

Asemic writing – pisanie asemiczne

Olga Wyszynska

ORCID: 0009-0001-0027-3434

Próba stworzenia definicji gatunku tak otwartego, a w swojej formie nieograniczonego, jakim jest *asemic writing*, napotyka wiele trudności. Pisanie asemiczne nie operuje konwencjonalną semantyką ani gramatyką, co sprawia, że nie można przypisać mu jednoznacznego znaczenia czy funkcji. To forma twórczości, która bazuje na miejscach niedookreślenia, tworząc przestrzeń wykraczającą poza to, co znane i oswojone – poza system konwencji oraz kulturowych symboli. Jest to rodzaj pisma, które funkcjonuje na pograniczu sztuki wizualnej i literatury, a przez taki dwoisty charakter skutecznie wymyka się zarówno literaturoznawczym, jak i artystycznym kategoryzacji. Odrzuca logocentryczną formę zapisu, skupiając się na eksploracji tego, co zawsze pozostawało poza słowami. Eksploruje przestrzeń, skupia się na ruchu, na geście, a nie na komunikacji.

Początek i źródła – niezależna reakcja na kryzys

W latach 90. XX wieku stało się jasne, że nadchodzi kryzys doświadczenia zapisu ręcznego. W momencie poczucia zbliżającej się utraty wielu twórców zaczęło dostrzegać umykający im potencjał „pisanego” oraz odkrywać potencjały, jakie posiadał zapis ręczny. Doszło do osłabienia, a na pewno mocniej odczuwanego zapośredniczenia, związku między podmiotem piszącym a stworzonym przez niego tekstem. Maria Konnikova mówi wręcz o pojawiającej się podczas tego aktu intymnej więzi, która wynika ze zwiększenia uwagi twórcy, retencji doświad-

czenia oraz wiedzy¹. Pismo w jej ujęciu stanowi przedłużenie ludzkiej myśli, jej zmateriwalizowaną wersję. Dla czeskiego filozofa Viléma Flussera „pisanie polega na układaniu pomysłów w linie, ponieważ niezapisane pomysły, pozostawione samym sobie, biegają w kółko”² – proces zapisu, według jego idei, rozpoczyna się wówczas, gdy myśli zaczynają nachodzić na siebie, kotłować się, a więc potrzebują uporządkowania, uwolnienia. Powstała forma jest dla niego przełożeniem chaosu – zdeformowanego kształtu myśli – na stałą linię. Cały ten proces odgonitwy myśli do usystematyzowanego zapisu powinien przynosić ulgę. Jednocześnie teoria Flussera wskazuje, jakie dodatkowe jakości jest w stanie w sobie pomieścić pismo ręczne. Rejestruje ono cały proces myślenia i konstruowania, charakter twórcy, ruch oraz niezmienność w zachowaniach. Drobne czynniki, takie jak rozmiar liter, rozmieszczenie na stronie, estetyka znaków, to, czy pojawiają się błędy, przypadkowe odciski tuszu, skreślenia – wszystkie te pomniejsze składniki zapisu wpływają na jego odbiór; tekst wydaje się naturalny, żywy oraz nieidealny, a co za tym idzie, ludzki. W kontraście do tego pismo komputerowe jawi się jako oczyszczone z wszelkiej ingerencji człowieka, zbyt perfekcyjne, jednolite – zaciera się relacja twórca–tekst, przez co wydaje on się neutralny.

