

---

# Prezentacje

---

---

## Czytanie, pisanie, malowanie

---

Tim Ingold

---

Tekst pochodzi z książki:  
Tim Ingold *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*,  
Routledge London 2011.

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 121–141

---

DOI: 10.18318/td.2022.6.9 | ORCID: 0000-0001-6703-6137

### Pytania o chodzenie i widzenie

Rebecca Solnit w swojej książce *Zew włóczęgi*, poświęconej historii chodzenia, porównuje pisanie do wyznaczania szlaków, a czytanie do podróżowania. „Pisać – jak sugeruje – to przecierać nową ścieżkę przez teren wyobraźni [...] Czytać to przemierzać teren z autorem jako przewodnikiem”<sup>1</sup>. Niewątpliwie zarówno wytyczanie ścieżek, jak i wyprawa z przewodnikiem wymagają ćwiczenia zmysłu wzroku. Zarówno osoba torująca drogę, jak i podążający za nią podróżny powinni patrzeć pod nogi i zwracać uwagę, dokąd idą – ona, by wytyczyć szlak, on zaś, by nie zboczyć z trasy i jednocześnie obserwować wskazywane mu właściwości otoczenia. Co jednak z pisarzem i czytelnikiem? Jeżeli analogia Solnit jest trafna, wówczas i pisanie, i czytanie należałoby uznać za praktyki wizualne. Pytanie, o którym mowa poniżej, wynika po części z mojego zdziwienia skłonnością wielu

---

**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).

---

1 R. Solnit *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierżowska, S. Królak, Karakter, Kraków 2018.

antropologów wizualnych, a także studentów zajmujących się szerzej kulturą wizualną, do uznawania tekstu pisanego za medium niewizualne, w przeciwieństwie do medium obrazu. Na przykład antropolog Marcus Banks we wprowadzeniu do książki o metodach wizualnych w badaniach społecznych zapewnia swoich początkujących czytelników, że materiał do badań wizualnych stanowią różnego rodzaju obrazy wytworzone po to, by na nie patrzeć, i że to właśnie poprzez akt patrzenia ludzie angażują się w praktyki wizualne<sup>2</sup>. Irit Rogoff twierdzi, z pozoru przeciwnie, że badanie „kultury wizualnej” nie ogranicza się do obrazów, ale obejmuje również dźwięki, granice przestrzenne i wiele innych. Jednakże zrównuje ona jednocześnie to, co w kulturze wizualnej jest specyficznie wizualne, z troską o obrazy. W zakresie, w jakim badania kultury wizualnej obejmują coś więcej niż obrazy, wykraczają one poza samo widzenie<sup>3</sup>.

Co zatem dzieje się, gdy chodzimy? Obserwując kroki, ćwiczymy wzrok w terenie, nie na wirtualnej symulacji powierzchni ziemi, opartej na informacjach optycznych dostarczonych oczom. Spoglądając tam, gdzie zmierzamy, przeszukujemy horyzont otaczającego nas świata, a nie jego wyobrażone lub zobrazowane reprezentacje. Pieszy nazbyt pochłonięty oglądaniem obrazów najprawdopodobniej potknie się lub zabłądzi. Czy mamy zatem uznać, że chodzenie, o ile nie jest zależne od rejestrowania obrazów, nie jest praktyką wizualną? Czy może jednak należałoby dokonać rozróżnienia obserwacyjnej ostrości wzroku w oglądaniu i patrzeniu oraz interpretacyjnej wizualności widzenia? Można by na przykład uznać, że pieszy z pewnością ogląda i patrzy, widzi jednak tylko wtedy, gdy efekty tego oglądania i patrzenia, poniekąd utrwalone w postaci obrazów, poddaje się następnie procesom interpretacji. To chyba ma na myśli teoretyk wizualności James Elkins, który twierdzi, że wszyscy jesteśmy do pewnego stopnia ślepi – nawet wtedy, gdy nasz wzrok funkcjonuje bez zarzutu – ponieważ tak wiele z tego, co przelatuje przed naszymi oczami, nie pozostawia za sobą uchwytnych śladów w pamięci<sup>4</sup>. Implikacje tego rozumowania okazują się jednak kuriozalne. Wyobraźmy sobie ostrożnego pieszego, który przed przejściem przez ulicę spogląda w lewo,

2 M. Banks *Visual Methods in Social Research*, Sage, London 2011.

3 I. Rogoff *Studying visual culture*, w: N. Mirzoeff *The Visual Culture Reader*, Routledge, London 2002, s. 24.

4 J. Elins *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York 1996, s. 203-224.

w prawo i jeszcze raz w lewo. Ponieważ nie potrafi przywołać z pamięci obrazu, należałoby uznać, że nie widział pojazdów, które mogłyby go potrącić!

Przy przechodzeniu od kwestii spaceru do kwestii lektury pojawiają się kolejne pytania. Zdaniem Solnit czytelnicy i pisarze poruszają się po terenie wyobraźni. Na czym więc polega różnica między oglądaniem i patrzeniem w trakcie chodzenia po terenie wyobraźni a tym praktykowanym w rzeczywistości? Czy ich rozróżnienie jest w ogóle możliwe? Skoro, jak uważa Elkins, wyobraźnia „jest miejscem zamieszkanym przez obrazy”<sup>5</sup>, prawdopodobnie czytanie i pisanie są ściśle związane z obrazami w sposób zwykle niedostępny podczas chodzenia. Ale w takim wypadku jeszcze bardziej osobliwe jest chyba przeciwstawienie lektury i pisania praktykom o charakterze ściśle wizualnym, dokonywane przez studentów kultury wizualnej. Tymczasem litery i słowa zapisane na stronach manuskryptu są materialnie obecne w takim samym sensie, jak ślady stóp i zwierzęce tropy odcisnięte w ziemi, a ponadto jedno i drugie skłaniają do pytań o relację między obserwacją znaków i śladów wpisanych lub wrytych na różnorodnych powierzchniach świata a pracą wyobraźni, która odbywa się jak gdyby po drugiej stronie spojrzenia, „w umyśle”. Czytanie i pisanie bez wątplenia angażują zarówno oko, jak i umysł, co siłą rzeczy dzieje się też w przypadku chodzenia. Czy można zatem znaleźć sposób na opisanie aktywności wyobrazeniowej odbywającej się podczas chodzenia, czytania lub pisania bez założenia, że wiąże się ona z analizą obrazów? Może to właśnie pojęcie obrazu wymaga refleksji – począwszy od idei, wedle której obrazy reprezentują formy rzeczy w świecie, tyle że na innej płaszczyźnie, a skończywszy na twierdzeniu, że są w pewnym sensie pojemnikami na rzeczy, wypatrywanymi przez podróżnych, którzy na ich podstawie obierają kierunek. Czy może być tak, że obrazy nie przedstawiają rzeczy, ale raczej pomagają je odnaleźć?

