”). Kontakt: marta.rakoczy@wp.pl

---

1 A. Leroi-Gourhan *Gesture and Speech*, foreword Randall White, transl. A. Boston Berger, MIT Press, Cambridge, London 1993.

2 Tamże, s. 189.

mówiąc, inaczej niż Walter J. Ong, Leroi-Gourhan podkreślał, że wraz z pojawieniem się pisma pewne aspekty grafizmu zostały bezpowrotnie utracone. „Ekspresja graficzna przywraca językowi wymiar tego, co nie daje się ująć w słowach”<sup>3</sup>.

Oczywiście klasyczne już badania Leroi-Gourhana budzą dziś sporo kontrowersji, zarówno z powodu jego konkretnych rozwiązań interpretacyjnych, jak i z powodu ogólnej zasady metodologicznej, mającej za cel oświetlenie praktyk kulturowych paleolitu na podstawie ich słabo zachowanych śladów. W tekście tym nie zamierzam wdawać się w kwestie specyfiki prehistorycznych znaków. Leroi-Gourhan pozostaje dla mnie ważnym teoretykiem, ponieważ na marginesie przywoływanego wywodu sformułował on intuicję fundamentalną dla tego tekstu. Choć wraz z piśmienną linearyzacją grafizm został jego zdaniem podporządkowany językowi mówionemu, to jednak nawet dziś „związek między językiem a ekspresją graficzną polega raczej na koordynacji niż na podporządkowaniu”<sup>4</sup>. Tej właśnie hipotezie poświęcony jest niniejszy artykuł. Przyjmuję w nim, że **czynność pisania nie wy-czerpuje się w symbolizmie językowym, a dokładnie – w użyciu słów zmaterializowanych na jakiejś powierzchni. Posiada ona pozajęzykowe komponenty związane ze szczególnym, zmiennym historycznie i kulturowo użyciem ciała, materii i wizualności. Świadectwem tego faktu jest m.in. praktyka zachodniej kaligrafii stanowiąca bezpośredni przedmiot tego tekstu.**

### **Kaligrafia: między rysowaniem a pisaniem**

W latach 60. ubiegłego wieku z polskich szkół podstawowych zniknęła kaligrafia jako osobny przedmiot nauczania. Jednak znalazła ona dla siebie niszę, jak wiele praktyk kulturowych usuniętych z oficjalnego nurtu edukacji formalnej. Więcej, można zaryzykować stwierdzenie, że przeżywa ona obecnie renesans. Traktowana jako mniej lub bardziej elitarne hobby, rzemiosło przydatne do pracy lub też sztuka utożsamiana z twórczością i realizacją pasji – staje się przedmiotem niepublicznego nauczania podczas warsztatów, kursów i szkoleń, prowadzonych na żywo bądź też w sieci. W jej naukę – kierowaną do dzieci i dorosłych – zaangażowane są fundacje i stowarzyszenia kaligraficzne, osoby prywatne zafascynowane „pięknym pisaniem”, a także instytucje realizujące ją na marginesie swojej głównej działalności, jak choćby Muzeum

3 Tamże, s. 200.

4 Tamże, s. 195.

Pałac w Wilanowie czy Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Warsztaty kaligraficzne – jak zauważa Grzegorz Barasiński, prezes Polskiego Towarzystwa Kaligraficznego i równocześnie jeden z głównych orędowników obecnego zainteresowania pismem estetycznym w Polsce – cieszą się rosnącym zainteresowaniem. Motywacje osób w nich uczestniczących nie mają wspólnego mianownika. Są lub nie są pragmatyczne. Dla jednych kaligrafia to hobby, dla innych letnie warsztaty to pomysł na ciekawe i owocnie spędzone wakacje, dla jeszcze innych przyczynek do rozwoju zawodowego<sup>5</sup>.

Zainteresowanie estetycznym pisaniem odręcznym można interpretować na wiele sposobów, odnosząc je m.in. do wielu zjawisk kulturowych związanych ze współczesnym dowartościowaniem rękodzielnictwa. Powrót do tradycyjnych umiejętności rzemieślniczych (kategorii „rzemiosła” poświęcę jeszcze nieco uwagi) ma, rzecz jasna, szacowne tradycje, z których przynajmniej jedną warto wymienić w tym kontekście. Chodzi o zainicjowany przez Williama Morrisa i inspirowany ideami Johna Ruskina *Arts & Crafts Movement*, którego podstawowym zadaniem było przeciwdziałanie „brakowi – wedle określenia Ruskina – pełni i prostoty naszego współczesnego życia”<sup>6</sup>. Uczestnicy ruchu chcieli przeciwdziałać alienacji człowieka od używanych przez niego przedmiotów, spowodowanej przez cywilizację techniczno-przemysłową; przywrócić ludzką kontrolę nad procesem wytwórczym. Miała temu towarzyszyć – jak głosiło hasło propagowane przez członka *Arts & Crafts Movement* Charlesa Voyseya – praca „ręki, głowy i serca”, symbolizująca związek twórczej intencji, wprowadzającej ją w życie umiejętności ciała i *last but not least* – etyki i miłości, zgodnie z romantycznym sformułowaniem Ruskina, który twierdził, że „sztuka ma być pochwałą tego, co kochacie”<sup>7</sup>. Credo Morrisa brzmiało: „Wierzę, że maszyny zdołałyby wytworzyć wszystko – z wyjątkiem dzieł sztuki”<sup>8</sup>, i dotyczyło także „podziału pracy”, który „sztuki nie wytworzy

5 Rozmowa z Grzegorzem Barasińskim, któremu zawdzięczam wiele cennych uwag, także krytycznych, pozwalających uniknąć w tym tekście wielu uproszczeń i za które bardzo mu dziękuję. W dalszych partiach tekstu zaznaczam odwołanie do tej rozmowy w postaci „[R]” w tekście głównym.

6 J. Ruskin, *Sztuka a moralność*, przeł. Z. Doroszowa, w: tegoż *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie. Wybór pism*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wst. i komentarz I. Wojnar, Ossolineum, Wrocław–Kraków–Warszawa 1977.

7 J. Ruskin *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. J. Szczuka, wst. R. Kasperowicz, słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2011, s. 187.

8 W. Morris *Sztuka a piękność ziemi*, w: W. Morris, R. de la Sizeranne, J. Ree *Podstawy kultury estetycznej*, (brak nazwiska tłumacza), H. Altenberg, Lwów–Warszawa 1906, s. 22.

nigdy”<sup>9</sup>. Postulowane w tym tekście przyjrzenie się praktykom kaligraficznym *in vivo* ma ambicje skromniejsze. Nie chodzi tu o diagnozowanie kultury współczesnej za pomocą wziernika w postaci powrotu do tradycyjnego rękodzieła, lecz o postawienie pytań: co kaligrafia wnosi do refleksji nad pismem i pisaniem?; na jakie zaniedbane w klasycznej teorii piśmienności aspekty tego medium i towarzyszących mu czynności pozwala ona zwrócić uwagę? Zanim do kwestii tej powrócę, poświęcę kilka słów rewizji podstawowych definicji.