W odpowiedzi na utracony potencjał ręcznego zapisu powstał gatunek, który stanął na pograniczu dwóch kategorii estetycznych: sztuki wizualnej oraz poezji. Ta niezwykle forma znacząco rozszerzyła obie kategorie, pozwalając na wytworzenie nowych struktur tekstowo-wizualnych, dzięki czemu możliwe stało się odnowione spojrzenie na sam moment procesu powstawania i na twórcę. W 1997 roku poeci wizualni Tim Gaze i Jim Leftwich na stałe wprowadzili do języka pojęcie asemicznego pisania, odnosząc je do sztuki quasi-kaligraficznych gestów. Forma gatunkowa, jaką jest *asemic writing*, nie wykształciła się jako ustalona wcześniej, symultaniczna reakcja, poprzedzona najczęściej manifestem czy zawiązaniem się grupy artystycznej. W tym przypadku wielu artystów zaczęło tworzyć w ten sposób niezależnie od siebie, dopiero z czasem wzajemnie się inspirując swoimi pracami. Powstające wówczas dzieła czerpały ze znanych tradycji awangardowych, które również balansowały na granicy słowa i obrazu – pojawiają się wyraźne nawiązania do dadaizmu, letryzmu i poezji konkretnej. Autorzy pierwszej antologii dzieł asemicznych dostrzegają jeszcze jedno źródło inspiracji, jakim bez wątpienia jest kaligrafia. Jako podstawę istnienia tego gatunku wymieniają kolejno kaligrafię chińską, japońską, koreańską, wietnamską oraz arabską. Zaznaczają również, iż „ludzie żyjący na Zachodzie nie są zapoznani z faktem, że kaligrafia, która dosłownie oznacza «piękne pisanie», może być również zastosowana w przypadku burzliwych, krzykliwych przykładów pisma ręcznego”³. Polski poeta sięgający do tego gatunku – Grzegorz Wróblewski – także wskazuje na kaligrafię jako najważniejsze źródło *asemic writing*: „Ktoś, kto chciałby zainteresować się tematem, musiałby zająć się z miejsca kaligrafią. Zbadać jej historię. Wang Xizhi... Wschód! Ale nie tylko [...]”⁴ – nie można według niego badać asemików bez zbadania źródeł i sensów kaligrafii. Inspiracje, źródła, z jakich korzysta ten rodzaj sztuki, połączone są

¹ Maria Konnikova, „What’s Lost as Handwriting Fades”, New York Times, 2014.

² Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, tłum. Nancy Ann Roth (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011), 6.

³ *An Anthology of Asemic Handwriting*, red. Tim Gaze, Michael Jacobson (New York: Punctum Books, 2013), 5–6.

⁴ Grzegorz Wróblewski, „Asemic writing?”, Biblioteka. Magazyn Literacki, 8.12.2014, dostęp online: <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/cykle/asemic-writing/>.

formą, z jakiej korzystają – litera jest dla nich materiałem, który wraz ze znaczącym układem topograficznym tworzy unikatowy efekt artystyczny.

Między znakiem a gestem: ontologia i estetyka pisma asemicznego

Innowacyjność tego gatunku opiera się często na relacjach zachodzących pomiędzy graficznym znakiem a przestrzenią. Dochodzi w tych dziełach również do zakwestionowania wystarczalności słowa jako powiernika sensu odsyłającego zwykle poza siebie, odrzuca się zwykle utrwalone kulturowo rozumienie dekodowania oraz interpretacji. Jest to bowiem dosłownie „pismo nieznaczące”, nieposługujące się utrwalonymi kulturowo symbolami, takimi jak na przykład litera czy cyfra. Znaki, jakie się pojawiają w dziele asemicznym, nie są tożsame ze znaną dotychczas formą alfabetu; nie mają one często wiele wspólnego z klasyczną metodą czytania, rozumianą jako poszukiwanie i interpretowanie informacji. Jacques Derrida używał przymiotnika „asemiczny” w odniesieniu do znaku pustki pojawiającej się między zapisanymi słowami. Określenie *asemic* nawiązuje także do fizycznego stanu asemii, którym w medycynie określa się pacjenta niebędącego w stanie używać ani rozumieć symboli komunikacyjnych. W jednym z listów do Gaze’a Leftwich stwierdza: „tekst asemiczny może być zatem związany z jednostkami języka z powodów innych niż wytwarzanie znaczenia”⁵. Podczas konstruowania dzieła asemicznego, dochodzi do wytworzenia jednorazowego, efemerycznego systemu znaków, czy szerzej – gestów, który jest zupełnie wyjątkowy oraz charakterystyczny dla konkretnego dzieła i artysty. W tych niepowtarzalnych zbiorach nie udaje się zwykle odbiorcy odnaleźć wyraźnych zapisów liter, słów lub zdań. Znaczenie takiego utworu pozostaje niejasne, owiane pewnego rodzaju tajemniczością, dzięki czemu w kontakcie z nim odbiorca czuje się tak, jak gdyby naruszał przestrzeń intymnych zapisów artysty – wzmacnia to poczucie immanentnej więzi między autorem a tekstem.