Tak ogólne pytania można, rzecz jasna, stawiać nie tylko w odniesieniu do pracy wyobraźni związanej z chodzeniem, pisanem i czytaniem, lecz także wobec czynności takich jak rysowanie i malowanie czy też w stosunku do sposobów patrzenia, których te działania wymagają od odbiorców. Czy rysunek lub obraz powinny być rozumiane jako coś ostatecznego, co podlega badaniu i interpretacji, jak zwykle się dzieje w przypadku badań nad kulturą wizualną, czy raczej powinniśmy myśleć o nich jako o węzłach w macierzy ścieżek, którymi poruszają się czujne oczy? Czy rysunki bądź obrazy są rzeczami

5 Tamże, s. 224.

w świecie, czy raczej są do nich podobne w tym sensie, że to my sami musimy odnajdywać sposoby poruszania się wśród nich i wobec nich, zamieszkując je tak jak świat? Nie twierdzę, że istnieją jakieś ostateczne, prawidłowe odpowiedzi na którekolwiek z tych pytań. Niemniej dla takiego antropologa jak ja jednym ze sposobów ujmowania tak trudnych problemów jest analiza porównawcza odpowiedzi, które wymyśliły osoby o skrajnie odmiennym pochodzeniu. W dalszej części artykułu zbadam cztery z nich. Pierwszą są chrześcijańskie praktyki monastyczne z Europy okresu wczesnego średniowiecza, drugą – tradycja malarska Yolngu, aborygeńskiego ludu z północno-wschodniej części Ziemi Arnhema w Australii, trzecią – twórczość wielkiego prekursora nowoczesnej sztuki abstrakcyjnej Wassiliego Kandinskiego, czwartą zaś – traktat Jing Hao, chińskiego pejzażysty żyjącego w X wieku.

O średniowiecznym monastycyzmie czytałem z racji zainteresowania murarstwem i sztuką pisaną, przy czym zafascynowały mnie zwłaszcza dwie znakomite pozycje historyczki Mary Carruthers: *The Book of Memory*<sup>6</sup> i *The Craft of Thought*<sup>7</sup>. Nasunęły mi na myśl lektury na temat sztuki Aborygenów z czasów, gdy interesowałem się zasadniczo tym, jak różnice między ontologią animizmu i totemizmu znajdują odzwierciedlenie w sposobach reprezentacji<sup>8</sup>. Mnisi w średniowiecznej Europie nie byli ani animistami, ani totemistami, a jednak zaskoczył mnie sposób, w jaki włączali zarówno manuskrypty, jak i krajobrazy do swoich pieszych medytacji nad sposobami uobecniania się Boga. Był on nadzwyczaj podobny do medytacji Aborygenów poświęconych Śnieniu, wplatających w podobne praktyki zarówno krajobraz, jak i malarstwo. Medytacje te opierają się na fundamentalnym podziale na „wewnętrzne” i „zewnątrzne” formy wiedzy, który pojawia się również w refleksjach Kandinskiego dotyczących istoty sztuki. Moje zainteresowanie twórczością Kandinskiego odżyło przy okazji niedawnej wizyty na dużej wystawie jego dzieł w paryskim Centre Pompidou. Nabyłem tam książkę poświęconą Kandinskiemu napisaną przez filozofa Michela Henry’ego, którą czytałem równoległe z dwutomowym zbiorem zapisków artysty. Wśród nich znajduje się jego

6 M. Carruthers *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

7 M. Carruthers *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

8 T. Ingold *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Taylor & Francis Ltd, London 2000, s. 111-131.

najgłośniejszy esej *Punkt i linia a płaszczyzna*<sup>9</sup>, który studiowałem już wcześniej, na potrzeby pracy nad moją książką o historii linii<sup>10</sup>. Teraz jednak odkryłem więcej inspirujących treści w jego wcześniejszym esej *O duchowości w sztuce*<sup>11</sup>.

Dzięki badaniu zagadnienia linii zainteresowałem się sztuką graficzną starożytnych Chin, a kiedy ostatnio odwiedziłem Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, natrafiłem przypadkiem na książkę z tekstami chińskich malarzy-krytyków, obejmującą dzieła powstałe w okresie od dynastii Han aż po dynastię Quing i oryginalnie opracowaną przez szwedzkiego sinologa Osvalda Siréna. Od chwili zakupu książka leżała u mnie na półce nierozpakowana, aż pewnego dnia, zupełnie przypadkowo, odnalazłem ją i dosłownie otworzyła się na stronach poświęconych Jing Hao, którego *Zapiski o sztuce pędzla* zamieszczono w załączniku IV<sup>12</sup>. To właśnie spostrzeżenia poczynione przez Jing Hao okazały się poszukiwanym przeze mnie kluczem, który pozwalał dostrzec związki między wszystkimi czterema źródłami. Związki te opierały się na przekonaniu, że to, co mentalne, i to, co materialne, czyli obszary wyobraźni i środowisko fizyczne, styka się ze sobą do tego stopnia, że staje się ledwo rozróżnialne. Obszary te są jak kraje, których granice otwarto szeroko dla transportu i teraz, przy ich przekraczaniu, nie pokonuje się żadnej bariery ontologicznej. Taki swobodny ruch jest zniewagą dla myśli nowoczesnej, która obstaje przy stanowisku, że to, co nazywa „wytworami” wyobraźni, nie może mieć nic wspólnego ze światem naszej cielesnej egzystencji. Tym, co łączy średniowieczny monastycyzm, aborygeńskie Śnienie, spirytualizm Kandńskiego i malarską estetykę Jing Hao, jest założenie wprost przeciwne – że świat zjawisk jako taki stanowi „wytwór”, by posłużyć się terminem Carruthers<sup>13</sup>. Niezależnie od tego, czy zetkniemy się z nim za pośrednictwem tekstu pisanego, obrazu malarskiego, spaceru czy też na wszystkie te sposoby wymiennie, każdy z tych wytworów na równi z innymi zasługuje na istnienie. Na tym jednak nie koniec, jako że nasze źródła koncentrują się na bardziej fundamentalnej kwestii, a mianowicie, że figury wyobraźni są jedynie zewnętrznymi, zmysłowo uchwytnymi formami, które nadają kształt wewnętrznemu, twórczemu impulsowi, jakim jest samo życie.

9 W. Kandinsky *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo Officyna, Łódź 1986.

10 T. Ingold *Lines: A Brief History*, Routledge, London 2007.

11 W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo Officyna, Sopot 1996.

12 O. Sirén *The Chinese on the Art of Painting*, Dover Publications, Mineola 2013, s. 234-238.

13 M. Carruthers *The Craft of Thought*, s. 187.

### Wędrowka po Piśmie Świętym

Pomysł Solnit, by czytanie i pisanie traktować jako formy podróży, nie jest niczym nowym. Tak samo traktowali je średniowieczni mnisi. Uważali się za wędrowców podróżujących w umyśle z jednego miejsca w drugie, składających w trakcie tej podróży myśli i czerpiących czy też „przyciągających” idee zamieszkujące zwiedzane obszary. Łacińskim słowem oznaczającym czerpanie czy też przyciąganie było *tractare*, od którego wywodzi się angielskie *treatise*, rozumiane jako kompozycja pisemna. A podróż myślącego umysłu po szlakach zapisywanego tekstu zwano *ductus*. Myśl, jak woda w akwedukcie, przepływa od źródła do celu. Ale choć przepływ ten jest nieodwracalny (nie da się go zmusić do zawrócenia), nie jest bynajmniej jednorodny. Jest raczej podzielony – dosłownie podziurawiony przez nakłucia na powierzchni pergaminu – na fragmenty o odmiennych nastrojach i barwach. W traktacie zatytułowanym *On Affliction and Reading* dwunastowieczny benedyktyn Peter z Celle radzi czytelnikom Pisma Świętego, aby szli przez nie, tak jak się idzie przez jakąś okolicę: zwracając po drodze uwagę na ważne miejsca, wydarzenia, które się z nimi wiążą, i widoki, jakie się z nich roztaczają, jak gdyby zapoznawali się z jakimś przewodnikiem. Nasz nastrój, jak naucza Peter z Celle, powinien stanowić odzwierciedlenie tych wydarzeń i krajobrazów – raz być lekki i pełen radości, innym razem poważniejszy i smutny. W ten sposób czytelnik „widzi” swoją lekturę, gdy przez nią „wędruje”: jest w ciągłym ruchu, wszystkie jego zmysły są w stałym użyciu, to zwalniają, to przyspieszają – przypomina rzemieślnika korzystającego z różnych narzędzi<sup>14</sup>.