### Definicje – dawniej i dziś

Co to znaczy „pisać”? Aby rozważyć ten problem, warto zajrzeć do słownika współczesnej polszczyzny, który świadczy nie tylko o określonym uzusie językowym, lecz także o potocznych wyobrażeniach kulturowych. W *Słowniku Języka Polskiego* PWN znajdziemy następujące eksplikacje. „Pisać” to przede wszystkim: 1. „Kreślić na papierze lub innym materiale znaki graficzne (litery, cyfry itp.) ręcznie lub odbijać za pomocą maszyny w celu wyrażenia czegoś słowami”; 2. „Tworzyć, układać co na piśmie np. jakiś artykuł, jakieś dzieło literackie, naukowe; komponować”; 3. „Formułować, ujmować swoje myśli na piśmie, utrwalać je za pomocą pisma”; 4. „Donosić, komunikować coś na piśmie lub druku”. Tylko pierwsze znaczenie sygnalizuje cielesne lub materialne aspekty definiowanej czynności. Tylko piąte zaś odrywa czynność pisania od czynności „wyrażania czegoś słowami” lub „wyrażania myśli”, utożsamiając pisanie z działaniem nie tyle mentalnym, ile gestycznym i wizualnym; z „malowaniem we wzory, zdobieniem rysunkami, deseniami itp.”<sup>10</sup>. Podobny porządek myślenia znajdziemy w *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny*. Podaje on sześć znaczeń czasownika pisać: 1. „pozostawiać na jakimś materiale znaki wykonane ręcznie, za pomocą maszyny lub komputera, w celu wyrażenia czegoś słowami”; 2. „tworzyć jakiś utwór, komponować dzieło, układać tekst na piśmie”; 3. „zapisywać swoje myśli, oddawać je za pomocą pisma, utrwalać je w ten sposób”; 4. „przekazywać jakieś wiadomości na piśmie lub w druku, informować taką drogą o czymś”; 5. „być pisarzem, zawodowo trudnić się pisarstwem, zajmować się literaturą lub dziennikarstwem”; 6. „ozdabiać, malować we wzory”<sup>11</sup>. Szóste znaczenie, zrównujące częściowo

9 Tamże, s. 18.

10 *Słownik języka polskiego PWN*, L-P, PWN, Warszawa 1995, s. 648.

11 *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgótkowa, t. 28, Poznań 2000, s. 437-439.

pisanie i rysowanie – zauważmy – zaznaczone jest jako dawne. Opierając się na wszystkich wymienionych wyżej definicjach, trudno zrozumieć, jak właściwie pisanie angażuje ciało oraz materiały piśmienne. Prawie wszystkie definicje utożsamiają czynność pisania z tworzeniem jako dokonującą się w umyśle kompozycją lub z komunikowaniem jako przekazywaniem myśli utrwalanych na zapisanej powierzchni. Zwróćmy też uwagę, że w prawie wszystkich podkreśla się efekt, nie zaś przebieg czynności pisania.

Specyfika współczesnych definicji przestanie być przezroczysta, jeśli zderzymy ją z definicjami historycznymi. W języku staropolskim w ogóle nie konotowano słowa „pisać” ze słowem „tworzyć” i „komponować”. Pisać w staropolszczyźnie to: 1. „zapisywać, przepisywać”; 2. „zarejestrować”; „rysować, malować, zdobić”; 4. „zatwierdzić, uznać”<sup>12</sup>. Późne, a dokładnie nowożytne, utożsamienie pisania z tworzeniem jako procesem układania „w głowie” określonych treści za pomocą słów i przelewaniem ich na papier widać dobrze w historii słowa „pisarz”. Współcześnie oznacza ono – zgodnie z *Praktycznym słownikiem współczesnej polszczyzny* – „twórcę dzieł literackich, osobę, która pisze utwory literackie, przede wszystkim prozatorskie”<sup>13</sup>. Dwa inne znaczenia rejestrowane przez ten słownik mają odniesienia jedynie historyczne. Pierwsze z nich jest bliskie pojęciu urzędnika lub sekretarza, a zatem osoby, która nie pisze w sposób twórczy, kreujący nowe treści: „w dawnych urzędach miejskich, gminnych, wiejskich, kancelariach królewskich i wojskowych; urzędnik do obowiązków którego należały sprawy administracyjne i finansowe, który sprawował funkcję sekretarza”<sup>14</sup>. Drugie odniesienie jest zaś bliskoznaczne ze słowami: „kopista”, „skryba”, „przepisywacz” i odwołuje się wprost do fizycznego aspektu materialnego powielania słów: „w dawnych klasztorach i u zamożnych osób prywatnych osoba, która zajmowała się pisanem tekstów lub ich przepisywaniem”<sup>15</sup>. Podobną ewolucję, dotyczącą języka angielskiego, wskazuje Tim Ingold w książce *Lines. A Brief History*<sup>16</sup>. Odcieśnienie pisania i jednoznaczne utożsamienie go z twórczością rozumianą jako proces mentalny, odzwierciedlany w języku – oderwanie „pisania” od

12 *Słownik Staropolski*, Pacha-Pica, t. VI, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 138–141.

13 Tamże, s. 442.

14 Tamże, s. 442.

15 Tamże, s. 442–443.

16 T. Ingold *Lines. A Brief History*, Routledge, London–New York 2007.

czysto fizycznego „przepisywania” – można zaobserwować, analizując historię słowa *writer*.