Pismo odręczne, wykorzystywane w sztuce tego nurtu, pozwala na zabawę formą, co sprawia, że autor tekstów czuje się swobodnie, nie jest ograniczony zasadami. Pismo ręczne nadaje tekstom lekkości i elastyczności, zapis pojmowany jest jako ucieleśnienie myśli, a także pozwala na nowatorskie oznaczenie pozycji autora w świecie. Można doszukiwać się zbieżności między tym gatunkiem poezji wizualnej a koncepcjami nowego materializmu, gdyż zakładany w tej szkole filozoficznej powrót do materii, badanie jej sprawczości współbrzmi z posługiwaniem się materialnością zapisu w *asemic wrtiting*. Pismo przestaje być czynnością skrupulatnego zapisywania treści w skonkretyzowanym celu, jakim byłoby ujawnienie lub przekazanie jakiejś prawdy czy informacji. Wielu badaczy literatury, którzy nie byli w bezpośredni sposób związani z pisanem asemicznym, wcześniej zauważało, że pisanie jest rysowaniem myśli ludzkich. Roman Ingarden, tworząc teorię fenomenologicznego poznania dzieła, uznał pierwszy moment zetknięcia się czytelnika z tekstem za moment ustosunkowania się, a przede wszystkim odnalezienia się w sytuacji odczytu zapisanej kartki, która w pierwszym momencie zdaje się pokryta niezrozumiałymi rysunkami. Dla niego umiejscowienie się odbiorcy w dziele pozwala na dalsze poruszanie się po strukturach tekstu.

⁵ Peter Schwenger, *Asemic. The Art of Writing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019), 108.

To, co „przedewszystkiem” znachodzimy, rozpoczynając „czytanie” jakiegoś dzieła literackiego, to zazwyczaj kartki papieru, pokryte pewnymi rysunkami. Pierwszą czynnością, którą musimy wykonać, jest spostrzeżenie zmysłowe (w szczególności: zazwyczaj wzrokowe) k s z t a ł t u owych „rysunków” na papierze. Ale spostrzeżenie to, jakkolwiek niezbędne, stanowi tylko p o d ł o ż e dalszych, dla poznawania dzieła literackiego właściwych procesów poznawczych⁶.

Takie podejście znacząco poszerza granice, w jakich zamknięto rękopiśmiennictwo – rysowanie jest przecież sztuką, a nie formą zapisu konkretnych informacji. Tim Ingold również rozważał aspekt rysowania znaków, bazując na różnicach, jakie zauważał pomiędzy rysowanym a napisanym:

Po pierwsze, pisanie jest *notacją*; rysowanie nie. Po drugie, rysowanie jest *sztuką*, a pisanie nie. Po trzecie, pisanie jest technologią; rysowanie nie. Po czwarte, pisanie jest linearnie; rysowanie nie. Jak się okazuje, żadne z tych rozróżnień nie jest w pełni wiarygodne. Pisanie to wciąż rysowanie. Ale jest to szczególny przypadek rysowania, w którym to, co jest rysowane, zawiera elementy notacji⁷.

Pojęcie zapisu asemantycznego jako rysowania znaków, a nie zapisu konkretnej treści, przywołuje skojarzenie z dziecięcą próbą naśladowania pisma dorosłych. Gaze, mówiąc o pisaniu, przywołuje wspomnienia z czasów dzieciństwa – uczące się pisać dziecko prawie zawsze swoją naukę rozpoczyna od rysowania udawanych liter. W dziecięcych niby-pismach doskonale widać nieskoordynowane ruchy ręki oraz mnogość podejmowanych prób i poprawek. To niezwykle ważne, aby w próbach odczytania tekstów asemicznych również dostrzec ruch, spojrzeć na dzieło jako na żywy, współistniejący z autorem w chwili tworzenia organizm, nie ograniczać go jedynie do finalnej wersji dostępnej dla obiorcy, gdyż asemikiem jest cały proces kreacyjny. Steven Skaggs w artykule *The highly semic processes of asemic writing*⁸ wskazuje, jak ważne jest wszystko to, co znajduje się poza skończonym produktem. Uważa, że „tekst nigdy nie będzie mógł być prawdziwie pozbawiony znaczenia, ale rosnąca popularność dzieł sztuki określanych jako pismo asemiczne pomaga nam uświadomić semiotyczne funkcje niewerbalnych aspektów pisma, typografii, kaligrafii i innych graficznych form pisanych”⁹. Aby ożywić materię pisma ręcznego, należy spowolnić umysł tak, by się skupiał na jak najszybszym wyszukiwaniu konkretnych informacji. Podczas styku z tekstem czytelnik powinien oddać się uczuciom zmysłowym, sensualnie podążać za śladem dłoni autora. Choć ów ruch często sprawia, że dzieło w odbiorze staje się niekiedy wręcz przytłaczające, to jest to jednak coś w rodzaju wieży Babel lub biblioteki Borgesa – chaos, zagubienie czy też przesyt są użyte z pełną świadomością, a przebudźcowanie jest elementem zamierzonym.