Ale skoro przez Pismo Święte można było przejść jak przez jakąś okolicę, to tak samo daną okolicę można było przejść – zwykle w procesji liturgicznej lub pielgrzymce – jak Pismo Święte. W tym przypadku aktywność fizyczna, jak twierdzi Carruthers, „precyzyjnie odzwierciedla aktywność umysłową, w którą zaangażowani są jej uczestnicy”<sup>15</sup>. Dla wędrowca, który przemierza daną scenerię tak jak tekst biblijny, poszczególne miejsca oznaczone rozpoznawalnymi cechami służyły jako miejsce przechowywania biblijnych postaci i historii – w efekcie postacie były ich historiami<sup>16</sup>. Gdy odwiedzało się te miejsca, można było przypomnieć sobie historie i spotkać postacie, jakby były żywe i obecne, zaprząć ich mądrość i moce do kształtowania własnej

14 Tamże, s. 109-110.

15 Tamże, s. 44.

16 Zob. rozdział 13, s. 160.

myśli i doświadczenia, nadawania im sensu i kierunku. Nie tylko tekst i krajobraz były ontologicznie równorzędne, dotyczyło to również budynków, które projektowano i wznoszono, całkiem świadomie, jako narzędzia służące do medytacji<sup>17</sup>. W takich budynkach każde schody, łuk czy krużganek – jak każdy element krajobrazu czy każde słowo w tekście – były magazynem dla myśli. Kontrolowany ruch dłoni (*ductus*) skryby, który maluje litery czy postaci na stronie, ma dokładny odpowiednik w celowym ruchu po budynku sakralnym, specjalnie zaprojektowanym, aby ukierunkować i skupić niespokojne poruszenia ludzkiego umysłu<sup>18</sup>. Budynku jednak wcale nie trzeba było wznosić – wiele średniowiecznych budowli istniało jedynie jako plany, schematy lub architektoniczne *picturae*, które same w sobie wyznaczały szlaki medytacyjnej kompozycji. Średniowieczny widz, daleki od możliwości ogarnięcia całego obrazu rzutem oka, jak skłonni jesteśmy to robić my, współcześni, musiał się po tym obrazie poruszać i dokonywać „mnemotechnicznej przechadzki”<sup>19</sup>, jakby poruszał się po prawdziwym budynku.

Obraz architektoniczny stanowił przykład tego, co średniowieczni myśliciele uznawali za mapę (*mappa*). Co istotne, taka mapa nie powstawała w wyniku obserwacji i pomiarów, ale dzięki wizjonerskim objawieniom. Zamiast badać nieprzejryste, zewnętrzne powierzchnie świata, wizjoner – w którego oczach te powierzchnie stawały się przezroczyste – zaglądał w głąb, gdzie jego umysłowi objawiała się rzeczywistość wewnętrzna, której zewnętrzne, obserwowalne formy pozostawały jedynie pozorami. Jednym z przykładów takiej całościowej wizji była *mappa mundi*, czyli mapa świata. Nie będąc bynajmniej prymitywną próbą kartograficznej reprezentacji, za jaką ją dziś uważamy, *mappa mundi* stanowiła wzorzec dla świata rzeczywistego (nie zaś odwrotnie), a jej funkcją był nie tyle opis, ile zalecenie: miała ustanawiać wyjściowy wzorzec dla uporządkowanego rozmieszczania elementów figuratywnych – by tak rzec: obrazów – które wyznaczały miejsca wzdłuż dróg myślowych i które można było urzeczywistnić równie dobrze w postaci obrazów, cech krajobrazu, części budynków, jak i w słowach.

Zdolność słów do ewokowania obrazów określana jest tradycyjnie mianem *ekphrasis*, terminem zaczerpniętym z retoryki Grecji klasycznej. Jak jednak pokazuje Carruthers, dla średniowiecznych retorów budynki, krajobrazy

17 Tamże, s. 254-261.

18 Tamże, s. 258.

19 Tamże, s. 251, 354, przyp. 77.

i teksty miały moc powoływania do życia struktur służących twórczej medytacji: one także proponowały wiele wariantów ekfrazy<sup>20</sup>. W jaki sposób? Po odpowiedź na to pytanie można sięgnąć do pism Richarda de Fournivala, który w połowie XIII wieku został mianowany kanonikiem katedry w Amiens i był autorem popularnego bestiariusza *Li Bestiaires d'Amours*.

W przedmowie do tego dzieła Richard wyjaśniał, że wiedza przedostaje się do ludzkiej duszy poprzez dwie bramy, wzrok i słuch, i do każdej z nich prowadzi pewna droga. Te drogi to *painture* i *parole*, malarstwo i mowa. Bestiariusz Richarda, złożony z ponad 70 rysunków zwierząt, był kompendium słów i obrazów. Jednak rozróżnienia malarstwa i mowy z jednej strony oraz obrazowania i pisania z drugiej nie są tożsame. Raczej się krzyżują. Gdy pismo czytano na głos, jak zwykle się działo w średniowieczu, było ono odbierane akustycznie, poprzez dźwięki mowy – czytelnikom i odbiorcom pozostawało słuchanie „głosów stron”<sup>21</sup>. Głosy te wkraczały do umysłu drogą *parole*, przez bramę słuchu. Niemniej litery pisma istnieją wyłącznie dlatego, że zostały namalowane (czy też narysowane). Jak zauważa Carruthers<sup>22</sup>, skryba, który zapisywał owe litery, często był uznawany za „malarza” manuskryptu. Kiedy pismo czytano po cichu, przedostawało się do umysłu inną drogą, malarską, wiodącą poprzez bramę wzroku. Co więcej, zapisane słowa, choćby i czytane na głos jako *parole*, kreślą obrazy, które zdaniem Richarda widzi się oczyma umysłu. Stąd pismo zarazem maluje i jest malowane, a także samo mówi i jest mówione. Dzieje się również odwrotnie: obrazy są malowane podobnie jak litery, a wchodząc przez bramę wzroku, odmalowują się same w umysłach oglądających-czytających. Ale obrazy także mówią i są mówione, mają *parole*. W wielu tekstach ich mowa przybiera faktycznie postać zwojów wychodzących z ust postaci, zupełnie tak jak w dzisiejszych komiksach<sup>23</sup>.

