

Teksty Drugie 2015, 4, s. 371-392



Rysowanie, pisanie i kaligrafia

Tim Ingold

Rysowanie, pisanie i kaligrafia

Tim Ingold

Pprzedmiotem mojego zainteresowania [...] będzie rysowanie i pisanie. Linie tworzy się, zarówno pisząc, jak i rysując, a w obu tych przypadkach są one śladem gestu ręki. Co jednak różni te gesty? Gdzie kończy się rysowanie, a zaczyna pisanie? Jeśli w historii linii pismo zaczyna stopniowo różnić się od rysunku, to w jaki sposób odzwierciedla się to w przemianie zdolności i osiągnięć ludzkiej ręki? Aby wstępnie odpowiedzieć na to pytanie, chciałbym rozważyć cztery sposoby, na jakie można odróżnić pismo i rysunek. Po pierwsze, pismo stanowi *n o t a c j ę*, a rysunek nie. Po drugie, rysunek w przeciwieństwie do pisma stanowi *s z t u k ę*. Po trzecie, pismo w przeciwieństwie do rysunku jest *t e c h n o l o g i ą*. Po czwarte, pismo jest *l i n e a r n e*, a rysunek nie. Żadne z tych rozróżnień, jak się okazuje, nie jest całkowicie wiarygodne. Warto jednak przyjrzeć się im dokładniej, ponieważ w ten sposób można wyjaśnić kilka ważnych kwestii.

Rysowanie liter

Przyjrzyjmy się klasycznemu obrazkowi z *Chatki Puchatka*, narysowanemu przez Ernesta H. Sheparda do książki Alana A. Milne'a. [...]

Artykuł pochodzi z książki: Tim Ingold *Lines. A Brief History*, Routledge, London–New York 2007, rozdział 5 (*Drawing, writing and calligraphy*).
Copyright © 2007, Routledge London–New York 2007.
Druk za zgodą Taylor & Francis Books UK.

Tim Ingold – profesor w Instytucie Antropologii na Uniwersytecie Aberdeen, członek British Academy and Royal Society of Edinburgh. Twórca stanowiska łączącego neo-darwinowską biologię i nauki kognitywne z podejściem relacjonalnym, opisującym rozwój percepcji i działania w środowisku społeczno-naturalnym. Autor m.in. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (2011), *Lines: a Brief History* (2007), *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (2000).

Kłapouchy, poczciwy bury osioł, ułożył na ziemi trzy patyki. Dwa z nich stykają się na jednym końcu, ale rozchodzą na drugim, a trzeci leży w poprzek. Nadchodzi prosiaczek. „Czy wiesz, co to jest?” – pyta Kłapouchy Prosiaczka. Prosiaczek nie wie. „To «A»” – oznajmia dumnie osioł. Rozpoznał ten kształt jako A. Ale czy mamy podstawy, by uznać, że Kłapouchy wytworzył artefakt pisma? Z pewnością nie. Osioł naśladował jedynie widziany gdzieś indziej kształt. Wie, że jest to A, ponieważ Krzyś tak to nazywa. Jest też przekonany, że rozpoznawanie A, gdy widzi się tę literę, stanowi istotę Nauki i Edukacji. Ale Krzyś, który zaczyna chodzić do szkoły, wie więcej. Zdaje sobie sprawę z tego, że A jest literą, a jako taka stanowi ona tylko jedną ze zbioru znaków mających swoje nazwy – zbioru nazywanego alfabetem, który chłopiec nauczył się recytować w określonym porządku. Uczy się on także rysować litery. Na jakim więc etapie przestanie je rysować, a zacznie pisać?

Wybitny rosyjski psycholog Lew Wygotski w swoich badaniach wczesnego rozwoju dziecka poświęcił tej kwestii dużo uwagi. Uświadomił sobie, że pierwsze rysunki dziecka są po prostu śladami gestów wskazywania, czynionymi przez rękę, której zdarzyło się trzymać piszące narzędzie. „Dzieci – zauważył Wygotski – nie rysują, lecz wskazują, a ołówek jedynie utrwała gest wskazywania”¹. Istnieje jednak przełomowy moment, w którym dziecko odkrywa, że znak, który zrobiło na papierze, jest obrazem czegoś i co więcej, że to coś ma nazwę. Od tego momentu nazywanie przedmiotu nie następuje już po akcie rysowania, lecz go poprzedza, tak więc dziecko może zacząć „rysować A”. Jednak nadal nie jest to pisanie. Wymaga ono jeszcze jednego przełomu, spowodowanego odkryciem, że litery mogą być układane w znaczące połączenia, tak by tworzyć słowa. Odkrycie to oznacza narodziny dziecięcej umiejętności czytania. Dziecko, które nie potrafi jeszcze czytać, musi wykonywać ćwiczenia polegające na tworzeniu liter. Tylko o czytającym dziecku można prawdziwie orzec, że pisze².

Wszystko to skłania do wniosku – jak przekonująco dowodzi językoznawca Roy Harris – że powinniśmy wyraźnie rozróżnić *n o t a c j ę i p i s m o*. Rysowanie liter alfabetu, rozpoznawanie ich kształtu oraz nauka ich rozróżnienia są ćwiczeniem notacji. Ćwiczenia ortograficzne dotyczą pisma. Jest ono

1 L. Wygotski *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, eds. M. Cole, V. John-Steinet, S. Scribner, E. Soubberman, Harvard University Press, Cambridge MA 1978, s. 108. Nie udało się zlokalizować cytatu w polskim wydaniu pism Wygotskiego (L. Wygotski *Myślenie i mowa*, przeł. E. Flesznerowa, I. Fleszner, PWN, Warszawa 1989).

2 Tamże, s. 110-115.

kwestią umiejętności takiego łączenia elementów notacji, by miały one znaczenie w ramach określonego systemu (oczywiście te same elementy mogą być używane w dowolnej liczbie innych systemów). W obrębie tekstów danego systemu takie elementy jak litery mogą wówczas zyskać wartość jako znaki pisane³. Jako takie należą one wówczas do dziedziny pisma. [...]

Choć takie rozróżnienie notacji i pisma wydaje się logiczne, ma ono osobliwe konsekwencje. Przypuśćmy, że ktoś prosi nas o przepisanie fragmentu tekstu w alfabecie, którego nie znamy. Bylibyśmy zmuszeni przepisywać litera za literą, odtwarzając tak wiernie, jak tylko możliwe obserwowany wzór i nie mając żadnego wyobrażenia na temat tego, co to wszystko znaczy. Czy wówczas pisalibyśmy, czy raczej powrócilibyśmy do rysowania liter? Nie jest to tak nierealistyczny scenariusz, jak mogłoby się wydawać. Historyk Michael Clanchy przypomina, że choć średniowieczni skrybowie byli szanowanymi fachowcami w swym rzemiośle, często „ledwo co rozumieli leżące przed nimi teksty”⁴. Potrafili jednak rozpoznawać litery i to właśnie je powielali na stronie. Czy powinniśmy uznać, że w ostatecznym rozrachunku nie pisali, lecz rysowali? Taki wniosek wiódłby do opowiedzenia się przeciwko mojemu zasadniczemu podejściu, które usiłuję rozwinąć [...]. Polega ono na ujęciu pisma przede wszystkim jako tworzenia linii, a nie układania słów. Ponadto wymuszałyby to konieczność zastosowania do pracy skrybów dychotomii, która w ich doświadczeniu nie istniała. W ich przypadku czynność pisania była całkiem niezależna od tego, czy byli w stanie faktycznie rozszyfrować to, co napisane.