Dzisiejsza definicja pisania pozostaje zatem w dużej sprzeczności z definicją dawną, w której czynność tę – jak podaje *Słownik dawnej polszczyzny* – utożsamiano przede wszystkim z „malowaniem, rysowaniem, zdobieniem barwnymi szlaczkami-znaczkami”<sup>17</sup>. Sama etymologia tego czasownika – jak pisze Aleksander Brückner w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* – odwołuje do „rysowania”, „rycia” i „malowania”<sup>18</sup>. Ponadto, zgodnie z definicjami współczesnymi, środkiem formowania myśli jest głównie słowo zdeponowane w ciągu znaków graficznych. Linia, kształt, kolor czy gest ręki oraz materialne aspekty tego, na czym się pisze, traktowane są jako własności neutralne dla „istoty” pisania. Zakłada się tu, że omawiana czynność opiera się na działaniu umysłu za pomocą niematerialnego słowa. Podobnie jest w przypadku współczesnych definicji pisma. Również one wyrastają z odcieśnienia i dematerializacji samego medium. W *The New Encyclopædia Britannica* czytamy, że pismo to „zespół widzialnych znaków odniesionych w umowy sposób do określonego poziomu strukturalnego języka”<sup>19</sup>. *Encyklopedia powszechna PWN* uznaje je za „system znaków, służący do utrwalania lub zastąpienia języka mówionego przez zapis”<sup>20</sup>, zaś *Słownik języka polskiego PWN* za „zespół znaków graficznych będących znakami dźwięków lub pojęć; ogółem liter składających się na dany alfabet”<sup>21</sup>. Zgodnie z tymi eksplikacjami pismo jest znów utożsamiane z treścią słowną oraz wizualnością, która ją reprezentuje, pozbawioną w zasadzie aspektów materialnych i cielesnych. Podobnie definiowany jest tekst stanowiący, zgodnie z literą *Słownika Języka Polskiego PWN*, „ogół słów tworzących pewną całość, utrwalonych graficznie (np. jako maszynopis, druk) lub jakkolwiek inną techniką”<sup>22</sup>, czy też, według *Praktycznego słownika współczesnej polszczyzny*, „ciąg składających się na pewną całość słów lub zdań, które zostały utrwalone w pamięci lub np. jako druk, maszynopis, rękopis itp.”<sup>23</sup>. Zakłada się tu wyraźnie, że materialna postać tekstu jest wtórna wobec jego znaczeń – funkcjonujących uprzednio i niematerialnie.

17 A. Bańkowski *Etymologiczny Słownik Języka Polskiego*, t. 2, PWN, Warszawa 2000, s. 587.

18 A. Brückner *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1993, s. 415.

19 *The New Encyclopædia Britannica*, vol. 29, Chicago–London–New Delhi–Paris 2002, s. 1025.

20 *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1996, PWN, s. 899.

21 *Słownik języka polskiego PWN*, L-P, s. 649.

22 Tamże, R-Z, t. 3, s. 453.

23 *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgótkowa, t. 42, Poznań 2000, s. 333.

Podobne założenia tkwią u podstaw klasycznej teorii piśmienności. Oczywiście, w przeciwieństwie do powyższych definicji, główną tezą Onga było to, że pismo nie jest przezroczystą reprezentacją języka mówionego, lecz technologią, która wnosi własne jakości, przekształcając zarówno treść reprezentowaną, jak i kulturę, w której staje się ono podstawowym medium komunikacji. Pismo – przyjmował Ong za Jackiem Goodym – stanowi „technologię intelektu”<sup>24</sup>. Reprezentacja w znakach graficznych określonych własności języka mówionego – utwalenie go na zapisanej powierzchni i oderwanie wypowiedzi od jej pierwotnego kontekstu komunikacyjnego, w tym od jej autora i tych, dla których jest przeznaczona – rozpoczęły wielką odyseję kulturową związaną z zerwaniem z „tradycjonalizmem” i „konserwatyzmem”. Efektem tej rewolucji było powstanie w społeczeństwach piśmiennych sceptycznych i krytycznych postaw poznawczych oraz towarzyszących im praktyk kulturowych. Związany z zaawansowaną postacią piśmienności dyskurs autonomiczny – organizacja treści, która ma znaczyć pod nieobecność jej autora – legł u podstaw takich instytucji stanowiących o specyfice nowożytności jak nauka i literatura. To właśnie z uwagi na te instytucje Ong uważał za słuszne stwierdzenie, że „pismo podnosi świadomość”<sup>25</sup>.

Rzecz jasna, Ong odróżniał porządek wizualny, chirograficzny, od porządku tekstowego, był też świadomy, że pismo stało się „technologią intelektu” także dzięki cielesnym i materialnym własnościom czytania i pisania. Towarzysząca piśmienności zachodniej postawa krytyczna związana z porównywaniem i analizą zdeponowanych w tekście przekazów kulturowych uzyskała dobitne wsparcie w kodeksie wyposażonym w paginację, indeks i spis treści, a zatem w tej postaci książki, która, w przeciwieństwie do zwoju, była dla czytelnika łatwiejsza do indywidualnego i szybkiego przeglądania<sup>26</sup>. Ponadto, oddziaływanie pisma jako technologii intelektu trudno wyobrazić sobie bez maszynowego wsparcia druku oraz takich materiałów jak papier, który w trakcie historii kulturowej okazał się produktem tanim, pozwalającym książce i jej treściom uzyskać status coraz bardziej dostępnego artefaktu. Ong miał świadomość, że utożsamienie pisma z przezroczystą reprezentacją treści jest dziełem swoistych, materialnych i wizualnych własności kultury druku, a dokładnie późnonowożytnej książki drukowanej, która w większości

24 W.J. Ong *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, s. 131-180.

25 Tamże, s. 137.

26 Tamże, s. 181-203.



swych realizacji zdecydowanie odsuwała wizualny i materialny aspekt pisma na margines, nakazując czytelnikowi koncentrować się raczej na treści zapisanych słów niż na ich wizualnym i materialnym kształcie: na tym, co, a nie, jak jest zapisane<sup>27</sup>. Jednak materialność, cielesność i wizualność pisma były analizowane tylko jako jeden z czynników warunkujących pełną ekspansję postaw mentalnych związanych z piśmiennością. Oznaczało to, że własności te zasadniczo nie stały się konstytutywną częścią Ongowskiej definicji piśmiennosci. Tym, co Onga interesowało najbardziej, były raczej gotowe teksty i przemiany świadomości, które teksty te powodują. Sama czynność pisania – jej procesualność, a przede wszystkim jej cielesność i materialność – nie zostały w *Oralności i piśmiennosci* szerzej uwzględnione.

Podobna orientacja teoretyczna i metodologiczna towarzyszyła innym przedstawicielom klasycznej teorii piśmiennosci: Jackowi Goody'emu, Ericowi A. Havelockowi, Marshallowi McLuhanowi. A także takim ich kontynuatorom jak David R. Olson. W jednym z najnowszych tekstów, inauguracyjnych *Cambridge Handbook of Literacy*, Olson wraz z Jensem Brockmeierem zaproponowali rezygnację z jakiegokolwiek definicji piśmiennosci jako zestawu ustalonych kompetencji, praktyk lub czynności, podkreślając, że zestaw ten jest historycznie i kulturowo zmienny<sup>28</sup>. Ale w całym tomie jego redaktorzy przyjęli, że pismo jest szczególnym, wnoszącym własne jakości, symbolizmem językowym, zaś prymarnym przedmiotem zainteresowania współczesnych badaczy powinny być różnorodne użycia i formy „zapisanego słowa”<sup>29</sup>. Analogiczne rozpoznania pojawiały się także u badaczy dystansujących się wobec teorii piśmiennosci. Przykładowo, w *Writing Systems. Introduction to Their Linguistic Analysis* Florian Coulmas przyjmuje, że choć pismo może w różnych kontekstach kulturowych i językowych znaczyć coś innego<sup>30</sup>, to zasadniczo stanowi ono swoisty „środek komunikacji językowej”<sup>31</sup>. Jednocześnie to właśnie Coulmas stwierdza, że o piśmie stanowi nie tylko oko i reprezentowany w nim język, lecz także ręka, która współgra z okiem na różne – w zależności

27 Tamże.

28 J. Brockmeier, D.R. Olson *Literacy Episteme: From Innis to Derrida*, w: *Cambridge Handbook of Literacy*, ed. D.R. Olson, N. Torrance, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 4-5.