Krótko mówiąc, średniowieczni pisarze nie podpisywali się pod nowoczesnym rozróżnieniem ontologicznym słowa i obrazu czy też tekstu i obrazu<sup>24</sup>. W ich manuskryptach obrazy i słowa były bezwzględnie równoważne, a niekiedy wręcz wymienne. Obrazy nie były bardziej „wizualne” niż słowa, słowa zaś nie były w mniejszym stopniu „wizualne” niż obrazy. Dostęp do

20 Tamże, s. 222-223.

21 Tamże, s. 169-170.

22 M. Carruthers *The Book of Memory*, s. 225.

23 Tamże, s. 229-230.

24 M. Carruthers *The Craft of Thought*, s. 212-213.



jednych i drugich umożliwiały bliźniacze bramy wzroku i słuchu, ścieżki malarstwa i mowy. Nic zatem dziwnego, że na kartach bestiariusza zestawiono ze sobą coś, co nam wydaje się po prostu fantazyjnymi rysunkami, z całą gamą alegorycznych opowieści, w których przedstawiane stworzenia pojawiają się w przeróżnych, moralnie nacechowanych sytuacjach. Średniowieczne bestiariusze, jak podkreślała Willene Clark, powinny być rozumiane „jako literatura o charakterze duchowym, nie zaś zwyrodniała historia naturalna”<sup>25</sup>. Przedstawiane tam sceny i historie przydawały odbiorcom obrazów, które nadawały znaczenia i właściwy kierunek bieżącym doświadczeniom. Do tych scen i opowieści dołączano obserwacje zachowań wspomnianych stworzeń w kontekście życia codziennego, jak choćby rolnictwa czy polowań. W ten sposób „zwierzę” stawało się węzłem w splocie powiązanych ze sobą obrazów, opowieści, obserwacji i spostrzeżeń – żadna z tych form nie tylko nie była ontologicznie nadrzędna względem pozostałych, ale wszystkie, ujęte razem, otwierały drogi prowadzące ku doświadczeniu Boga. Dlatego wędrowiec przemierzający świat, napotyając na swojej drodze „żywe” stworzenia, poznawał je za pośrednictwem bram wzroku i słuchu tak samo jak na stronach bestiariusza, gdzie figurowały w piśmie i obrazie. Co zatem różni czytanie od wędrowki? Zupełnie nic. Spacer to wycieczka tak samo w umyśle, jak i po fizycznym świecie, to praktyka głęboko medytacyjna. Czytać zaś oznacza wędrować po kartach książki i we własnej głowie. Nie ma tu sztywnego podziału, tylko nieustanny ruch między obszarami mentalnymi i materialnymi poprzez bramy myśłów.

### Wędrując przez Śnienie

Chciałbym teraz przejść do ludu Yolngu, mieszkającego w północno-wschodniej części Ziemi Arnhema. Yolngu nie mają tradycji pisma jako takiego, lecz malują, głównie na korze oraz na ludzkich ciałach. Howard Morphy, etnograf zajmujący się Yolngu, rozróżnia dwa rodzaje – a może raczej poziomy – tego malarstwa: „figuratywne” i „geometryczne”<sup>26</sup>. Malarstwo figuratywne jest bezsprzecznie ikoniczne, obejmuje kształty, w których łatwo rozpoznać postacie ludzkie, wszelkiego rodzaju zwierzęta oraz narzędzia, takie jak włócznie

25 W.B. Clark *A Medieval Book of Beasts: The Second-Family Bestiary. Commentary, Art, Text and Translation*, Boydell Press, Woodbridge 2006, s. 7.

26 H. Morphy *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago 1991, s. 150.

i kije kopieniacle, a także elementy pejzażu, jak choćby drzewa i kamienie. Tego typu obrazy niezmiennie opowiadają o tym, jak w okresie powstawania świata, znanym jako Śnienie, przodkowie Yolngu wędrowali z miejsca w miejsce, budując po drodze kraj i zaludniając klanami ziemię, które się do tego nadawały. Można je było „czytać” jak opowieść, przesuwając się po nich zgodnie z rozwojem wydarzeń. Yolngu zamieszkiwali swe obrazy w taki sposób, w jaki praktykujący monastycyzm w średniowiecznej Europie zamieszkiwali święte księgi, przemierzając w myślach pierwotną, stwórczą drogę przodków i tym samym przenosząc ją do teraźniejszości, by nadać sens oraz kierunek własnemu życiu<sup>27</sup>. Podobnie jak w przypadku tekstu średniowiecznego malarstwo było sposobem spacerowania, a spacer – sposobem malowania. Wędrując z miejsca w miejsce, odnajdowało się w każdym z nich i wspominało poszczególnych przodków oraz ich historie (tak jak w przypadku postaci biblijnych przodkowie Yolngu są zarazem historiami).

Istnieje jednak pewna różnica. W rękopisie można przewracać strony, a na każdej z nich przeczytać coś nowego. Tak samo każdy figuratywny obraz Yolngu jest częścią pewnego zestawu, opowiada na swój sposób pewien aspekt historii związanej z krajem, a nowicjusz, kiedy zapoznaje się z kolejnym obrazem z zestawu, czerpie z tego, czego dowiedział się z poprzednich<sup>28</sup>. Gdyby jednak przyrównać zestaw obrazów do książki, byłyby to książki, której kartki nakładają się na siebie. W ten sposób figuratywne znaki diakrytyczne, oznaczające każdą z postaci jako właściwą dla danego odczytania, zostają wchłonięte przez leżący u podstaw schemat czy też wzór, z którego wszystkie ostatecznie się wywodzą. Obrazy, które Morphy nazywa „geometrycznymi”, przedstawiają właśnie ów wzór. Obraz geometryczny jest zatem jak książka, której strony zostały złęczone lub zlepione w jedno. Taki obraz da się analizować wielokrotnie i za każdym razem interpretować inaczej. Określenie „geometryczny” niewprawnemu oku mogłoby się wydać wyjątkowo trafne, gdyż pozornie wydają się pozbawione konkretnej treści, niczym wzór matematyczny. Czy mogłoby istnieć coś bardziej abstrakcyjnego niż na przykład linia prosta umieszczona pośrodku obłego kształtu? Otóż wtajemniczeni Yolngu zapytaliby: czy dałoby się ten znak uczynić gęstszym? W końcu można go interpretować na wiele różnych sposobów. Według jednego z odczytań podłużny kształt symbolizuje głazy, nad którymi przeskakiwał kangur, uciekając przed praprzodkinią Gandyjalalą, według drugiego – ciało kangura