Dlatego jestem niechętny, by traktować pismo jako praktykę, która wypiera rysowanie. [...] Moja główna teza brzmi: ręka, która pisze, nie przestaje rysować i dlatego może poruszać się całkiem swobodnie, bez przerw, w obrębie pisma lub poza nim. Być może analogię można odnaleźć w geście rąk zaangażowanych w jedzenie posiłku. W danej chwili ręce zajmują się manipulowaniem nożem i widelcem, w innej – tworzą w powietrzu znaki towarzyszące rozmowie. Lecz wykonywanie gestów dłońmi w tym przypadku przechodzi równie płynnie do tworzenia znaków, jak rysowanie zmienia się w pisanie.

W niektórych przykładach elementy notacji wyraźnie są także obrazami. To, że hieroglif „głowa wołu”, prekursor litery A, jest obrazem, staje się

3 R. Harris *Rethinking Writing*, Continuum, London 2000, s. 91. Przekład wszystkich cytatów ze źródeł w języku angielskim – M.R.

4 M. Clanchy *From Memory to the Written Record*, Blackwell, Oxford 1979, s. 126.

widoczne, gdy porównamy go ze sposobem rysowania samych wołów w starożytnym Egipcie. Nie wahałobyśmy się chyba, by stwierdzić, że hieroglif jest rysunkiem czegoś innego niż on sam. Choć pismo jest częścią całości tekstowej, to w tym przypadku swoim kształtem odwzorowuje element rzeczywistości zewnętrznej. Inny, dobrze znany przykład można zaczerpnąć z najnowszej etnografii. Mam tu na myśli sławną rozprawę Nancy Munn⁵ na temat Walbiri, Aborygenów z pustynnych rejonów centralnej Australii [...]. Wśród Walbiri zarówno mężczyźni, jak i kobiety stale tworzą palcami rysunki na piasku, gdy rozmawiają lub snują opowieści. Rysunki te są zwykłą i integralną częścią rozmowy, tak jak mowa i gest. Same ślady są skonwencjonalizowane do tego stopnia, że stanowią rodzaj słownika elementów graficznych, których dokładne znaczenia są jednak wysoce zależne od kontekstu rozmowy lub opowieści, w której się pojawiają. Tak więc zwykła, prosta linia może być (między innymi) dzidą, kijem służącym do walki lub kopania albo też leżącą płasko na ziemi osobą lub zwierzęciem; koło może być gniazdem, studnią, drzewem, wzgórzem, kociołkiem lub jajkiem. W miarę rozwoju opowieści znaki są składane w małe scenki, z których każda jest następnie ścierana, by zrobić miejsce kolejnej⁶.

Ponieważ znaki tworzą zamknięty zestaw i mogą być łączone na dowolną ilość sposobów, by tworzyć różne scenki, wydaje się całkowicie zasadne przyjąć, że stanowią one notację. Lecz jest także oczywiste, że znaczenie przypisywane każdemu z elementów, mimo zależności od kontekstu, jest dalekie od arbitralności. Istnieje oczywiste podobieństwo ikoniczne, przykładowo, między dzidą i prostą linią. Z tego względu Munn uznaje notację Walbiri za *ikografę*⁷. W tym przypadku nie ma sensu pytać, czy elementy graficzne są pisane, czy tylko rysowane. Są one jednocześnie pisane i niepisane, w zależności od tego, czy linia na piasku zostaje wykorzystana, by zobrazować element notacji (w tym samym sensie, w jakim mógłbym, przykładowo, zacząć rysować A), czy po to, by zobrazować przedmiot, który – jak się przyjmuje – jest przedstawiany za jej pomocą w określonym kontekście opowieści. Z powodu ikonicznego podobieństwa między przedmiotem i jednostką notacji znaki można interpretować na obydwa sposoby. [...]

5 N.D. Munn *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, University of Chicago Press, Chicago 1973.

6 Tamże, s. 64-73.

7 Tamże, s. 87-88.

Pisanie jako rysowanie

Chciałbym przejść do drugiego z moich czterech twierdzeń dotyczących różnienia między rysunkiem a pismem. Często uznaje się, że rysunek jest sztuką, natomiast pismo nią nie jest. Stwierdzenie to wraz z tezą (którą zaraz rozważę), że w przeciwieństwie do rysowania pismo jest technologią, ma za podstawę dychotomię między technologią a sztuką, która wydaje się głęboko zakorzeniona w kulturze nowożytnej. Dychotomia ta jednak liczy sobie nie więcej niż trzysta lat. Aż do XVII wieku przyjmowano, że artyści nie różnią się od rzemieślników, a ich sposoby pracy także uznawano za „techniczne”. W odniesieniu do systematycznego zastosowania tych sposobów na początku wieku XVII ukuto słowo „technologia”⁸. Zostało ono utworzone na bazie klasycznego greckiego terminu *techne*, wiążanego pierwotnie z ludzką umiejętnością lub rzemiosłem. „Sztuka” pochodząca z łacińskiego [...] *ars* znaczyła mniej więcej to samo. Pojęcie to stosowało się „nader szeroko do pracy, specjalistycznych technik, technologii, fachu i każdego rzemiosła wymagającego umiejętności”⁹.

Jednakże późniejszy rozwój kapitalizmu przemysłowego, połączony z towarzyszącymi mu przemianami w podziale pracy, doprowadził w wielu dziedzinach do rozdziału w obrębie każdej umiejętności na: z jednej strony czynności związane z twórczą inteligencją i wyobraźnią, z drugiej zaś na te, które wiązano z powtarzalnością i nawykowymi technikami cielesnymi. Im bardziej dla tych pierwszych zastrzegano pojęcie sztuki, tym bardziej te drugie zaczęto redukować do tego, co obecnie uważa się za „zwykłe” czynności techniczne. Z chwilą, gdy praktyka cielesna została oddzielona od twórczej pobudki, możliwa stała się budowa maszyn, które szybciej i skuteczniej robią to, co wcześniej wykonywało ciało. Samo pojęcie technologii zaczęło wówczas wiązać nie z umysłem, lecz z maszyną, z zasadami włączonymi w mechanizm samej produkcji, a nie z tymi, które służą jej systematycznemu badaniu. Odtąd przedmiot lub wykonanie będą uznawane za dzieło sztuki o tyle, o ile wymykają się ograniczeniom systemu technologicznego i wyrażają geniusz ich twórcy. Funkcjonowanie technologii zaczęło zaś oznaczać powiązanie z mechanicznym zastosowaniem obiektywnego i bezosobowego systemu

8 R. Williams *Keywords*, Fontana, London 1976, s. 33-34; T. Ingold *The Perception of the Environment: Essays of Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London–New York 2000, s. 349, David Ross *Technology*, w: *The New Keywords*, eds. T. Bennett, L. Grossberg, M. Morris, Blackwell, Oxford 2005, s. 342.

9 W.J.T. Mitchell *Art*, w: *The New Keywords: a Revised Vocabulary of Culture and Society*, eds. T. Bennett, L. Grossberg, M. Morris, Blackwell Publishing, Malden 2005, s. 6.

sił produkcyjnych. Sztuka tworzy, technologia może tylko powielać. Artysta został odróżniony od rzemieślnika, a dzieło sztuki od artefaktu.

[...] Jeśli autor jest artystą w dziedzinie literatury, drukarz jest rzemieślnikiem w dziedzinie typografii. Według Raymonda Williama to właśnie w Anglii pod koniec XVIII wieku powstało pojęcie rzemieślnika jako pracownika fizycznego, pozbawionego celu związanego z intelektem, twórczością i wyobraźnią. Co znamienne, jak zobaczymy, kwestia ta dotyczyła także statusu grafiki [*engraving*]. Pod koniec wieku XVII uznawano, że sztuka obejmuje malarstwo, rysunek, grafikę i rzeźbę, ale już sto lat później dżentelmeni z Royal Academy postanowili, że nie powinno być w jej obrębie miejsca dla grafików. Nie uznano ich za artystów, lecz za rzemieślników, którzy z istoty przynależą do przemysłu drukarskiego¹⁰. Od około połowy XIX wieku wytwarzanie linii służące tworzeniu tekstów zostało zepchnięte do sfery technologii. Jednak rysowanie zachowało swój pierwotny związek z malowaniem i rzeźbą w obrębie dziedziny, którą zaczęto uważać za „sztuki piękne”, i tu pozostało. Tak więc dotarliśmy do osobliwego, mocno dziś zinstytucjonalizowanego podziału między rysownikiem [*graphic artist*]¹¹ a pisarzem: pierwszy z nich rysuje linie, praktykując własną sztukę, drugi tego nie czyni; nie jest twórcą linii, lecz artystą słowa.