29 Tamże, s. 19.

30 F. Coulmas *Writing Systems. An Introduction to Their Linguistic Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2003, s. 17.

31 Tamże.

od systemu pisma – sposoby<sup>32</sup>. I to on zwraca uwagę, że współczesne badania nad pismem zorientowane są nie na fizyczne, lecz na poznawcze i językowe aspekty kompozycji piśmiennej<sup>33</sup>.

Mamy mocne podstawy – odnotowuje – by odróżnić pismo od kaligrafii, krój fontu od literowania. Te drugie, cokolwiek abstrakcyjne, wiążą się z graficzną stroną symboli wizualnych, które uznaje się za pojęciowo niezależne zarówno od literowania, zapisywania dużą literą, dzielenia wyrazów, interpunkcji, gramatycznej konstrukcji zdania, jak i od językowego i poznawczego tworzenia spójnego tekstu powyżej poziomu zdania. Albo też **na Zachodzie pogląd ten przeważa nad innymi**. W niektórych kulturach azjatyckich, kaligrafia stanowiła od wieków istotę nauki pisania i traktowana była jako nierozzerwalnie związana z procesem komponowania.<sup>34</sup>

W tekście tym twierdzą, że rzucone mimochodem spostrzeżenie Coulmasa należałoby uczynić osią refleksji antropologicznej. Dlaczego w tradycji zachodniej oddzielono stopniowo kaligrafię od pisania? Dlaczego wizualność i cielesność tego procesu uznano za odrębne od procesu piśmiennego komponowania słów? Nie jest przecież tak, że w zachodniej tradycji kaligraficznej treść wyrażana w języku była zawsze separowana od komponentów gestycznych i estetyczno-wizualnych, czego świadectwem jest choćby to, że bardzo długo kaligrafię ćwiczyli na sentencjach moralnych. Przykładowa *Nauka pisania* Seweryna Oleszczyńskiego z 1874 roku, prezentująca litery w porządku alfabetycznym, przedstawia następnie ich połączenia za pomocą maksym: „zazdrość, kłamanie, lenistwo i łakomstwo są grzechem wielkim”; „kto zawsze uważa się za niewinnego, ten jest na pewno najwinniejszym”; „przyznanie się do winy jest dowodem żalu i nadzieją poprawy”<sup>35</sup>; „zarozumiałość i upór są nieprzełamaną tamą dla młodzieży do postępu i udoskonalenia się”<sup>36</sup>. Nie przypadkiem też sentencje te odzwierciedlają, przynajmniej

32 Tamże.

33 Tamże, s. 218.

34 Tamże, przekład własny.

35 S. Oleszczyński *Nauka pisania ułożona, napisana i wryta przez Seweryna Oleszczyńskiego*, Wydawnictwo F. Kasprzykiewicz, Warszawa 1874, s. 6-8.

36 Tamże, s. 19.

częściowo, historyczno-ideologiczne przemiany polskiego szkolnictwa: w roku 1927, a zatem w kilka lat po odzyskaniu niepodległości, podręcznik kaligrafii drukuje m.in. takie maksymy, jak „Cudze kraje chwalmy, ale swój kochajmy”<sup>37</sup>. Zwróćmy uwagę, że jeszcze dziś na warsztatach kaligrafii radzi się jej adeptom, by ćwiczyli swe umiejętności na przyniesionych przez siebie sentencjach<sup>38</sup>.

### **Pisanie, wizualność, ciało**

Stopniowe odcielesnienie i odmaterializowanie czynności pisania, widoczne w analizowanych tu słownikach, encyklopediach i teoriach naukowych, domaga się wstępnej choćby diagnozy antropologicznej. Proces takiej konceptualizacji pisania jest, przynajmniej częściowo, spowodowany przemianami materiałów piśmiennych, a dokładnie – stopniową eliminacją wkładanego w tę czynność trudu fizycznego. Pisanie na pergaminie w średniowiecznej Europie wymagało sporo wysiłku oraz wielu narzędzi: pumeksu, liniału, skrobaka, nie mówiąc już o przygotowaniu pergaminu – czynności długotrwałej, fizycznie męczącej, wymagającej wielostopniowego przygotowania skóry zwierzęcej, tak żeby stała się delikatną, a zarazem trwałą powierzchnią do zapisu. Do czasów wynalezienia pióra wiecznego oraz długopisu pisanie wiązało się ze stałym sięganiem do kałamarza, a także z ryzykiem poplamienia przygotowywanego tekstu. Ponadto dopiero wynalezienie metalowej stalówki zastępującej ptasie, najczęściej gęsie, pióra – jak twierdzi badaczka rękopiśmienności Rosemary Sassoon – pozwoliło uwolnić przedramię od dużego wysiłku fizycznego. Ruch barku zastąpiono minimalistycznym ruchem dłoni, która częściej odpoczywała dzięki możliwości oparcia łokcia na pulpicy. W takich warunkach kulturowych – warunkach stopniowej eliminacji oporu ciała i materii, a także coraz powszechniej i silniej internalizowanego pisania – czynność ta mogła kojarzyć się z bezpośrednim „przelewaniem” myśli na papier. Samo pismo zaś mogło być jednoznacznie utożsamiane – idąc za definicją teorii piśmienności – z „technologią intelektu”. Wizualne, estetyczne, cielesne i materialne aspekty pisania w toku ewolucji kulturowej stawały się coraz bardziej przezroczyste.

37 S. Tatch *Nauka pisma użytkowego i ozdobnego. Podręcznik dla nauczycieli i uczniów seminariów nauczycielskich*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1927, s. 35.