27 Tamże, s. 114.

28 Tamże, s. 217.

(linia prosta byłaby jego kręgosłupem). Według jeszcze innego, związanego z wynalezieniem kamiennych grotów przez kangury, są to kamienne bloki, których fragmenty odłupywano do produkcji włóczni<sup>29</sup>. Tak oto w motywie oddzielonych przedmiotów, takich jak ziemia, zwierzę i artefakt, zostają one scalone w jedność, która nie przypominając już żadnego z nich, jednocześnie spaja wszystkie. Nie chodzi jednak o to, że ów motyw ma zbyt mało treści. Wręcz odwrotnie, ma jej za wiele, a przynajmniej więcej, niż da się jednorazowo uchwycić. Dlatego nowicjusz, który chciałby włączyć te przedstawienia do swoich poszukiwań pradawnej wiedzy i mądrości, powinien poddać się długiemu procesowi medytacji, zaczynając od dość powierzchownej, zewnętrznej wiedzy zgromadzonej w obrazach figuratywnych i stopniowo przechodząc do pogłębionej wiedzy elementarnej, takiej jak ta, którą kryją w sobie przedstawienia geometryczne. Dla Yolngu wszystko ma swoje wewnątrz i zewnątrz, są to jednak pojęcia względne, ponieważ wszystko, co tkwi wewnątrz bardziej powierzchownych form, znajduje się na zewnątrz rzeczy położonych jeszcze głębiej<sup>30</sup>. Stopniowa transformacja zewnętrznych pozorów w wewnętrzne konieczności, która dokonuje się w procesie rozwoju medytacyjnego nowicjusza, koncentruje siły wielorakich odczytań świata zjawisk w jednostkową uwagę, sięgającą coraz głębiej, zmierzającą do poznania rzeczywistości prawdziwszej niż ta, którą da się wyłuskać z powierzchni rzeczy. Postęp ten kondensuje w formach geometrycznych wiedzę, która w przedstawieniach figuratywnych ujawnia się tylko fragmentarycznie, po kawałku. Istotą wiedzy wewnętrznej jest rozumienie jedności i spójności kryjących się w odmiennych porządkach doświadczenia. Ta jedność tkwi w Śnieniu. Jak pokazuje Morphy, paradoks sztuki Yolngu polega na tym, że o ile znaczenie wzorów figuratywnych jest względnie oczywiste, wzorów geometrycznych zaś tajemnicze, o tyle wzory geometryczne ujawniają istotę rzeczy, która w przypadku malarstwa figuratywnego pozostaje przysłonięta przez jego całkowitą koncentrację na tym, a nie innym przedmiocie<sup>31</sup>.

Analiza sztuki Yolngu przeprowadzona przez Morphy'ego jest w pewnym stopniu utrudniona ze względu na jego niezachwiane przywiązanie do semiotyki de Saussure'a, zgodnie z którą obrazy są systemami znaków, a ich znaczenia tkwią w umysłach znającej je starszyny w formie zbioru wspólnych

29 Tamże, s. 191-193, 207.

30 Tamże, s. 78-80.

31 Tamże, s. 296.

pojmowań lub „intersubiektywnych struktur kulturowych”<sup>32</sup>. Znaczenia te, jak wielokrotnie podkreśla Morphy, są zakodowane w obrazach, które pierwotnie służyły za nośniki wiedzy przodków przekazywanej nowicjusom i tym samym gwarantowały jej odtwarzanie przez kolejne pokolenia. Efektem tej logiki jest jednak odwrócenie relacji między sztuką a jej znaczeniem. Chodzi mianowicie o to, że znaczenie, niebędące immanentną cechą dzieła sztuki, jest czymś z zewnątrz, czymś, co zostało do niego wszczepione, i dzięki odwróconemu procesowi odszyfrowywania może zostać wydobyte. Jednak według Morphy’ego sami Yolngu głoszą rzecz odwrotną, a mianowicie, że obrazy nie tyle szyfrują treść, ile ją odsłaniają. W ich mniemaniu obrazy są bytami z przeszłości przodków przywołanymi na światło dzienne i wyjawionymi w czasie teraźniejszym<sup>33</sup>. Z przeszłości tej wywodzi się wszystko, gdyż wszystkie zjawiska wyłaniają się z tego, co uprzednio znajdowało się w ich wnętrzu. Malarstwo jest tylko jednym ze sposobów, dzięki którym przodkowie mogą się ujawnić lub przynajmniej uczynić swoją obecność odczuwalną. Rozważmy przykładowo praprzodka krokodyla, który uległ poparzeniu podczas pożaru chaty z kory i zanurkował w morzu, żeby zgasić ogarniające go płomienie. Wciąż płonący pod falami ogień pokrył grzbiet krokodyla bliznami w kształcie łusek. W przedstawieniach malarskich ukazuje się go za pomocą wzorów przypominających diament, typowych dla wywodzących się od niego klanów. Bywa, że pojawia się w podobnym wzorze fali na tafli wody. Jednakże równie dobrze może się objawić w formie łusek na grzbiecie żywego krokodyla<sup>34</sup>.

W istocie można mówić o niezwykłym podobieństwie między tym, w jaki sposób Śnienie manifestuje się Yolngu inicjowane przez obrazy, opowieści i doświadczenia żywych istot, a tym, jak boska dłoń była przedstawiana czytelnikom średniowiecznych bestiariuszy. Archetypowe istoty z ich świata ukazywały się w formie zbioru przedstawień, opowiadań i bezpośrednich obserwacji. U Yolngu, tak jak w średniowiecznej tradycji monastycznej, byt jest spletem swych przejawów, które łącząc się, odkrywają jego właściwą wewnętrzną esencję, to zaś, jak jawi się żywe zwierzę w postaci tworu natury, jest zaledwie jednym z przejawów, ontologicznie równoważnym wobec figuratywnych przedstawień i opowieści. Co więcej, ta równoważność,

32 Tamże, s. 143-144, 292.

33 Tamże, s. 102, 292.

34 Tamże, s. 176-177.

jak zdołaliśmy już dostrzec, rozciąga się również na relacje między obrazem a krajobrazem. We wcześniejszej pracy wzięłem poprawkę na to, iż Morphy określił obraz mianem mapy krajobrazu<sup>35</sup>. Choć z pewnością istnieje zgodność między formą obrazu a morfologią krajobrazu, twierdziłem, że „niesłusznie byłoby przypuszczać, że jedno reprezentuje drugie. Prędzej oba istnieją na tym samym poziomie ontologicznym, jako alternatywne sposoby ujawniania ludzkiemu doświadczeniu leżącego u jego podstaw porządku przodków”<sup>36</sup>. Z perspektywy czasu i w świetle tego, czego dowiedzieliśmy się o średnio-wiecznych praktykach monastycznych, byłbym gotów zaakceptować fakt, że malowidła Yolngu są mapami, ale tylko pod warunkiem, że mapa będzie tu rozumiana w swoim pierwotnym, prekartograficznym sensie, czyli jako narzędzie do ujawniania wewnętrznej rzeczywistości świata, a nie reprezentacja jego zewnętrznej postaci. Dla Yolngu, jak przyznaje Morphy, zarówno krajobraz obserwowany z zewnątrz, jak i odpowiadające mu obrazy figuratywne mają źródło w tym samym podstawowym wzorcu<sup>37</sup>. Będąc zobrazowaniem tego wzorca, geometryczne malowidło stanowi dokładny odpowiednik średniowiecznej *mappa mundi* i ma służyć temu samemu zadaniu, czyli przywoływaniu tematów medytacyjnych rekolekcji. Obraz geometryczny i *mappa*, dalekie od tego, by na poziomie umysłu odzwierciedlać daną obiektywnie rzeczywistość, a tym samym wzmacniać granicę dzielącą to, co mentalne, i to, co materialne, nakreślają przestrzeń, gdzie umysł i świat mogą się połączyć, kształtując wewnętrzne doznanie jedności życia. Jak zamierzam pokazać dalej, podobnie ma się rzecz w przypadku rzekomo „abstrakcyjnych” obrazów Wassiliego Kandinskiego.