To właśnie pozwoliło takiemu współczesnemu antropologowi jak Clifford Geertz stwierdzić, że etnograf jest tym, który spisuje społeczny dyskurs, tym, który „z a p i s u j e”¹², chociaż ostatnią rzeczą, którą faktycznie robi antropolog, jest rysowanie linii na stronie. Jeszcze później James Clifford zdefiniował *i n s k r y p c j ę* jako „zwrot ku pisaniu”, obecny zarówno w samym centrum praktyk związanych z pracą terenową etnografa, jak i w powszechnej czynności robienia notatek. Jako taka – dowodził Clifford – inskrypcja powinna być odróżniana od *d e s k r y p c j i*, która pociąga za sobą tworzenie opisu opartego na refleksji, analizie i interpretacji, zazwyczaj w miejscu wyraźnie odizolowanym od terenu badań¹³. Lecz w tym ujęciu ani inskrypcja, ani deskrypcja nie mają nic wspólnego z tworzeniem linii. W obu przypadkach

10 R. Williams *Keywords*, s. 33.

11 Ingold ma tu na myśli zarówno rysowników, jak i grafików: różnica między *graphic artist* a pisarzem dotyczy nie tyle opozycji między technologią a sztuką, ile opozycji między mediami ekspresji: linią a słowem – przyp. tłum.

12 C. Geertz *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973, s. 33.

13 J. Clifford *Notes on (Field)notes*, w: *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*, ed. R. Sanjek, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 51-52.

są one kwestią znalezienia właściwych słów, by utrwalić lub przekazać to, co zostało dostrzeżone. Chociaż Clifford nazywa swoją analizę „grafocentryczną”¹⁴, inskrypcje i deskrypcje, o których mówi, są czymś, co można poczynić zarówno za pomocą maszyny do pisania, jak i pióra. Dla jego wywodu nie ma żadnej różnicy, czy etnograf pracuje za pomocą jednego, czy drugiego narzędzia¹⁵. Tymczasem zgodnie z moim ujęciem różnica ta ma charakter zasadniczy. Można pisać za pomocą pióra, ale nie można rysować, używając maszyny do pisania.

Jestem przekonany, że rzutując nasze współczesne rozumienie pisma jako układania słów na praktyki związane z pracą dawnego skryby (nawet jeśli zapożyczamy ze współczesności takie kategorie jak „inskrypcja” i „rękopis” w celu definiowania tych drugich), nie uda nam się rozpoznać, w jakim stopniu sama sztuka pisania tkwiła w rysowaniu linii, przynajmniej dopóki nie została wyrugowana przez typografię. Dla dawnych pisarzy nastrój lub spostrzeżenie mogły być o d d a n e [*described*] ruchem ręki i z a p i s a n e [*inscribe*] w zostawionym przez niego śladzie. Znaczenie miały nie tylko wybór samych słów oraz ich semantyczna zawartość – te mogły być całkowicie skonwencjonalizowane, jak w tekstach liturgicznych – lecz także charakter, zabarwienie i dynamika samej linii. Rosemary Sassoon, która praktykowała jako skryba pod koniec II wojny światowej, znajdując zatrudnienie, z uwagi na własne umiejętności, przy przepisywaniu książek wspomnieniowych, na które był wówczas popyt, zauważyła, że mimo surowych reguł tego rzemiosła każdy skryba mógł wyczuć, w jaki sposób litera została napisana, jedynie na nią zerknąwszy¹⁶.

Wśród artystów nowożytnych jednym z nielicznych, który rozpoznał pierwotną tożsamość rysunku i pisma, był Paul Klee. W notatkach, które sporządził do swoich wykładów dla Bauhausu jesienią 1921 roku, zauważył, że linia „u progu cywilizacji, kiedy pisanie i rysowanie stanowiły jedno, była elementem zasadniczym”¹⁷. [...] Poza grafologami¹⁸ uczeni zachodni rzadko patrzyli na pismo jak na rodzaj rysunku. W ten sposób jako jedna z nielicznych traktowała je Nicolette

14 Tamże, s. 53.

15 Tamże, s. 63-64.

16 R. Sassoon *The Art and Science of Handwriting*, Intellect, Bristol 2000, s. 12.

17 P. Klee *Notebooks*, t. 1: *The Thinking Eye*, trans. R. Mannheim, ed. J. Spiller, Lund Humphries, London 1961, s. 103; zob. także K.P. Aichele *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 164.

18 H. Jacoby *Analysis of Handwriting*, Allen & Unwin, London 1939.

Gray. We wprowadzeniu do książki o znaczącym tytule *Lettering as Drawing* Gray przyznaje, że jej podejście, łączące dziedziny pisma i rysunku, jest nowatorskie nie dlatego, że brakuje badań naukowych na ich temat, lecz z powodu przekonania utrudniającego próby ich łącznego opisu i zakładającego, że wiążą się one z całkowicie różnymi rodzajami działania, z których każde wymaga odrębnych badań. Tymczasem między pisaniem a rysowaniem – twierdzi Gray – nie może być żadnej nienaruszalnej granicy, ponieważ medium każdego z nich jest linia. Jak słusznie zauważa badaczka: „piszemy za pomocą tej samej linii, za pomocą której rysujemy”¹⁹. Gray koncentruje się na zachodnich kaligrafach, którzy w czasach nowożytnych musieli podjąć batalię, by ich dziedzina została uznana za pełnoprawną sztukę. Mówiąc ogólnie, adepci sztuki graficznej zamiast kaligrafii są uczeni typografii. Jednak linie typograficzne, podobnie jak wcześniejsze linie ryte, z których się wywodzą, są całkowicie odmienne od wyrysowanych linii swobodnie płynącego tekstu rękopiśmiennego. Linia narysowana, w ujęciu Gray, jest linią ruchomą²⁰. [...]

Znacznie wcześniej, w swojej rozprawie z 1857 roku *The Elements of Drawing*, John Ruskin pouczał swoich początkujących czytelników, wykorzystując bardzo podobne kategorie. Mieli oni pojąć coś, co nazywał liniami w i o d ą c y m i, czyli liniami, które ucieleśniają w swoim kształcie przeszłość, obecne działanie oraz przyszłe możliwości rzeczy. Linie gór ukazują, w jaki sposób góry tworzyły się i ulegały erozji, linie drzewa ukazują, jak mocuje się ono z życiem w lesie i z nękającymi je wiatrami, linie fali lub chmury ukazują proces ich kształtowania przez obieg powietrza i wody. [...]