Omówienia pisma ręcznego w kontekście twórczości nurtu *asemic* podkreślają nierozzerwalność związku dzieła z postacią autora. Bardzo mocno koreluje to z założeniami dziedziny psychologii, jaką jest grafologia. Podobnie jak grafolog, artysta pojmując to, co odręcznie napisane, w sposób zindywidualizowany, eksponujący jego cechy. W obu przypadkach uwagę

⁶ Roman Ingarden, „Formy poznawania dzieła literackiego”, *Pamiętnik Literacki* 33 (1936): 167.

⁷ Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (New York: Routledge, 2007), 120–122.

⁸ Steven Skaggs, „The highly semi processes of asemic writing”, *Cognitio* 2 (2020): 335–349.

⁹ Skaggs, 348.

skupia się na sposobie pisania ręcznego, na momencie styku „ja” z indywidualną ekspresją i cielesnością. Dzięki temu w utworach asemicznych można dostrzec to, co w schematycznym użyciu alfabetu zostało zatarte, czyli samą ekspresyjność aktu pisania. Ekspresja pozwala na uwolnienie emocji, odwraca uwagę od reguł czy schematów. To wszystko sprawia, że zainteresowanie *asemic writing* wśród psychologów rośnie. Naukowczynie z Uniwersytetu w Chennai w Indiach, Christine N. Winston, Hemali Maher oraz Nazneen Mogrelia, przeprowadziły badania, w których skupiały się na jego terapeutycznym wymiarze. Uczestnikami badań były osoby chore na aleksytymię oraz na schizofrenię – łączy je problem z komunikacją, wyrażaniem emocji oraz nazywaniem stanu emocjonalnego, w jakim się znajdują. W wyniku obserwacji naukowczynie sformułowały następujący wniosek: „Pisanie asemiczne, podobnie jak inne strategie ekspresyjne, może być korzystną techniką ułatwiającą ekspresję emocjonalną, ponieważ, w przeciwieństwie do pisania semantycznego, nie stawia wymagań poznawczych piszącemu ani nie wymaga umiejętności językowych”¹⁰. Asemantyczny sposób wyrażania siebie pomógł badanym w zrozumieniu ich doświadczeń afektywnych.

Sztuka asemiczna, choć posługuje się językiem abstrakcyjnym, służy do porozumiewania się bez granic. Każdy asemiczny czytelnik jest równy wobec tego rodzaju sztuki i może swobodnie na nią reagować. Jednocześnie nie oznacza to, że ich odbiór jest czymś oczywistym. Asemiki pomimo luźnej, nieskonkretyzowanej formy wymagają od odbiorcy uważności i otwartości percepcyjnej. Jednocześnie należy zachować dystans oraz być wyczulonym na to, co małe i co wielkie. Być może, aby odbiór tych dzieł mógł przechodzić przez ich kolejne i kolejne warstwy, należy posłuchać przywołanego powyżej Ingardena i odnaleźć miejsce w tekście, które pozwoli na ustosunkowanie się względem niego. W całym procesie zrozumienia lub obcowania z owym dziełem istotne jest zaniechanie poszukiwań znanych symboli graficznych. Nie chodzi bowiem o to, by rozszyfrować, odczytać i odnaleźć konkretny desygnat: „czytanie asemicznych tekstów oznacza opieranie się sile słów, głosom w głowie, które nieustannie przekładają na słowa to, czego doświadczamy”¹¹ – nie ma klucza, za pomocą którego czytelnik byłby w stanie wydobyć treść owego dzieła. Peter Schwenger w monografii *Asemic. The art of writing* twierdzi, że istnieje przyjemność w niezdobyciu kodu, dzięki któremu możliwe byłoby odszyfrowywanie. Przywołuje słowa amerykańskiego artysty wizualnego Timothy’ego Ely’ego, dla którego zapisywane przez niego symbole są bezpośrednią reakcją na to, co się dzieje w jego umyśle:

Język nie musi być werbalny ani wizualny. Może być doznaniem, może być w formie sygnałów. Moje znaki odbiegają od znaczenia, ale nie są bez znaczenia. Mają po prostu inną wewnętrzną matrycę. Niekoniecznie odpowiadają dźwiękowi czy obrazowi. Czasami znaki są przypisane do emocjonalnego koloru lub nuty muzycznej. Mają charakter nawigacyjny. Z pewnością w tych znakach jest dużo szumu w tle [...]”¹².