### Przechadzka po wystawie

Rozpoczynając swój esej *O duchowości w sztuce*, Kandinsky przedstawia ujmującą parodię obrazów z wystawy:

Wyobraźmy sobie duży, ogromny, niewielki, albo średni, budynek podzielony na rozmaite wnętrza. Wszystkie jego ściany obwieszane są małymi, dużymi i średniej wielkości obrazami. Niekiedy są ich tysiące. Na

35 Tamże, s. 221-225.

36 T. Ingold *The Perception of the Environment*, s. 118.

37 H. Morphy *Ancestral Connections*, s. 237.

nich kolorowymi farbami oddane są rozmaite widoki natury: zwierzęta w świetle i pogrążone w cieniu, pijące wodę lub nad nią stojące, leżące na trawie, obok Ukrzyżowanie namalowane przez artystę niewierzącego w Chrystusa, kwiaty, ludzkie postacie siedzące, stojące, idące, często także nagie, dużo nagich kobiet (przeważnie w skrótach od tyłu), jabłka i srebrne półmiski, portret tajnego radcy N, zachód słońca, dama w różowym, lecące kaczki, portret baronowej X, fruujące gęsi, cielęta w cieniu z jaskrawożółtymi plamami słońca, portret ekscelencji Y, dama w zieleni. Jest to wszystko starannie opisane w książce: wydrukowane są nazwiska artystów, tytuły obrazów. Zwiedzający trzymają ją w ręku, idąc od obrazu do obrazu, kartkują, czytają nazwiska. Później wychodzą równie biedni lub bogaci, jak byli tu, przychodząc, i natychmiast zajmują się własnymi sprawami, ze sztuką niemającymi nic wspólnego. Po co tu przyszli?<sup>38</sup>

Wybierają się tam prawdopodobnie po to, by obejrzeć obrazy i móc mówić, że je widzieli. Uważają, że artyści to osoby, które zajmują się malowaniem rzeczy, jakichkolwiek. Zakładają, że skoro już udało się im ustalić, co jest przedstawione na danym obrazie, a być może i intencję malującego go artysty, mogą uznać, że obraz znają. Mogą też podziwiać sprawność, z jaką malarzowi udało się oddać ten temat, a nawet starać się osadzić dzieło w społecznym, kulturowym czy historycznym kontekście. Jednak dokonawszy tego wszystkiego, jak mówi Kandinsky, nie są wcale bliżsi doświadczeniu dzieła sztuki w formie obrazu, aniżeli byli na wstępie<sup>39</sup>.

Aby odkryć, co Kandinsky miał na myśli, mówiąc o malarstwie, pozwolę sobie przejść do kolejnego przykładu wyobrażonej wystawy. Otóż w tym przypadku obrazy, a wśród nich akwarele i rysunki, istniały naprawdę, choć większość z nich już zaginęła. Ich twórcą był rosyjski artysta i architekt Wiktor Hartmann. Po przedwczesnej śmierci Hartmanna w 1873 roku jego bliski przyjaciel, kompozytor Modest Musorgski, skomponował słynną suitę fortepianową *Obrazki z wystawy*. Każdy z dziesięciu utworów nawiązuje do wybranego obrazu Hartmanna, który Musorgski wyobrażał sobie jako zawieszony w galerii. Utwory są połączone interwałowymi promenadami, które prowadzą słuchacza muzyczną drogą od obrazu do obrazu. Według Kandinskiego muzyka Musorgskiego bezpośrednio odnosiła się do tego, czym naprawdę

38 W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo Officyna, Łódź 1996, s. 26.

39 M. Henry *Seeing the Invisible: On Kandinsky*, Bloomsbury Publishing, London 2009, s. 73-74.

jest malarstwo. Odwoływała się bowiem nie do wyglądu zewnętrznego, czy to rzeczywistego, czy wyobrazonego, lecz do życia wewnętrznego, a więc emocji, uczuć i tętniącej życiem duszy. Rozważmy utwór zatytułowany *Stary zamek*. Nie próbuje on dźwiękowo zobrazować zamku – to nie muzyka programowa, dla której Kandinsky żywił wyłącznie pogardę<sup>40</sup>. Ma raczej wzbudzić uczucie porównywalne do tego, którego moglibyśmy doświadczyć, przebywając w pobliżu starożytnych ruin wpisanych w otaczający je krajobraz. Poprzez swój niespieszny, monotonny puls płynący z dolnych rejestrów muzyka *Starego zamku* roztacza aurę szarości i przygnębienia. Podobnie – można się domyślić – jak obraz Hartmanna pod tym samym tytułem. Wprawdzie ten z pozoru przedstawiał zamek, budził jednak nastrój, który ewokowała muzyka. Ale to, co kompozytor osiąga przy użyciu rytmu i tonu, malarz osiąga formą oraz kolorem. Zestawiając malarza z pianistą-kompozytorem, Kandinsky twierdzi, że dla tego pierwszego „kolory to klawiatura. Oko to młotek. Dusza to pianino z jego mnóstwem strun. Artysta jest dłonią, która celowo wprawia duszę w drganie przy pomocy tego, czy innego klucza”<sup>41</sup>.

W 1928 roku Kandinsky zaprezentował *Obrazki* Musorgskiego na wystawie we Friedrich Theatre w Dessau, przeobrażając dziesięć „obrazów” w szesnaście scen łączących muzykę, ruch sceniczny, oświetlenie i dekoracje. Chciał w ten sposób ukazać formy i kolory, które, jak sam to ujął, „płynęły przed moimi oczyma podczas słuchania tej muzyki”<sup>42</sup>. I tak na przykład *Stary zamek* rozpoczynał się w całkowitej ciemności, poza trzema długimi pasami, które następnie zanikały, by za chwilę ustąpić miejsca dużej czerwonej plamie z prawej strony, a dalej zielonej ze strony lewej. W miarę jak światło przygasa, widać tylko trzy wyjściowe pasy, które znikają zniemacka wraz z ostatnim *forte* utworu. Inscenizacja, zgodnie z naleganiami Kandinskiego, była jednoznacznie „abstrakcyjna”. Nie znaczy to jednak, że była pozbawiona treści. Wprost przeciwnie, mówiąc o abstrakcji, Kandinsky miał na myśli uwolnienie dzieła sztuki od wszystkich elementów figuratywnych – które mogłyby to dzieło uwięzić czy też ukryć przed nami jego prawdziwą naturę, i które jednocześnie były przypadkowe – co pozwalało zapewnić mu pełnię istnienia. W muzyce oznacza to usunięcie wszelkich dźwięków, które można by odebrać jako naśladowcze lub programowe, w przypadku malarstwa zaś

40 W. Kandinsky *Complete Writings on Art*, Vols. 1 (1901–1921) i 2 (1922–1943), eds K.C. Lindsay, P. Vergo, Faber & Faber, London 1982, s. 155.