Sztuka ruchu

Zwyczajowo twierdzi się, że kaligraf to ktoś, kto pisze. A jednak – jak pokazuje Yuehping Yen – chińska kaligrafia jest „sztuką rytmicznego ruchu”, w którym linie składające się na każdy ze znaków mają własną moc i dynamikę. „Przez obserwację natury” – wyjaśnia Yen – kaligrafowie „obserwują zasady różnych form ruchu i rytmu, a także usiłują przekazać je za pomocą pędzla używanego w kaligrafii”²¹. W swoim głośnym traktacie jeden z najbardziej cenionych kaligrafów dynastii Tang, Sun Guoting (648-703 n.e.), pisze:

19 N. Gray *Lettering as Drawing*, Oxford University Press, London 1971, s. 1.

20 Tamże, s. 9.

21 Y. Yen *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*, Routledge Curzon, London 2005, s. 84-85.

Rozważ różnicę między dwoma pociągnięciami pędzla: „zawieszoną igłą (*xuanzhen*)” a „wiszącą kroplą wody (*chuilu*)”, następnie zaś cuda dudniących grzmotów i walących się skał, pozę dzikich gęsi w locie i przerażonych, dzikich zwierząt, postawę walczących feniksów i spłoszonych węży, moc przepaścistych urwisk i kruszących się turni, kształty napotykanego niebezpieczeństwa i chwytania się gnijącego drewna; kształty, które są czasem ciężkie niczym groźne chmury, a czasem lekkie niczym skrzydła cykady. Rozważ, że kiedy pędzel porusza się, woda wypływa ze źródła, a kiedy pędzel zatrzymuje się, góra stoi niewzruszona; zastanów się nad tym, co niezwykle jasne, niczym księżyc w pełni wznoszący się na skraju nieba, i nad tym, co niezwykle czyste, niczym wielość gwiazd uszeregowanych na Drodze Mlecznej – są one podobne misternym tajemnicom natury: nie mogą być wymuszane.²²

[...]

Dziś i dawniej chińscy kaligrafowie czerpali natchnienie z takich spostrzeżeń. Jeden z XIII-wiecznych mistrzów barwnie porównał natarcie – zasadniczy moment, w którym końcówka pędzla dotyka papieru na początku pociągnięcia – do „skaczącego zająca i jastrzębia spadającego na swą ofiarę”²³. Inny mówi o tym, jak uchwycił charakterystyczne ruchy znaków *tzu* i *pu*, usiłując naśladować ręką ruch lecącego ptaka. W odniesieniu do znaków *wei* i *ju* próbował wykonywać w powietrzu ruchy szczurów koziółkujących podczas zabawy²⁴. Dwa wieki wcześniej, za czasów dynastii Sung, kaligraf Lei Chien-fu opisywał, jak usłyszał wodospad i wyobraził sobie kotłującą się, gnającą i spadającą w przepaść wodę: „Wstałem, by pisać – wspominał – i wszystko, co sobie wyobrażałem, pojawiło się pod moim pędzlem”²⁵. Traktat na temat malarstwa z tego samego okresu wyjaśnia, dlaczego Wang Hsi-chih, żyjący między 321 a 379 rokiem n.e., był miłośnikiem gęsi. Otóż – opowiada autor – „by utworzyć znak, czerpał on natchnienie z podobieństwa między falowaniem ich szyi a falowaniem nadgarstka obracającego pędzel”²⁶. Inny

22 Cyt. za tamże, s. 84.

23 J.F. Billeter *The Chinese Art of Writing*, trans. J.-M. Clarke, M. Taylor, Rizzoli International, New York 1990, s. 163.

24 Tamże, s. 185-186.

25 Tamże, s. 183.

26 Tamże, s. 184, 200, fn. 65.

kaligraf dynastii Sung, Huang T'ing-chien, opisuje, że po latach rozczarowań próbami opanowania określonego gestu odkrył jego tajemnicę pod koniec życia, gdy przepływał promem gardziel rzeki Jangcy. Gdy przypatrywał się przewoźnikom pracującym wiosłami: pod jakim kątem zanurzają je i przeciągają w rozwijającym się uderzeniu i w jaki sposób podnoszą je na koniec, jak wkładają w tę pracę całe ciało, natychmiast pojął, w jaki sposób on sam powinien manipulować pędzlem²⁷.

Zgodnie z tymi przykładami, zaczerpniętymi ze znakomitej książki Jeana François Billetera *The Chinese Art of Writing*, trzeba uznać, że mistrzowie kaligrafii, choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że pisali, równocześnie rysowali to, co dostrzegli. Nie były to jednak kształty lub schematy rzeczy, które starali się przedstawić; ich celem było raczej odtworzenie we własnych gestach rytmów i ruchu świata. Jak wyjaśnia Yuehping Yen, nikt nie oczekuje, że kaligrafowane linie inspirowane przez atak i kontratak walczących węży będą faktycznie w y g ł ą d a ć j a k węże; ważne, by linie poruszały się jak węże²⁸. Natomiast można zadać pytanie, czy chińskie pismo w ogóle składa się z linii. Rzecz jasna, tworzenie ich za pomocą cienkiego pędzla, podobnie jak za pomocą pióra, jest technicznie możliwe. W stylu malarstwa chińskiego znanym jako *kung-pi* artysta powinien zacząć od rysowania takich linii, zanim je pokoloruje. Nazywane są one *hsien*, co dosłownie oznacza „groźby”. Terminu tego jednak nigdy nie używa się w kaligrafii. Zamiast tego słownictwo związane z kaligrafią – włączając w to pojęcia używane w odniesieniu do pędzla (*pi*) i pociągnięcia (*hua*) – wiąże się z zasobem słów odnoszącym się do zupełnie innego stylu malarstwa, znanego jako *hsien-i* i tworzonego przy użyciu tuszu, którym maluje się na jedwabiu czy papierze bez rysunku wstępnego.

W świetle tego świadectwa mogłoby się wydawać, że jedynym kształtem, którego kaligrafowie nie tworzą, jest linia. Aby obejść kłopot terminologiczny, Billeter używa neutralnej kategorii „element” dla każdego ze składników pojedynczego znaku pisma²⁹. Nie widzę jednak żadnego powodu, by być tak przezornym. Jak ślad pozostawiony na powierzchni za pomocą ruchu ciągłego, tak pociągnięcie pędzla kaligrafa lub *pi-hua* jest linią [...] i w ten właśnie sposób będę je dalej nazywać. Trzeba jednak przyznać, że pióro zachodniego kaligrafa i pędzel kaligrafa chińskiego tworzą całkowicie odmienne linie.

27 Tamże, s. 183.

28 Y. Yen *Calligraphy and Power...*, s. 85.

29 J.F. Billeter *The Chinese Art of Writing*, s. 50-51.

Jest tak nie tylko dlatego, że pędzel wytwarza ślad o zmiennej szerokości, lecz także z tego powodu, że można nim bez trudu poruszać we wszystkich kierunkach. Dlatego kaligraf może „grać” za pomocą łatwo poddającej się naciskowi końcówki pędzla w sposób, który byłby całkiem niedostępny przy użyciu stalówki pióra sztywno unieruchomionej w obsadce³⁰. Lepiej niż pióro nadaje się do tej „gry” ołówki. Jako podstawowe narzędzie rysowania w tradycji zachodniej umożliwia on dużo większą elastyczność niż pióro i pod tym względem jest podobny do pędzla. W istocie angielskie słowo „pencil” (ołówek), pochodzące z łacińskiego *penicillum* (co znaczy „ogonek”, przykładowo, sobola lub gronostaja) pierwotnie odnosiło się do cienkiego pędzla malarskiego, a jako takie było czymś zupełnie innym od angielskiego „pen” („pióro”) (pochodzącego od łacińskiego *penna*). Podczas gdy podobieństwo między tymi słowami jest przypadkowe, różnica między denotowanymi przez nie narzędziami okazuje się zasadnicza.