38 Zob. <http://www.kaligrafia.edu.pl> (21.01.2015).

Ewolucji tej daleko do linearności, a opisanie jej przebiegu wcale nie jest proste. Proces ten nie jest ściśle determinowany następującymi cezurami: wynalezieniem papieru, druku, metalowej stalówki, wiecznego pióra, w końcu zaś długopisu i komputera. Kwestia tego, jak się pisze, nigdy nie stała się całkowicie neutralna, a czasami była dla licznych grona osób kwestią kluczową. Dobrym przykładem uczącym pokory wobec wszystkich makrohistorycznych diagnoz mówiących o nowożytnym, związanym z kulturą druku, utożsamieniu pisania z czynnością pozbawioną pozajęzykowych komponentów wizualnych, cielesnych i materialnych są przywoływane przez Sassoon XX-wieczne brytyjskie debaty dotyczące kanonów kaligraficznych. Gdy w 1936 roku Desmond Flower orędownął za porzuceniem rozpowszechnionego w brytyjskim szkolnictwie pisma *copperplate* – duktu stworzonego w epoce nowożytnej dla angielskich kupców, opierającego się na połączeniach między literami pozwalających pisać szybko, w sposób możliwie nieprzerwany – na rzecz italiki, mówił o tym, że *copperplate* stał się głęboko zinternalizowanym wzorcem pisma powodującym, że przestaje się myśleć, w jaki sposób się pisać<sup>39</sup>. Tymczasem nieświadomość cech wizualnych pisma i ich korzeni kulturowych była zdaniem Flowera rzeczą wysoce naganną. Postulując powrót do italiki, pisał on o konieczności powtórzenia gestu renesansowych skrybów, którzy postanowili cofnąć się o trzysta lat, do zapomnianych i stosownie przetworzonych kanonów XI-wiecznej minuskuły karolińskiej. Przywrócenie italiki oznaczało dla Flowera nie tylko powrót do estetycznej prostoty i wyeliminowanie tych elementów pisma, które „nic nie znaczą”<sup>40</sup>, lecz także odrodzenie dziedzictwa włoskiego renesansu: wizualności pisma towarzyszyła tu „aura” niewyrażanych *explicite* znaczeń i wartości kulturowych. Warto też na marginesie dodać, że *copperplate* ma dość długą i rozgałęzioną historię kulturową. Jego reminiscencje pokutują w Polsce do dziś, choćby w głośnym, niedawno przedrukowanym elementarzu Falskiego oraz w potocznych wyobrażeniach nakazujących we wzorcach tego elementarza widzieć archetyp pisania estetycznego: kaligrafii jako takiej.

Zatem wizualność pisma niesie ze sobą wiele nieujawnianych znaczeń. Oznacza ona także – o czym przypomniał Paul Connerton<sup>41</sup>, a nieco później

39 R. Sassoon *Handwriting of the Twentieth Century*, Routledge, London–New York 1999, s. 3.

40 Tamże, s. 2.

41 P. Connerton *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012, s. 145–146.

także Tim Ingold<sup>42</sup> – posługiwanie się ciałem w określony sposób. Nauka tej czynności nie polega na czysto umysłowym przyswojeniu zasad reprezentacji słowa mówionego za pomocą znaków graficznych. Wymaga określonego treningu ciała: koordynacji ręka – oko, a także wyrobienia stosownych mięśni pozwalających precyzyjnie poruszać narzędziem do pisania. Trening ten we współczesnych, zachodnich instytucjach edukacji formalnej odbywa się dość wcześnie, zanim dziecko rozpocznie naukę czytania i pisania. Opiera się on w znacznym stopniu – w przeciwieństwie do zasad piśmiennej reprezentacji – na wiedzy milczącej, ucieleśnianej, nieartykułowanej, a zatem na „wiedzy jak”: jak trzymać długopis lub ołówek, jak go docisnąć do papieru, jak przesuwając rękę w miarę zapełniania strony.

Podczas ćwiczeń grafomotorycznych, a także nieformalnej nauki, którą dziecko odbywa w środowisku domowym, gest pisania zostaje odróżniony od gestu rysowania. Ten pierwszy linearyzuje się i stopniowo pozbywa środków ekspresji właściwych wielu praktykom graficznym, jak kolor czy grubość kreski. Ponadto w przypadku zachodniej inicjacji do piśmienności alfabetycznej trening ten jest bardzo swoisty. W przeciwieństwie do inicjacji dalekowschodniej polega on na koncentracji na odwzorowaniu wizualnym, a nie na nacisku na określony gest ciała. Ciało podczas piśmiennej inicjacji staje się przezroczystym narzędziem odwzorowania, a nie samodzielnym, świadomie używanym instrumentem ekspresji. W szkołach zachodnich, pamiętajmy, podstawowym ćwiczeniem nauki pisania jest jak najwierniejsze wizualne odwzorowanie danej litery-szablonu, umieszczonej na początku linijki. Przedmiotem oceny jest tu wizualny efekt ćwiczenia, nie zaś powołujący go do życia gest ręki. Tendencja ta nasiliła się w XX-wiecznych reformach edukacyjnych dotyczących pisma odręcznego. Przykładowo, zainicjowane m.in. w Wielkiej Brytanii tendencje na rzecz porzucenia pochyłego duktu *copperplate* na rzecz form nawiązujących do italiki lub innych, prostszych form pisma – nie były uzasadniane jedynie walorami estetycznymi. Chodziło o świadome nawiązanie do prostoty wizualnej druku oraz zbliżenie do siebie – na gruncie szkolnego treningu – czynności pisania i czytania<sup>43</sup>. Zbliżenie to miało ważne konsekwencje. Kładło nacisk na wizualne aspekty pisania kosztem aspektów gestycznych. Odtąd to nie poruszająca się ręka, lecz oko miało decydować o ekonomii pisma. W tym sensie trudno powiedzieć za In-

42 T. Ingold *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London–New York 2000, s. 416.

43 R. Sassoon *Handwriting of the Twentieth Century*, s. 70.

goldem, że zachodnia kaligrafia ze swej istoty przypomina tkanie, podczas gdy dalekowschodnia – taniec.

Podobnie jest na współczesnych warsztatach kaligraficznych. Kaligraf-nauczyciel – zauważa Grzegorz Barasiński – koncentruje się na tym, jak uczący się odwzorowują kształty liter lub ich harmonijną kompozycję: przedmiotem jego instrukcji zazwyczaj nie jest postawa ciała lub towarzyszący wykonywaniu litery gest [R]. Choć – jak dodaje – „dbamy o prawidłową postawę ciała na poziomie fizjologicznym (wyprostowana sylwetka, układ palców, przysunięcie do stolika, niegarbienie się)”. A jednak wizualne podobieństwo – polegające na „odwzorowywaniu napisów”<sup>44</sup> – staje się podczas współczesnych warsztatów priorytetem praktyki kaligraficznej. Nauczanie technik dawnego kaligrafowania pomija z reguły takie jego aspekty jak narzędzia (nauka historycznych krojów pisma nie opiera się na rekonstrukcji autentycznych narzędzi) czy stosowne postawy i gesty ciała, związane częściowo z użyciem określonych przyborów piśmiennych. Nie chodzi tu o rekonstruowanie dawnego procesu pisania. Chodzi przede wszystkim o osiągnięcie podobnego efektu.