41 Tamże, s. 160.

42 Tamże, s. 750.

wiąże się z koniecznością odsunięcia na bok złudzenia, jakoby widzenie obrazu było równoznaczne z widzeniem tego, co ów obraz przedstawia. Jeśli cokolwiek jest pozbawione treści, to właśnie obraz służący wyłącznie do przedstawienia obiektu zewnętrznego i jednocześnie nieposiadający jakiegokolwiek własnego życia. Taki wizerunek jest zależny od świata przedmiotów. Tymczasem malarstwo, ściśle mówiąc, wcale nie jest zależne od świata przedmiotów. Podobnie jak muzyka. Razem umożliwiają otwarcie umysłu na prawdy wewnętrzne, które są ontologicznie wcześniejsze od zewnętrznych postaci rzeczy. Zgodnie z zasadą, którą Kandinsky nazywał „wewnętrzną koniecznością”<sup>43</sup>, prawdy te – „abstrakcyjna treść” dzieła sztuki – dotykają duszy w sposób bezpośredni i wprawiają ją w ruch. Owa zasada odnosi się, rzecz jasna, do tego, co ludzie Yolngu nazywają Śnieniem, jak również do tego, co średniowieczni myśliciele monastyczni postrzegali jako rękę Boga.

Tak samo jak malarze Yolngu, Kandinsky bezustannie podkreślał różnicę między wnętrzem i zewnątrz, między wewnętrznymi oraz zewnętrznymi aspektami rzeczy. Swoją esej *Punkt i linia a płaszczyzna* rozpoczął od stwierdzenia, że każde zjawisko można przeżywać w dwojaki sposób: zewnętrzny i wewnętrzny. Można na nie patrzeć jakby przez szybę lub też zanurzyć się w nim, stać się jego aktywną częścią i doświadczyć jego pulsowania za pomocą wszystkich zmysłów<sup>44</sup>. Oto różnica między doświadczeniem gości z wystawy, karykaturalnie przedstawionej przez Kandinskiego we wstępie, tych samych, którzy spoglądają na jedno płótno po drugim i żadne ich nie porusza – a doświadczeniem widza-słuchacza, którego spacer ewokuje muzyka Musorgskiego. Ta osoba, którą równie dobrze mógł być sam Musorgski, jest do głębi poruszona tym, co widzi. Partie promenadowe oddają za pomocą dźwięku zmianę nastroju towarzyszącą przechodzeniu od płótna do płótna: pewność siebie, zwątpienie, żalobę, drżenie z niecierpliwości, wreszcie pełne uniesienie. Widz-słuchacz jest poruszony właśnie dlatego, że tym, co widzi, nie są malarskie przedstawienia przedmiotów czy też obrazy w sensie współczesnym, lecz przedmioty, które są malowane. Zamieszkuje on te przedmioty podobnie jak zamieszkuje świat, przez poruszanie się w ich wnętrzu i pomiędzy nimi, a także całym swoim jestestwem biorąc udział w twórczym procesie ich powstawania – czyli w tym, co Michel Henry w swym komentarzu do pism Kandinskiego nazywa „stawaniem się naszego

43 Tamże, s. 160.

44 Por. tamże, s. 532.



życia”<sup>45</sup>. W istocie nasza przechadzka po wystawie, kiedy słuchamy *Obrazków* Musorgskiego, nie odbiega znacząco od monastycznej wędrówki po Piśmie Świętym. Odtwarza na nowo historię naszych odczuć, jak dalej pisze Henry, w „wiecznym ruchu przechodzenia od cierpienia do radości”<sup>46</sup>. Przypomnijmy sobie radę Petera z Celle, by czytelnicy byli nieustannie otwarci na widoki, jakie roztaczają przed nimi litery, słowa i obrazy. Widzieliśmy, że na stronie manuskryptu nawet namalowana litera może być rozumiana jako rzecz sama w sobie, posiadająca aspekty zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Henry uzasadnia to w komentarzu do teorii żywiołów zaproponowanej przez Kandinskiego w dziele *Punkt i linia a płaszczyzna*<sup>47</sup>.

Przyjrzyjmy się dowolnej literze alfabetu, na przykład „o”. Litera ta zazwyczaj odpowiada fonemowi i służy do odróżniania, zarówno na piśmie, jak i w mowie, jednego słowa od drugiego. Po to właśnie, możemy powiedzieć, istnieją litery i jest to niezwykle przydatne. Co jednak, jeśli odłożymy na bok ten praktyczny cel i skoncentrujemy uwagę na literze jako takiej? Oto ona, rzecz obdarzona własnym życiem, dumnie odmalowana na papierze. Natychmiast rzuca się w oczy jako forma, której dotąd nie zauważaliśmy, przyzwyczajeni do jej użyteczności w codziennym życiu. Jako forma ewokuje afektywną tonalność porównywalną do tej, którą ewokuje wzorec tonalny w muzyce. Posiada zatem aspekt wewnętrzny i zewnętrzny: formę obrazową, która może być widziana, i afektywną tonalność, która jest odczuwalna jedynie wewnętrznie. Powyższy przykład pokazuje, na co zwraca uwagę również Henry, że to, co „zewnętrzne”, może być rozumiane na dwa zgoła odmienne sposoby. Z jednej strony odnosi się do zewnętrznego charakteru świata przedmiotów, obejmującego narzędzia, litery i słowa w ich zwyczajnych zastosowaniach. W tym sensie zewnętrzne jest „o”, do jakiego przywykliśmy. Z drugiej strony dotyczy zewnętrzności danego elementu jako formy czysto obrazowej, wyabstrahowanej ze wszelkich sensów poznawczych czy praktycznych. Kiedy odsuniemy na bok funkcję, którą zazwyczaj pełni, umieszczone na stronie „o” wciąż pozostaje widoczne. Ma istotne właściwości: kształt i kolor. Biorąc pod uwagę zwyczajne zastosowanie, jest ono wewnętrzne, lecz jeśli chodzi o wywoływany afekt, jest zewnętrzne. Kandinsky był świadomy tej niejednoznaczności i usiłował sobie z nią poradzić za pomocą nieco

45 M. Henry *Seeing the Invisible*, s. 83.

46 Tamże, s. 122.

47 Tamże, s. 34-35.

topornego narzędzia, jakim miało być rozróżnienie na elementy i „elementy”<sup>48</sup>. „Element” to po prostu rzecz lub obraz wewnątrz świata przedmiotów i obrazów. Natomiast element to forma zauważalna, która tętni wewnętrznym życiem. I tak na przykład punkt lub *punctus*, dopóki odgrywa rolę znajomej kropki interpunkcyjnej, jest „elementem”. Jednak punkt, który stoi samodzielnie, wyrwany ze swego zwyczajowego stanu i wyzwolony spod tyranii praktycznego celu, ma własne życie, wewnętrzne napięcie, i to właśnie w tym znaczeniu – jako element – wkracza w świat malarstwa<sup>49</sup>.