Osoba pisząca piórem kreśli znaki, wykorzystując stosunkowo niewielki zasób powtarzających się ruchów, by narysować ciągłą linię złożoną z liter. Zmiany wielkości, szlaki i pętle tej ostatniej tworzą strukturę, której wzorce ukazują się w miarę procesu pisania. [...] Analogią tego procesu, streszczaną w metaforze tekstu, jest tkanie³¹. Gdy patrzymy wzdłuż linii, każda litera wydaje się przechylać i dotykać kolejnej, podobnie jak w szyku ludzi stojących w pojedynczym szeregu, w którym każda osoba podnosi ramię i opiera swą dłoń na ramieniu osoby stojącej przed nią. Czytający ma więc wrażenie oglądania liter z boku, jak ktoś, kto ogląda sylwetki ludzi idących w rzędzie, zgodnie z kierunkiem ich ruchu. W chińskiej kaligrafii przeciwnie, litery są obserwowane z przodu. Jak napisał Paul Claudel, „chińskie litery stoją do ciebie przodem, łacińskie pokazują się z profilu”³². Stosownie do położenia patrzącego, znaki pisma chińskiego układają się jak gdyby w stos: jeden na drugim, a nie bok do boku. Trzeba zatrzymać się przy każdym znaku osobno. Z tego względu nie istnieje nic, co można by porównać do linii liter stosowanej w zachodnim rękopiśmiennictwie. Chińskie pismo nie jest w żadnym sensie pokrewne sztuce tkania. Przypomina raczej taniec³³.

30 Tamże, s. 11-12, 54.

31 W języku angielskim mówi się często o tkaniu tekstów, samo łacińskie słowo *textus* jest zaś etymologicznie związane ze słowem *texare* oznaczającym tkąć, budować [przyp. tłum.].

32 Cyt. za J.F. Billeter *The Chinese Art of Writing*, s. 28.

33 Tamże, s. 163, 178, 220; Y. Yen *Calligraphy and Power...*, s. 100.

Piszący, tak jak tancerz, skupia wszystkie swoje siły i emocje na ciągu wysoce kontrolowanych gestów. Zarówno tancerz, jak i kaligraf muszą odpowiednio się przygotować i wykonać pierwszy ruch, lecz gdy już rozpoczną performans, wykonują go szybko i płynnie. W obu przypadkach całe ciało zostaje poderwane do akcji. Chociaż moglibyśmy myśleć, że kaligraf pracuje jedynie dłońmi, w rzeczywistości ruch jego rąk ma źródło w mięśniach pleców i tułowia, jest wzmocniany przez siedzącą postawę i rozciąga się przez ramię i łokieć aż do nadgarstka³⁴. Być może różnica tkwi w tym, że taniec jest z reguły odśrodkowy, ożywiany przez poryw kumulowanej energii, pochodzącej z ruchliwego ośrodka umieszczonego w ciele tancerza, natomiast kaligrafia jest dośrodkowa, ponieważ cała siła koncentruje się przez współdziałanie „punktów kontrolnych” w postaci: ramienia, łokcia, nadgarstka, kłykci – na będącej w ciągłym ruchu końcówce pędzla, którego tysiące włosków spotyka się z papierem³⁵. Oczywiście gesty kaligrafa zazwyczaj (choć nie zawsze) pozostawiają ślad, natomiast gesty tancerza zwykle go nie zostawiają (choć czasem jest inaczej). Gesty tego pierwszego w trakcie ich wykonywania rozwijają się zasadniczo w ten sam sposób, niczym gesty choreografii, jako zestaw miniaturowych scen, które znikają równie szybko, jak się pojawiły, by zrobić miejsce kolejnym.

Równie dobrze można by jednak porównać kaligrafię z gestami rąk, które z reguły towarzyszą zwykłej mowie, lub z ich bardziej wyspecjalizowanym użyciem w języku migowym osób niesłyszących albo z tym, którym posługuje się dyrygent. [...] Koncentracja na ręce i jej pracy powinna od razu rozwiać złudzenie, że tym, co widzimy, są nieuchronnie rzeczy nieruchome. Bezgłośnie słowa języka migowego, przykładowo, mogą być równie żywe, jak dźwięczne słowa mowy, a ich zrozumienie wymaga skupienia wzroku, które na wzór słuchania, ma charakter dynamiczny i uczestniczący – tak jak z e s t r a j a n i e się performer a z jego performansem [...]. Jeśli [...] średnio-wieczni europejscy czytelnicy mogli słyszeć napisane słowa tak, jak gdyby były one wypowiedane lub śpiewane, to czy czytelnicy przyzwyczajeni do języka gestykulacji nie mogliby zobaczyć napisanych słów, tak jakby były one pokazywane na migi lub nawet tak jakby stanowiły rodzaj tańca wykonywanego dłońmi? W rzeczy samej mogliby, czego dowodzi raz jeszcze przykład chińskiej kaligrafii. Nic nie obrazuje lepiej faktu, że znaki pisma chińskiego

34 J.F. Billeter *The Chinese Art of Writing*, s. 64.

35 Y. Yen *Calligraphy and Power...*, s. 86.

są rozumiane przede wszystkim jako ślady gestów niż dziwna dla zachodnich czytelników praktyka „pisanie w powietrzu”.

Tak właśnie zwyczajowo pisanie naucza się dzieci w Chinach³⁶. Zaczynają one naukę od wykonywania znaków pisma za pomocą zamasztych gestów ramienia i dłoni, nazywając każdy ich element w chwili wykonywania, a następnie, pod koniec tej czynności, wypowiadają nazwę znaku. Dopiero po przyswojeniu gestu zapisuje się znak, przez praktykę zmniejsza się zaś rozmach ruchu, a zwiększa szybkość jego wykonania³⁷. Słowa nie są więc zapamiętywane jako obrazy, lecz jako gesty: faktycznie to właśnie dzięki temu, że są one wcielane za pomocą praktyki i ćwiczone w ramach *modus operandi* ciała, jedna osoba może zapamiętać tak wiele znaków³⁸. Ręka pamięta, jak wykonać dany znak, nawet wówczas, gdy oko zapomniało jego kształt. Oznacza to jednak także, że dana osoba może równie łatwo „czytać” gest wykonany w powietrzu, jak i czytać ślady tego samego gestu pozostawione na papierze. W rzeczy samej fizyczny ślad jest prawie przypadkowym produktem ubocznym, skoro tym, co się liczy, jest tworzący go ruch³⁹. Z kolei położenie zbyt dużego nacisku na wygląd znaku może sparaliżować czyjąś zdolność pisania. Czytający Chińczycy nagminnie twierdzą, że długie wpatrywanie się w dany znak pisma może powodować niepokojące uczucie, iż rozpada się on na przypadkowo rozmieszczone elementy. Zanim dana osoba będzie umiała znów go napisać, powinna przećwiczyć go parę razy w celu odzyskania ruchu, z którego – jak twierdzi Yen – znak pisma wyłania się ponownie niczym łódź podwodna wynurzająca się z morskiej głębin⁴⁰.

W tym przypadku patrzenie jest szczególnym sposobem widzenia, które unieruchamia swój przedmiot, a w rzeczywistości go przygważdża. Pod naciskiem takiego nadzoru wizualnego znak pisma chińskiego nie kształtuje

36 Tamże, s. 109.

37 J.F. Billeter *The Chinese Art of Writing*, s. 85.

38 J. DeFrancis *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, University of Hawaii Press, Honolulu 1984, s. 163.

39 Inną egzemplifikacją tej tezy jest praktyka, którą Yen określa jako „efemeryczną kaligrafię”. Opisuje ona, jak na głównym placu miasta Luoyang ludzie „przynoszą duże pędzle służące do kaligrafii oraz butelki z wodą, aby o zmierzchu każdego dnia pisać na betonowej powierzchni placu”. Znaki pisma parują i znikają po chwili, wyraźnie widać, że tym, co się liczy, jest fizyczne ożywienie i umysłowe odprężenie, które ta praktyka przynosi. Zob. Y. Yen *Calligraphy and Power...*, s. 112.