Tymczasem w szkołach chińskich tradycyjnym, częstym ćwiczeniem jest wykonywanie w powietrzu danego znaku – wykorzystywane w zachodniej edukacji incydentalnie. Pamięć liter lokowana jest raczej w pamięci motorycznej niż wzrokowej. Koncentracja na geście – co podkreśla w *Lines* Tim Ingold – widoczna jest także w dalekowschodnich, klasycznych traktatach kaligraficznych<sup>45</sup>. Zgodnie z ich wskazówkami to nie kształt ideogramu powinien naśladować niezmienną istotę rzeczy przez niego oznaczanej, lecz raczej dynamiczny gest ręki powinien naśladować ruch i proces związany z zapisywanym pojęciem. Zamieszczone w nich rady, mówiące o konieczności przyglądania się zmiennej przyrodzie w celu zrozumienia różnych ruchów pędzla, wydają się z punktu widzenia współczesnego zachodniego treningu piśmiennego całkowicie niezrozumiałe.

A jednak podejście Ingolda – skłaniające się do przyjrzenia się pisaniu jako czynności procesualnej, cielesnej, wymagającej swoistego treningu nie tylko mentalnego, ale też gestycznego i percepcyjnego – jest zasadniczo skoncentrowane na jednym piszącym oraz fenomenologii jego działania: fenomenologii, którą rekonstruuje on m.in. na podstawie traktatów kaligraficznych. Aby jednak zrozumieć specyfikę kaligrafii, należałoby spełnić dwa warunki. Po pierwsze, rozpatrywać osobę, która pisze, jako część określonej

44 Zob. <http://www.artique.pl/kaligrafia-lekcja-1/> (21.01.2015).

45 T. Ingold *Lines. A Brief History*, s. 131-136.

kultury ludzi piszących, a w jej czynności ujrzyć praktykę kulturową, czyli coś, co nie jest tożsame z czynnością jednostkową. Po drugie, należałoby przyjąć, że praktyki te nie poddają się rekonstrukcji na podstawie tekstów – jak choćby podręczników czy traktatów kaligraficznych. Oczywiście teksty te są znaczące: z pewnością rzucają światło na określone reguły pisania oraz wartości im przypisywane. Jednocześnie jednak nie determinują one owych reguł, a to oznacza, że praktyki pisania wymagają metodologii *stricte* etnograficznej.

Przykładem zastosowania takiej metodologii są analizy badaczki współczesnej chińskiej kaligrafii – Yuehping Yen<sup>46</sup>. Pokazuje ona złożoność dalekowschodniej kaligrafii, a dokładnie to, że nie zawsze fakt, jak się pisze, jest istotny dla prestiżu, jakim cieszy się ta sztuka. Linia, gest, czyli jedne z komponentów estetyki pisania, za pomocą których Ingold chce uchwycić istotę dalekowschodniego kaligrafowania, ustępują nieraz komponentom pozaestetycznym – przede wszystkim politycznym i ekonomicznym – które decydują o społecznym wartościowaniu konkretnej kaligrafii<sup>47</sup>. Ponadto gest pisania rzadko bywa oderwany od sieci interakcji dokonujących się nie tylko między piszącym a materiałami i narzędziami, z których ten korzysta, ale także między gestami innych piszących oraz interakcji właściwych dla całego kontekstu instytucjonalnego, w którym czynność pisania jest zanurzona. Innymi słowy, każda praktyka pisania – analizowana z uwzględnieniem jej materialnych i cielesnych aspektów – domaga się postulowanego przez Geertza opisu gęstego, odsłaniającego kolejne pokłady znaczeń zawartych w poszerzonym nieustannie kontekście analizy.

### **Kaligrafia jako instytucja i praktyka kulturowa**

Powróćmy raz jeszcze do *Słownika języka polskiego*. Podaje on dwa znaczenia słowa „kaligrafia”. W pierwszym jest ona „sztuką pięknego pisania”, w drugim – „czytelnym i starannym pismem”. Definicję tę – w znacznym, rzecz jasna, uproszczeniu – można potraktować jako enigmatyczne wskazanie dwóch biegunów, między którymi dokonała się kulturowa historia zachodniej kaligrafii. Pierwotnie „piękne pisanie” stanowiło raczej rzemiosło niezbędne dla funkcjonowania wielu instytucji kulturowych, niezwiązanych ze sztuką

<sup>46</sup> Y. Yen *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*, Routledge, London–New York 2004.

<sup>47</sup> Tamże, s. 15–32.

w nowożytnym sensie tego terminu, jak choćby: religii i jej tradycji tekstowej, handlu i administracji. Później, gdy czytelność i staranność pisma odręcznego przestała być warunkiem *sine qua non* wielu rejonów życia społecznego i politycznego, sama rękopiśmienność zaczęła być postrzegana raczej jako praktyka indywidualistyczna, prywatna, nosząca jednostkowy rys swego wykonawcy i przeznaczona głównie do użytku własnego. Praktyka odręcznego sporządzania zaproszeń ślubnych w celu podkreślenia wagi gości oraz samej uroczystości – która okazała się dla przywoływanego tu Grzegorza Barasińskiego początkiem zawodowej przygody z kaligrafią – byłaby niezrozumiała w kulturze, w której odręczność jest jedynym sposobem pisania [R]. Dopiero w kulturze mechanicznej reprodukcji tekstów pojawiają się konteksty, w których pismo odręczne zaczyna być wysublimowaną domeną działań konotowanych z estetyką, *hobby* i samorozwojem, a także „sztuką” rozumianą jako działanie nieinstrumentalne. „Piękne pisanie” zyskuje wówczas nowe znaczenia i wartości.

Proces ten jest przynajmniej częściowo zbieżny z pojawieniem się kultury techniczno-przemysłowej, w ramach której czynności odręczne, niekorzystające ze wsparcia maszyny, zaczęto postrzegać jako wyposażone w zindywidualizowaną „aurę” pozwalającą człowiekowi odzyskać utracone wymiary twórczego, osobistego bycia w świecie. W skrajnym, Ruskinowskim projekcie czynności te utożsamiono z formami działania przywracającymi naszej cywilizacji potencjał podporządkowany potrzebom ludzkim. Nie przypadkiem renesans kaligrafii, podczas którego *de facto* nadano jej nowy status sztuki w nowożytnym znaczeniu tego słowa – dokonał się w wieku XIX. Nie przypadkiem też dokonał się przede wszystkim w kraju będącym główną dźwignią rewolucji przemysłowej – w Wielkiej Brytanii, i był związany z Williamem Morrisem i Edwardem Johnsonem, wspomnianymi już w kontekście *Arts & Crafts Movement*<sup>48</sup>.