Ten gatunek wydaje się przestrzenią dla dzieł niemal lub wprost anarchistycznych, negujących władzę języka oraz zapisu. Pisanie asemiczne przekierowuje uwagę odbiorców z mozo-

¹⁰Christine N. Winston, Nazneen Mogrelia, „The Therapeutic Value of Asemic Writing: A Qualitative Exploration”, *Journal of Creativity in Mental Health* 11 (2016).

¹¹Schwenger, 146.

¹²Timothy C. Ely, „Access to a Book That Won’t Open. Interview by Steve Clay”, w tegoż: *The Flight into Egypt: Binding the Book* (San Francisco: Chronicle Books, 1995).

nej próby dekodowania na odmienne sposoby odbioru, na odczucie ruchu, co widzialne na pierwszy rzut oka, oraz na towarzyszenie wieloetapowemu procesowi twórczemu. To gatunek nieskończony, rozwijający się wraz z poszerzaniem horyzontów autorów oraz odbiorców, nastawiony na nieustającą eksplorację nowych form wyrazu.

Bibliografia

- An Anthology of Asemic Handwriting*. Red. Tim Gaze, Michael Jacobson. New York: Punctum Books, 2013.
- Ely, Timothy C. „Access to a Book That Won’t Open. Interview by Steve Clay”. W tegoż: *The Flight into Egypt: Binding the Book*, San Francisco: Chronicle Books, 1995: https://www.granarybooks.com/pdfs/ely_supp.pdf
- Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?* Tłum. Nancy Ann Roth. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011.
- Ingarden, Roman. „Formy poznawania dzieła literackiego”. *Pamiętnik Literacki* 33 (1936): 163–192.
- Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. New York: Routledge, 2007.
- Konnikova, Maria. „What’s Lost as Handwriting Fades”, *New York Times* (2014): <https://www.nytimes.com/2014/06/03/science/whats-lost-as-handwriting-fades.html>
- Schwenger, Peter. *Asemic. The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
- Skaggs, Steven. „The highly semi processes od asemic writing”. *Cognitio* 2 (2020): 335–349.
- Winston, Christine N., Nazneen Mogrelia. „The Therapeutic Value of Asemic Writing: A Qualitative Exploration”. *Journal of Creativity in Mental Health* 11 (2016): 142–156.
- Wróblewski, Grzegorz. „Asemic writing?”. *Biblioteka. Magazyn Literacki*, 8.12.2014. Dostęp online: <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/cykle/asebic-writing/>.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja wizualna

K A L I G R A F I A

materialność zapisu

ABSTRAKT:

Asemic writing to forma sztuki, która łączy elementy wizualne i poetyckie, tworząc nowe struktury tekstowo-wizualne. Gatunek ten był rozwijany niezależnie przez wielu twórców, czerpiąc inspirację z awangardy, dadaizmu, letryzmu, poezji konkretnej i sztuki kaligrafii znanej z różnych kultur. Kwestionuje on tradycyjne rozumienie pisma jako nośnika znaczeń, odrzucając ustalone kulturowo symbole, takie jak litery i cyfry. Zamiast tego autorzy kreują unikatowe systemy znaków i gestów, które są właściwe dla danego dzieła i artysty. Ta forma sztuki jest niezależna od konkretnej treści, skupiając się na procesie twórczym, ekspresji i materialności zapisu. Dzieła asemiczne zawierają elementy przypadkowości, błędów i unikatowych cech charakterystycznych dla ręcznego zapisu. *Asemic writing* jest gatunkiem wciąż kształtowanym, nastawionym na eksplorację nowych form wyrazu, interakcję z odbiorcą, rozwój emocjonalny, a także na eksperymentowanie z formą i treścią oraz przekraczanie granic kulturowych i językowych.

p i s m o r ę c z n e

**pisanie
asemiczne**

a s e m i c w r i t i n g

DEKONSTRUKCJA PISMA

NOTA O AUTORCE:

Olga Wyszyńska – studentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, realizuje specjalizację kuratorstwo literatury. Jej obszarem badawczym są współczesne teorie badań literatury oraz literatura najnowsza. W ostatnim czasie skupia się na badaniach ekokrytycznych. Chętnie sięga po polską literaturę związaną z szeroko rozumianymi tematami pogranicza, obszarami marginesu społecznego oraz wykluczeń. Prezeska Zaangażowanego Koła Literackiego „Dialog”. Jest beneficjentką grantu ID-UB 128 oraz kierowniczką projektu realizowanego dzięki grantowi ID-UB 134. W projekcie grantowym bada formę narracji, jaką jest *asemic writing*, między innymi w twórczości Grzegorza Wróblewskiego. |