40 Tamże, s. 110.

się, lecz dekomponuje. A to dlatego, że w chińskim piśmie spójność znaku tkwi w ruchu, za pomocą którego został on nakreślony. Wstrzymaj ruch, a znak rozpadnie się. W społeczeństwach zachodnich przeciwnie, ruch jest równoznaczny z „zakłóceniem”, które zaburza postrzeganie kształtów pisma. To prawda, że punkt wyjściowy dla dzieci zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie może być ten sam. Dzieci, które zaczynają pisać – jak odkrył Wygotski – z reguły postrzegają stosowne gesty jako „pisanie w powietrzu”, a pisane znaki po prostu jako „gesty, które zostały unieruchomione”⁴¹. Lecz w społeczeństwach zachodnich nauczanie piśmienności biegnie zupełnie odmiennym torem. W swoich wczesnych ćwiczeniach w rysowaniu liter dzieci zachodnie są musztrowane w gestach dłoni niezbędnych, by je utworzyć. Celem takich ćwiczeń jednak nie jest odtworzenie gestów, lecz naśladowanie kształtu liter na stronie tak starannie, jak to możliwe. Podczas nauki czytania dzieci są ponadto uczone, jak rozpoznawać kształt liter, a nie tego, jak wykonać gesty wymagane do ich utworzenia. Zatem od chwili, gdy nabierają one biegłości w czytaniu i pisaniu na papierze, nie są już zdolne pisać lub czytać tego, co pisane w powietrzu.

Drukowanie i rytownictwo

W nowożytnym społeczeństwie zachodnim nauka piśmienności, którą odbywa każde dziecko, stanowi streszczenie znacznie dłuższej historii tworzenia znaków graficznych. Rozpoczyna się ona od swobodnie kreślonych śladów gestycznego pisania w powietrzu, a kończy na odtwarzaniu uprzednio określonych kształtów liter niemających żadnego związku z tworzącymi je gestami. Jest to jednak nade wszystko nie tylko historia samego rysowania, ale także zmiennej równowagi między rysowaniem i rytownictwem. [...]

Początki słowa „pismo” tkwią w nacinaniu twardych powierzchni. Roy Harris przypomina, że w greckiej starożytności słowo oznaczające „pisać”, *graphein*, które dało początek bardzo wielu angielskim słowom zawierającym morfem „graph”, pierwotnie znaczyło „ryć, drapać, skrobać”⁴². Niezależnie od tego, jakie własności miałyby słownictwo związane z tworzeniem linii i jaka byłaby jego etymologia, praktyczne i doświadczalne rozróżnienie między tworzeniem uproszczonych śladów za pomocą ostro zakończonego narzędzia w opornym materiale, takim jak kamień, oraz tworzeniem połączonych linii

⁴¹ L. Wygotski *Mind in Society...*, s. 107.

⁴² R. Harris *The Origin of Writing*, Duckworth, London 1986, s. 29.

na papirusie, pergaminie lub papierze przy użyciu pióra lub pędzla, za pomocą atramentu, było być może, zwiastunem czegoś, co miało dopiero nastąpić, znajdując tysiąc lat później daleki oddźwięk w nowożytnej koncepcji pisma jako odrębnej od rysunku sztuki układania słów.

W Chinach od dawien dawna rozróżnienie to było już całkiem mocno zakorzenione przez współistnienie kaligrafii wykonywanej pędzlem oraz praktyki rycia kamiennych pieczęci⁴³. Do tej ostatniej rytownik używa dłuta wykonanego ze stali hartowanej. Trzyma je z reguły w prawej ręce, tak jak moglibyśmy trzymać ołówek, pod kątem 45 stopni względem powierzchni, natomiast pieczęć przytrzymuje w lewej ręce. Wkładając w to znaczną siłę, wycina każdą linię od początku do końca za pomocą jednego pociągnięcia, następnie obraca pieczęć i tnie w innym kierunku, powtarzając cięcie tam i z powrotem do chwili, gdy uzyska zadowalającą bruzdę. Aby wyciąć łuk, rytownik powoli obraca pieczęć w lewej ręce, a wycina go prawą. Efektem jest znak pisma, którego linie raczej ukrywają niż ujawniają gesty, które dały im początek. W przeciwieństwie do pociągnięcia pędzla kaligrafa, które odzwierciedla ulotne chwile tworzenia i którego nie można żadnym sposobem poprawić czy powtórzyć⁴⁴, w nacinananiu tam i z powrotem za pomocą dłuta każde następne cięcie usuwa ślad poprzedniego gestu. Ponadto zakrzywiona linia poświadcza ruch ręki, która trzyma kamień, a nie ręki manipulującej narzędziem. Rytownik nie może zmieniać dowolnie szerokości linii, tak jak może to czynić kaligraf. Czasem rozpoczyna pracę od znaku pisma narysowanego pędzlem na cienkim papierze ryżowym, który po zwilżeniu odwraca i przykłada do powierzchni pieczęci. Następnie wycina pieczęć, używając jako szablonu śladów rysunku pędzlem. Wykonany w ten sposób znak nie jest jednak świadectwem gestów towarzyszących pierwotnemu rysunkowi, lecz tych, które towarzyszą ryciu. Na wykończonej pieczęci znak figuruje sam, jako zamknięty artefakt, nieruchomy i skończony. W tej właśnie statycznej postaci jest on przenoszony za pomocą prostej czynności odciskania na każdy dokument, który ma nosić to *imprimatur*.

Od IV wieku n.e. Chińczycy mieli wszystkie elementy konieczne, by drukować: ryte powierzchnie, papier, atrament o właściwej gęstości. Od VIII wieku przenosili swoje techniki rycia na drewniane bloki, a w XI stuleciu zaczęli eksperymentować z ruchomą czcionką. Tymczasem w Europie Rzymianie rozwinęli majuskułę – poprzedniczkę naszych współczesnych dużych

43 J.F. Billeter *The Chinese Art of Writing*, s. 165, s. 286-289.

44 Y. Yen *Calligraphy and Power...*, s. 89.

liter – głównie w celu rycia kamiennych inskrypcji. Minuskuła wywodząca się z majuskuły zaczęła pojawiać się w rzymskich rękopisach od III wieku n.e. Pod wpływem reform karolińskich w VIII wieku oba alfabety zostały ostatecznie połączone w jeden system. Chociaż techniki wytwarzania papieru przybyły do Europy z Chin poprzez świat arabski w wieku XI, musiało upłynąć kolejne trzysta lat, zanim wynaleziono druk z ruchomą czcionką, ponoć niezależnie od chińskiego poprzednika, na podstawie technik obróbki metalu – rycia, wytapiania i wykrajania – używanych od starożytności do bicia monet. Opisanie dalszej historii drukarstwa i jego stosunku do pisma odręcznego zajęłoby zbyt wiele czasu. Dość powiedzieć, że drukowane litery – czyli duże i małe litery nowożytnej typografii – podobnie jak rzymska majuskuła i minuskuła, są z nami do dziś.

Znamienne, że kształty liter drukowanych czy znaków pisma chińskiego mają swoje początki raczej w ryciu kamienia, drewna lub metalu niż w rękopiśmienności, ponieważ wyryta inskrypcja nie tyle zachowuje gesty rzeźmieśnika, co je usuwa. Widzieliśmy już, jak dzieje się to w przypadku chińskich pieczęci, ale to samo można powiedzieć o rzymskich inskrypcjach. Oparte na kwadracie, trójkącie i kole kształty rzymskich *capitales quadratae*, czyli kapitały kwadratowej, są niezwykle trudne do napisania piórem. [...] Dość łatwo jednak wykonać je dłutem⁴⁵. Nie przeczę, że praca dłutem w kamieniu jest ciężka. Chodzi o to, że w rytym napisach nie zachowuje się żaden ślad dynamicznego ruchu rąk, które je wykonują. Podobnie jak znaki pisma na chińskich pieczęciach, rzymska kapitała jest uderzająco statyczna. Choć, czytana w ciągu, każda jej litera jest po prostu bytem samym w sobie; nie rozpoczyna się na literze ją poprzedzającej ani też nie przekształca się w tę, która następuje. Kapitaliki, nazywane tak ze względu na ich rozmieszczenie na powierzchni budowli – choć niekoniecznie na szczycie kolumn lub słupów, jak sugeruje ich nazwa⁴⁶, są składane w kompozycje, których budowa przynależy do architektury samej budowli. Patrząc na oglądającego w niewzruszony sposób, frontem, dają one przygniatające wrażenie, bez wątplenia zamierzone, pomnikowej niezmienności i bezruchu.