A zatem kaligrafia – jak słusznie zauważa Albertine Gaur – nie jest tym, na co wskazuje jej etymologia: nie jest jedynie pięknym pisaniem, czynnością indywidualną, opatrzoną stosowną kwalifikacją estetyczną. Kaligrafia jest instytucją kulturową. Oznacza to, że jej pojawienie się wymaga spełnienia kilku warunków o charakterze ponadindywidualnym: (1) pismo i tekst muszą cieszyć się społecznym prestiżem; (2) narzędzia i materiały piśmienne muszą być odpowiednio rozwinięte i muszą otwierać przed piszącym nie tylko określone możliwości techniczne, ale także powinny w odbiorze społecznym

48 R. Sassoon *Handwriting of the Twentieth Century*, s. 45-60.



wiązać się z wartościami nieodnoszącymi się do domeny czysto technologicznej; (3) wizualność pisma musi zostać podporządkowana określonym motywacjom kulturowym, które samą formę graficzną uczynią nośnikiem określonych treści religijnych, politycznych bądź społecznych<sup>49</sup>. W tym sensie kaligrafia nie jest nieodłączną towarzyszką pisma. Tylko trzy cywilizacje piśmienne – arabska, chińska (i szerzej – dalekowschodnia) oraz zachodnia – doprowadziły do jej pojawienia się i rozkwitu. Co więcej, jak każda instytucja kulturowa o bogatej i długotrwałej tradycji, kaligrafia pełni różne i historycznie zmienne funkcje. Choć pierwotnie była ona związana ze wskazywaną przez Gaur potrzebą nadawania jedności określonej tradycji piśmiennej<sup>50</sup>, trudno przyjąć, że funkcje te były jedyne, a jeszcze trudniej – że są one z definicji przynależne kaligrafii jako takiej. Przykładowo, dzisiejsze praktyki kaligrafowania mają niewiele wspólnego z wizualnym konstituowaniem tradycji rozumianym jako działanie jednolite, poddane spójnym regułom. Nie są one tożsame z opanowaniem i porządkowaniem treściowo heterogenicznej spuścizny historycznej i kulturowej za pomocą wizualnie jednorodnej formy. Co nie znaczy, że nie wynikają one z równie złożonych potrzeb kulturowych. Na marginesie warto też zauważyć, że dużych trudności nastrocza związek kaligrafii z historią takich pojęć jak „rzemiosło”, „sztuka” oraz „twórczość”. Jeżeli uznamy zachodnią kalografię za rzemiosło, podkreślając jednocześnie za Albertine Gaur, że kaligraf zachodni, w przeciwieństwie do dalekowschodniego, początkowo był zawsze człowiekiem pracującym na zlecenie Kościoła lub osoby prywatnej<sup>51</sup>, musimy pamiętać, że do wieku XVIII „rzemiosło” było w językach europejskich uznawane za synonim „sztuki”. Nacisk na „twórczy” wymiar tej ostatniej, związany z przełamywaniem określonych konwencji, i przeciwstawienie jej rzekomo „odtwórczemu” w nowożytnym sensie tego słowa „rzemiosłu” jest efektem późnej nowożytności<sup>52</sup>.

Dlatego funkcji i znaczeń kulturowych kaligrafii nie można interpretować za pomocą makrokategorii, opartych na ogólnikowych granicach czasowych i przestrzennych, znaczonych wielkimi nazwiskami znanych reformatorów. Przykładowo, niezależnie od tego, jakie znaczenie miała kaligrafia w *Arts and*

49 A. Gaur *Literacy and the Politics of Writing*, Intellect Books, Bristol–Portland 2000, s. 126.

50 Tamże.

51 Tamże.

52 E. Hallam, T. Ingold *Twórczość i improwizacja kulturowa*, przeł. M. Rakoczy, w: *Communicare. Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski [i in.], Wydawnictwa UW, Warszawa 2014.

*Crafts Movement*, warto pamiętać, że jako instytucja pełniła ona w różnorodnych kontekstach kulturowych rozmaite, częstokroć sprzeczne lub niewspółmierne, funkcje.

Aby to zrozumieć, wystarczy przywołać słynną, dokonaną w *Nadzorować i karać*, analizę XVIII-wiecznego szkolnego treningu kaligraficznego. Jego podstawową funkcją nie była wcale nauka estetycznego, starannego pisma. Jego rolą było dyscyplinowanie za pomocą regularnych ćwiczeń ciała i uczynienie go trybem w społecznej maszynierii ciał wspólnie, symultanicznie wykonujących te same czynności. Ciało – analizowane za pomocą coraz bardziej medykaliżującego się w epoce nowożytnej dyskursu – miało być, zdaniem Foucaulta – wykorzystywane tak, by pracować wydajnie i efektywnie. Nauka pracy symultanicznej, podporządkowanej ponadindywidualnym regułom była istotniejsza niż sam kształt uzyskanych w jej wyniku liter<sup>53</sup>. Nie chodziło tu tylko o to, że ciało pojedynczego ucznia miało spełnić następujące warunki:

być wyprostowane, nieco przegięte i obrócone w lewo, odrobinę pochylone do przodu, iżby położywszy łokieć na stole można było oprzeć przez podbródek o pięść, chyba, że będzie to ograniczało pole widzenia; lewa noga ma być nieco bardziej wysunięta niż prawa. Pomiędzy stołem a ciałem zostawić trzeba przerwę na dwa palce, gdyż wtedy nie tylko sprawniej się pisze, ale też nie ma nic szkodliwszego dla zdrowia, jak nieustanne przywieranie brzuchem do stołu. Lewa ręka od łokcia po dłoni musi leżeć na stole. Prawe ramię musi być odsunięte od ciała na jakieś trzy palce i wystawać na jakieś pięć palców poza stół, na którym ma się lekko wspierać.<sup>54</sup>

Chodziło przede wszystkim o to, żeby wszyscy uczniowie mieli tę samą postawę, odtwarzając za pomocą konstelacji tak samo działających ciał określony, wizualny porządek władzy.