Zatem to technika rycia zerwała związek między gestem i jego śladem oraz unieruchomiła literę lub znak pisma chińskiego. Czyniąc to zaś, położyła

⁴⁵ N. Gray, *Lettering as Drawing*, s. 95.

⁴⁶ L. Avrin *Scribes, Script and Books: The Book Arts from Antiquity to Renaissance*, American Library Association, Chicago 1991.

podwaliny nowożytnego postrzegania słów jako rzeczy składanych i układanych przez sztukę, do której nie należy sam ich zapis. [...]

Narzędzia rzemiosła

Przejdźmy teraz do [...] odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że pismo staje się technologią, czyli że wymaga ono użycia narzędzi lub innych sprzętów. Według Onga jest to pierwsza rzecz, która przychodzi do głowy, gdy myślimy o piśmie jako technologii⁴⁷. Również Michael Clanchy w swojej rozprawie na temat pracy skrybów w Anglii między XI a XIII wiekiem rozdział poświęcony narzędziom i materiałom tego rzemiosła tytułuje *Technologie pisma*⁴⁸. Narzędzia te i materiały były rozliczne i różnorodne. Podstawowymi materiałami były drewno, wosk i pergamin. Tekst musiał być najpierw naszkicowany rysikiem na barwionym wosku, nałożony na drewniane tabliczki i dopiero wówczas był kopiowany na pergamin. Na narzędzia skryby składały się: nóż lub brzytwa do skrobienia pergaminu, pumeks do jego wygładzania, zęby dzika używane do polerowania jego powierzchni, a także rysik, pędzel, liniał, prawidło i szydło stosowane do wyznaczania linii oraz narzędzia służące samemu pisaniu: pióro, szczyryk, kałamarz i różnokolorowe atramenty, nie wspominając o meblach, sztucznym oświetleniu i wszystkich innych elementach warsztatu pracy⁴⁹. To tylko jeden przykład. Oczywiście, gdy pismo składa się ze znaków wyciskanych na mokrej glinie, jak w przypadku sumeryjskiego pisma klinowego, lub rytých w kamieniu, wybijanych w metalu, kładzionych w postaci mozaiki, wyszywanych lub kładzionych brokatem na gobelinie, używa się różnych narzędzi i technik, których w wielu przypadkach nie wiązalibyśmy w ogóle z piśmem. [...] Pytanie, które się tu nasuwa, brzmi [...]: czy zwykle użycie narzędzi jest wystarczającym warunkiem, by uznać pismo za technologię?

Ong twierdzi, że tak. Pismo – przekonuje – jest podobne grze na skrzypcach lub organach. W obu przypadkach instrument muzyczny może być traktowany jako „urządzenie mechaniczne”, które pozwala muzykowi „wyrazić coś wzruszająco ludzkiego”, czego nie mógłby uczynić bez tego urządzenia. Aby jednak mogło się to udać, muzyk musi – za sprawą żmudnych ćwiczeń

47 W.J. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp i red. nauk. J. Japola, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, s. 135-136.

48 M. Clanchy *From Memory to Written Record*, s. 114-144.

49 Tamże, s. 116.

i systematycznej praktyki – przyswoić sobie do tego stopnia zasady akustycznego funkcjonowania instrumentu, żeby stały się jego drugą naturą. On lub ona – twierdzi Ong – musi „opanować technologię”. A jeśli – jak przekonuje – jest to warunkiem wstępnym wykonywania muzyki instrumentalnej, dotyczy to w większym nawet stopniu praktyki pisania⁵⁰. Rzecz jasna, obecnie niektóre instrumenty muzyczne p r z y p o m i n a j ą maszyny, inkorporując we własną budowę zasady swojego działania. Maszyną w tym znaczeniu są organy. Gdy naciśniesz klawisz, wydobędziesz z nich uprzednio określony dźwięk. Podobnie gdy naciśniesz klawisz maszyny do pisania, pojawi się na stronie zdefiniowany wcześniej kształt litery. Istnieje tu więc istotna analogia między graniem na organach i pisaniem na maszynie. Skrzypce jednak n i e s ą maszyną. Podobnie jak śpiew, który w ogóle nie wymaga żadnych pozacieleśnych instrumentów, gra na skrzypcach jest sztuką. Osoba grająca kieruje instrumentem w nie większym stopniu niż śpiewak kierujący swym głosem. Jak gra na skrzypcach różni się pod tym względem od gry na organach, tak pisanie odręczne różni się od pisania na maszynie. Różnica nie tkwi w stopniu, w jakim technologia została uwewnętrzniona, lecz w stopniu, w jakim formy muzyczne lub graficzne nie tyle są determinowane przez reguły działania tkwiące w samym instrumencie, niczym włączenie i wyłączenie maszyny, ile pochodzą bezpośrednio od aktywnego podmiotu doświadczającego – grającego lub piszącego.

Kandinsky zauważył w odniesieniu do gry na skrzypcach, że „nacisk ręki na smyczek dokładnie odpowiada naciskowi na ołówek”⁵¹. Ale tylko ołówek zostawia ślad. Linie pozostawione na powierzchni zapisanej odręcznie strony są świadectwem gestów, które dzięki swej czułości i staranności ucieleśniają intencjonalność zawartą w ruchu osoby piszącej. Tymczasem maszyna do pisania nie jest ani czuła, ani staranna w wykonywaniu znaków, które przez to nie noszą żadnych śladów ludzkiego odczuwania. Oczywiście nie przeczę, że pisanie na maszynie jest czynnością wykonywaną odręcznie. W rzeczywistości jest ono czymś więcej – podobnie jak gra na organach, która może angażować nawet stopy – jest czynnością angażującą obie dłonie, wymaga też biegłości. Co więcej, pierwsze maszyny do pisania, napędzane jedynie mięśniami palców, można by trafniej porównać do pianina niż do organów, ponieważ siła nacisku na klawisz znajduje wyraz w grubości i zaczernieniu znaku graficznego na stronie. Późniejsze klawiatury elektroniczne usuwają

⁵⁰ W.J. Ong *Oralność i piśmienność...*, s. 137.

⁵¹ W. Kandinsky *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałowski, PIW, Warszawa 1986, s. 106.

jednak nawet tę możliwość ekspresji. Wyłączany przez mechanizm urzędzenia *ductus* ręki nigdy nie kreśli własnej ścieżki na stronie. Ręce osób piszących zawodowo na maszynie tańczą na klawiaturze, a nie na stronie, ich delikatne palce zaś nie zostawiają na twardych klawiszach żadnych śladów.

Widzieliśmy już w przypadku pisma chińskiego, w jaki sposób kaligraf jest zaangażowany w działanie całym sobą: ciałem i umysłem, stanowiącymi nierozdzielalną całość. Zdaniem Chińczyków – zauważa Yen – osoba i pismo odręczne wzajemnie się współtworzą⁵². To samo jednak można było powiedzieć o piśmie odręcznym w tradycji zachodniej, przynajmniej do XIX wieku, kiedy pióro gęsie – po czasie jego triumfu, który trwał przeszło tysiąc lat – zostało ostatecznie zastąpione przez metalową stalówkę. Przyzwyczailiśmy się już do tego, że ręka trzymająca pióro spoczywa na stronie, a większość manewrów wykonują palce. Ruch ramion polega tylko na okresowym kontrolowaniu spoczynkowej pozycji ręki w miarę postępów pisania na stronie, natomiast reszta ciała jest stosunkowo bierna i nieruchoma. Być może to właśnie powoduje złudzenie bezcielesności, w tym znaczeniu, że podczas pisania ręka wraz z narzędziem, które trzyma, jest posłuszna nakazom myśli zamieszkującej osobny świat, z dala od uruchamianych przez nią działań. W zachodniej dziedzinie grafologii – jak wskazuje Yen – złudzenie to jest podtrzymywane za pomocą wyobrażenia, że w pisaniu odręcznym ciało ma działać jak „przewód łączący umysł z kartką papieru”, przekazujący bezpośrednio wiadomości i treść z jednego do drugiego⁵³.

Lecz jeśli piszemy piórem gęsim, złudzenie to jest właściwie nie do utrzymania. Ponieważ pióro jest najbardziej skuteczne, kiedy trzyma się je pod kątem prawie prostopadłym wobec powierzchni, trzeba je chwycić zupełnie inaczej niż jego metalowo zakończony odpowiednik. Pisząca dłoń prawie nie dotyka kartki papieru, a cały ruch pochodzi od ramienia⁵⁴. Ponadto pisanie na pergaminie jest czynnością wymagającą zaangażowania obu rąk. Gdy prawa ręka trzyma pióro, lewa trzyma nóż na elastycznej powierzchni strony, by ją unieruchomić. Od czasu do czasu nóż jest także używany do ostrzenia pióra i usuwania błędów. Średniowieczni skrybowie siadywali wyprostowani jak struny, często na krześle z wysokim oparciem, z rękopisem leżącym przed nimi na mocno przechylnym pulpicie lub blacie, które przymocowane były

52 Y. Yen *Calligraphy and Power...*, s. 66.

53 Tamże.

54 Ch. de Hamel *Scribes and Illuminators*, British Museum Press, London 1992, s. 37.

do poręczy wystających z siedziska krzesła. Ich praca nie była łatwa. Przeciwnie, pisanie było postrzegane jako czynność wymagająca hartu, w której, jak narzekał jeden ze skrybów, „całe ciało się męczy”⁵⁵. Rzecz jasna, cytowany skryba miał tu na myśli siebie. Zgodnie z jego doświadczeniem, do pracy przy pisaniu nie angażował swego ciała: był raczej własnym ciałem przy pracy. [...]

Ponieważ nowożytni uczeni są przyzwyczajeni do fizycznych udogodnień, mają skłonność do podkreślania umysłowego wysiłku związanego z dobieżaniem słów kosztem zwykłej pracy fizycznej, która w dawnych czasach była związana z samym aktem zapisywania. Nikt nie pokazał tego wyraźniej niż Mary Carruthers przedstawiająca pisanie na pergaminie w średniowiecznej Europie:

Powinniśmy pamiętać o czynności wymagającej siły, jeśli nie przemocy, związanej z tworzeniem znaków na powierzchni takiego materiału jak skóra zwierzęca. Ktoś musi zedrzeć ją, wyprawić, oskrobać w określony sposób za pomocą ostro zakończonych narzędzi. Usuwanie błędów w jeszcze większym stopniu wiązało się ze skrobaniem powierzchni: średniowieczni skrybowie, usiłując usunąć coś z pergaminu, musieli używać brył pumeksu oraz innych skrobaków. Innymi słowy, pisanie było niezmiennie ciężką, fizyczną pracą, równie uciążliwą jak ta, której wymagała obróbka samej powierzchni.⁵⁶

Jednak nawet dziś pisanie odręczne nakłada na praktykujących wymagania, które mają charakter zarówno fizyczny, jak i umysłowy, jeśli faktycznie można te dwa komponenty oddzielić. Chociaż nowożytnego papieru nie trzeba traktować tak brutalnie, jak średniowiecznego pergaminu, ciało wraz ze swym narzędziem pisarskim nadal nie odpowiada nakazom umysłu w prosty i mechaniczny sposób.

Rosemary Sassoon w swoich badaniach na temat stanu określanego jako „pisarski skurcz” pokazuje, jak skrzywione postawy ciała oraz niewygodny sposób trzymania pióra, często spowodowany przez nakazy – przykładowo w klasie szkolnej – by siedzieć i pisać w zalecany sposób, nieuwzględniający różnic w budowie ciała oraz leworęczności, może prowadzić nie tylko

55 M. Clanchy *From Memory to Written Record*, s. 116.

56 M. Carruthers *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 102.

do bólu, lecz także do postępującej niemożności pisania. Pacjenci – opisuje Sassoon – „wyjaśniają, jak przerażające są chwile, gdy jakaś część ich ciała przestaje słuchać poleceń”⁵⁷. Ręka, która już nie pisze, może także zawieść podczas innych czynności. Pacjenci, obarczając siebie winą za coraz bardziej nieskuteczne wysiłki, tracą wiarę, że będą pisać, i uświadamiają sobie, że są zamknięci w błędnym kole. [...] Kiedy ktoś ma problemy z pisaniem, nie doświadcza ich jako fiaska technologii czy jako technicznej niemocy, lecz jako kryzysu osobowości.

Wreszcie, stwierdzenie Onga, że pismo jest technologią, ponieważ wymaga użycia narzędzi, wydaje się jeszcze mniej wiarygodne, gdy weźmiemy pod uwagę to, że pismo nie wymaga żadnych instrumentów poza tymi, których dostarcza ciało. Nie potrzebuje nawet żadnych sztucznych materiałów. Można to sprawdzić podczas wakacji na plaży: wystarczy wodzić palcami po piasku. Jeśli przykład ten wydaje się banalny, rozważmy dokonany przez Munn opis ikonografii Walbiri, o którym już wspominałem [...]. Gesty opowiadacza Walbiri są kreślone na piasku, za pomocą rąk i palców. Nie potrzebuje on żadnych innych przyborów. Jak dowodziłem, nie można jednoznacznie rozstrzygnąć kwestii, czy ślady te oznaczają pismo. Trzeba dodać, że w zasadzie nie sposób jej rozstrzygnąć, niezależnie od tego, jak by do niej podejść, odwołując się do obecności lub nieobecności narzędzi pisarskich. Gdyby plemię Walbiri pisało na piasku za pomocą patyka, a nie palców, nie przyniosłoby to efektów bardziej zbliżonych do pisma, podobnie jak nie przyniosłoby to efektów mniej zbliżonych do rysunku, ani też nie przekształciłoby jego praktyk graficznych w czynność technologiczną. Rzecz jasna, działa to w drugą stronę. Jeśli potrafisz pisać bez narzędzia, możesz także nim rysować. W istocie prawie wszystkie rysunki, podobnie jak pismo, powstają przy pomocy narzędzia. [...]

Przełożyła *Marta Rakoczy*

57 R. Sassoon *The Art and Science of Handwriting*, s. 103.

Abstract

Tim Ingold

THE UNIVERSITY OF ABERDEEN

Writing, Drawing and Calligraphy

In this article Ingold focuses on the material and bodily aspects of writing and drawing, and uses a broad context of phenomena from far-eastern calligraphy to Aboriginal graphics and to Western print technology and engraving. He explores the differences between drawing and writing. At the same time he polemicalizes with the classical theory of literacy, claiming that the practices of drawing and writing are not entirely different. Both can be seen as a kind of art, though writing cannot be described through categories of technology, linearity and notation.

Keywords

writing, drawing, body, movement, gesture, tool