Ten aspekt kaligrafii, niezwiązany jedynie z estetycznym kształtem pisma ani z jego czytelnością, jest widoczny przy pobieżnym przejrzeniu podręczników do kaligrafii przeznaczonych do szkół początku wieku XX. W podręcznikach tych kaligrafia traktowana jest jako nauka formatywna:

53 M. Foucault *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009, s. 148.

54 Tamże, s.148.

i to nie w sensie zdobycia odpowiednich umiejętności instrumentalnych, związanych z dobrym opanowaniem indywidualnej koordynacji ręka – oko, a w związku z tym – czytelnego pisma. Jej żmudność, związana z fizycznym, cielesnym, nie- językowym wymiarem pisania, ma być szkołą charakteru: zwłaszcza cnoty cierpliwości. Nawet współcześni kaligrafowie podkreślają, że adepci tej sztuki powinni porzucić myśl o szybkim jej nabywaniu: cechą dobrego kaligrafa jest wytrwałość. Kaligrafia – jak podkreśla jeden z twórców jej internetowych lekcji, „nie jest zabawą na trzy wieczory”<sup>55</sup>. „Nauka pisania – czytamy w podręczniku z 1927 roku – jak każda inna, powinna kształcić i wychowywać. Ma ona ćwiczyć nie tylko rękę i oko, ale kształcić także umysł, pobudzać uwagę, podniecać wolę ku dobremu, przyzwyczajając do karności i posłuszeństwa, budzić zamiłowanie do piękna, taktu, czystości i porządku, a w końcu ma wpływać na wyobraźnię i zmysł estetyczny wychowanków”<sup>56</sup>. Właśnie dlatego autor tego podręcznika krytykuje użycie takich materiałów jak tabliczka łupkowa i rysik. Są one praktyczne – przyznaje – bo można z tabliczki wszystko dowolnie ścierać. Ta jednak jej cecha zostaje uznana za mankament: dziecko, usuwając własne błędy, zaczyna naukę „traktować lekko i nie przyzwyczajają się do skupienia uwagi”. Pisanie piórem w zeszyte powoduje, że „już od początku [dziecko – M.R.] wprawia się do porządku, czystości i staranności w swej pracy, wiedząc, że najmniejsze uchybienie nie da się ukryć tak, jak przy pisaniu rysikiem na tabliczce”. Publiczna wizualizacja efektów pracy jest tu ważnym narzędziem dydaktycznym i nie ogranicza się ona jedynie do nabycia piśmienności. Jest edukacją zorientowaną na efekt i samoocenę: uwewnętrznienie praktyki wizualnego śledzenia postępów własnej pracy.

Jeszcze bardziej instruktywne będzie przyjrzenie się preferowanym przez omawiany podręcznik metodom. Jak wiemy, już w czasach Platona praktykowano na glinianych tabliczkach metodę polegającą na „kopiowaniu i odrysowywaniu poszczególnych znaków sposobem mechanicznym”: uczeń rysował linię po uprzednio nakreślonych przez nauczyciela śladach. Tę właśnie metodę uznaje się tu za nadmiernie „uciążliwą”<sup>57</sup>, choć dopuszczalną, o ile nie będzie ona stosowana przy wyłączeniu innych. W rzeczywistości nie o uciążliwość tu jednak chodzi. Metoda mechaniczna koncentruje się raczej

55 Zob. <http://www.artique.pl/kaligrafia-lekcja-1/> (21.01.2015).

56 S. Tatusz *Nauka pisma użytkowego i ozdobnego. Podręcznik dla nauczycieli i uczniów seminariów nauczycielskich*, s. 4.

57 Tamże, s. 17.

na motorycznym aspekcie ucieleśnianego gestu pisania, nie zaś na wyrabianiu w uczniu nawyku dostrzegania podobieństw i różnic w literze kreślonej poza szablonem: oznacza ona prymat gestyczności nad wizualnością, prymat, który w toku szkicowanej tu ewolucji kulturowej odchodzi do lamusa. Autor podręcznika przywołuje zatem inne, bardziej jego zdaniem nowoczesne metody: pogładową, posiłkującą się pisaniem w powietrzu, metodę Carstairsa, czyli angielską, genetyczną i taktową<sup>58</sup>. Ta ostatnia świetnie pokazuje ówczesne funkcje szkolnego, zbiorowego pisania, a dokładnie ponadindywidualne i pozaestetyczne, cielesne i fizyczne aspekty szkolnej kaligrafii. Rekomendowana jako „rozpowszechniona w Niemczech”, polega ona na tym, że wszystko „odbywa się tu na komendę: siadać, zeszyt przed siebie, zeszyt nachylić, pióro do ręki, pióro zanurzyć itd. Uczniowie wykonują na komendę polecenia nauczyciela, w klasie panuje spokój, uwaga, uczniowie pozostają w ciągłym natężeniu myślowym i pod opieką”<sup>59</sup>. Każdą głoskę pisze się na taktowane „rzuty”: „pisząc wyraz «uczeń», taktujemy każdą literę z osobna: u – 1, 2, 3, 4; c – 1, 2, 3, 4; z – 1, 2, 3, 4; e – 1, 2, 3, 4; n – 1, 2, 3, 4 i 1 – znamię nad ń”<sup>60</sup>. Taktowanie, zdaniem autora, służy przeciwdziałaniu „wybrykom w klasie” oraz nieporządkowi związanemu z „indywidualnością uczniów”, z których „nie wszyscy jednakowo szybko i równomiernie piszą”<sup>61</sup>. Argumentem na rzecz tej tezy ma być zaś fakt, że „wszelkie ćwiczenia gimnastyczne, pochody, marsze, śpiew chóralny, a często i praca u naszych rzemieślników odbywa się w pewnym tempie, według taktu”<sup>62</sup>.

Oczywiście przyjrzenie się różnorodnym, historycznie i instytucjonalnie zmiennym praktykom kaligraficznym wymaga daleko szerzej zakrojonej perspektywy niż zaproponowana w tym tekście. Jest ono jednak niezbywalne. Po pierwsze, może rzucić światło na różnorodność zachodnich praktyk piśmiennych. Po drugie, może sproblematyzować metodologię badań nad pismem, pozwalając: (1) dobitniej uwzględnić jego cielesne, wizualne i materialne komponenty; (2) rozszerzyć tradycyjne definicje przyjmując, że pismo nie stanowi jedynie swoistego symbolizmu językowego.

---

58 Tamże, s. 17.

59 Tamże, s. 21, pisownia oryginalna.

60 Tamże, s. 21.

61 Tamże, s. 20.

62 Tamże.

## Abstract

---

**Marta Rakoczy**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Matter, Body, Visuality: Towards a Better Understanding of Writing*

Rakoczy questions the definition of writing as a sort of linguistic symbolism related to the idea of 'expressing thoughts' and 'communication' through words. Based on Western calligraphic practices, her analysis suggests that the bodily, material and visual aspects of writing also shape its cultural significance. Their role often remains implicit, which determines the functioning of writing and its cultural specificity.

## Keywords

---

calligraphy, body, visuality, literacy practice