Choć kłopotliwe, to rozróżnienie „elementu” i elementu nie powinno nastroczać nam większych trudności. Odpowiada bowiem dość dokładnie rozróżnieniu, które występuje między częściami figuratywnymi a geometrycznymi w analizie sztuki Yołngu przeprowadzonej przez Morphy’ego. Pozwolę sobie zilustrować ten wywód jeszcze jednym przykładem. W 1935 roku Kandinsky opublikował niewielki, bo zajmujący niecałą stronę, uroczy esej zatytułowany *Line and fish*<sup>50</sup>. Twierdzi w nim, że w pewnym sensie nie ma istotnej różnicy między linią a rybą. Oczywiście nie ma na myśli jakiegokolwiek linii. Nie chodzi mu, dajmy na to, o linię figuratywną, która jedynie naśladowała lub wyznaczała kontur jakiegoś przedmiotu<sup>51</sup>. Linia, o której myśli, ucieleśnia moc jej tworzenia; żyje ona i rośnie. Tak samo jest, rzecz jasna, z rybą. Ich zbieżność tkwi właśnie w tym, że obydwie są istotami żywymi, ożywionymi przez wewnętrzne moce, które znajdują wyraz w trajektoriach ruchu. Tak więc rybę można obserwować jako linię sunącą przez wodę, a linię jako przemieszczający się punkt, który mógłby przyjąć formę ryby. Pomimo ich równorzędności Kandinsky uznaje, że w bardziej zasadniczym sensie ryba i linia są całkiem różne. Ryba bowiem, jak to ryba, jest wytworem świata zjawisk i od tego właśnie świata zależy jej istnienie. Potrzebuje środowiska. Może pływać, ale tylko w rzece, można ją ugotować i zjeść, lecz tylko w kuchni i z talerza. Linia natomiast jest pozbawiona możliwości pływania, jedzenia i bycia jedzoną. Nie potrzebuje ich. Możliwości, które mają decydujące znaczenie dla istnienia ryby, są zbyteczne w przypadku linii. To właśnie z tego powodu linia może służyć jako element abstrakcyjny w sztuce, ryba natomiast nie. Ryba jest skazana na bycie „elementem” zewnętrznego świata

48 W. Kandinsky *Complete Writings on Art*, s. 548; M. Henry *Seeing the Invisible*, s. 36.

49 W. Kandinsky *Complete Writings on Art*, s. 541-542.

50 Tamże, s. 774-775.

51 M. Henry *Seeing the Invisible*, s. 53.

organizmów i ich środowisk. „Właśnie dlatego – wyznał Kandinsky – wolę linię od ryby, przynajmniej w swoim malarstwie”<sup>52</sup>.

### Spacer po lesie

Wracając na koniec do wyjściowego pytania o relację między obszarami wyobraźni i „prawdziwego życia”, możemy sformułować dwa wnioski. Po pierwsze, należy raz na zawsze zrezygnować ze zwyczajowego przekonania, zgodnie z którym wyobraźnia to moc produkowania obrazów albo przedstawiania rzeczy w przypadku ich nieobecności. Nie chodzi, jak ujął to Henry, o tworzenie „przynęt, byśmy zaczęli kontemplować”<sup>53</sup>. Choćby nawet takie wabiki istniały jedynie w postaci obrazów w umyśle, należałyby – wraz z nieobecny- mi rzeczami, które są przedstawiane – do tego samego zewnętrznego świata pozorów, „elementów”, muzyki programowej czy figuratywności. Musimy raczej, i to nasz drugi wniosek, rozpoznać w mocy wyobraźni – w ciągłym powoływaniu do istnienia form, które spotykamy czy to w sztuce, przez czytanie, pisanie lub malarstwo, czy też w naturze, dzięki wędrownikom przez krajobraz – twórczy impuls życia jako takiego. Pamiętajcie, linia nie przedstawia ryby. Natomiast ryba w wodzie może być rozumiana tylko jako jedna z licznych możliwych emanacji linii, do których należą także słowa i obrazy namalowane lub zapisane na papierze, korze czy płótnie. Czy nie oznacza to zatem, pyta retorycznie Henry, że koniec końców „struktura sztuki i struktura świata są takie same?”<sup>54</sup>. Zwracając się ku naszemu ostatniemu źródłu, *Zapiskom o sztuce pędzla Jing Hao*<sup>55</sup>, znajdujemy jednoznaczną odpowiedź na to pytanie.

Pewnego dnia – wspomina Jing Hao – gdy spacerował po górach Taihang, natknął się na szczelinę między dwoma stromymi klifami, która umożliwiła przejście w miejsce obrosłe starymi sosnami. Jedno z drzew wznosiło się wyżej niż inne, wzbijało w niebo jak smok, pozostałe zaś ugięły się wokół niego, korzeniami wijąc się w mchu i kruszejących kamieniach. Następnego dnia Jing Hao powrócił tam z pędzlami, aby namalować tę scenę. Kolejnej wiosny, gdy przechadzał się wśród klifów, przypadkiem napotkał starego

52 W. Kandinsky *Complete Writings on Art*, s. 775.

53 M. Henry *Seeing the Invisible*, s. 108.

54 Tamże, s. 134.

55 J. Hao *Zapiski o sztuce pędzla*, w: A. Zemanek *Estetyka chińska. Antologia*, Universitas, Kraków 2007.

człowieka, który zapytał go, co takiego robi. Jing Hao wyjaśnił mu, że maluje, a ponieważ uznał swego rozmówcę za „nieokrzesanego wieśniaka”, nie liczył na wiele, jeśli idzie o jego odpowiedź. Zaskoczyło go więc, kiedy starzec postanowił sprawdzić jego wiedzę na temat malarstwa. Istnieje sześć zasadniczych aspektów malarstwa, powiedział, a mianowicie duch, rezonans, myśli, motyw, pędzel i tusz. Na to Jing Hao odparł: „Malowanie to tworzenie pięknych rzeczy, a tym, co się liczy, jest osiągnięcie prawdziwego odwzorowania, czyż nie?”

Starzec odrzekł „nie”: Malowanie jest po to, aby malować, by doceniać kształty rzeczy i faktycznie je uchwycić, by oceniać piękno rzeczy i je rozwijać, by szacować ich prawdziwość i ją pojąć. Nie należy przyjmować zewnętrznego piękna za rzeczywistość; ten, kto tego nie pojmuje, nie osiągnie prawdy, choćby na jego obrazach pojawiało się prawdziwe odwzorowanie.

Czym zatem, spytał Jing Hao, jest odwzorowanie, a czym prawda? „Odwzorowanie – odpowiedział starzec – można uzyskać za pomocą kształtów bez ducha, lecz kiedy zostaje ujawniona prawda, wówczas zarówno duch, jak i istota rzeczy znajdują pełen wyraz”<sup>56</sup>. Wierzę, że nie tylko mnisi ze średnio-wiecznej Europy, lecz także starszyzna Yolngu z północno-wschodniej części Ziemi Arnhema zgodziliby się ze starcem, którego spotkał Jing Hao. Podobnie zresztą jak Wassily Kandinsky. I po namyśle ja także.

Przełożyła Anna Róža Hoss

---

<sup>56</sup> O. Sirén *The Chinese on the Art of Painting*, s. 234-235.

## Abstract

---

### Tim Ingold

UNIVERSITY OF ABERDEEN

*Reading, Writing, Painting*

Ingold begins with Rebecca Solnit's findings on treating reading and writing as forms of travel. Next, he compares them with the medieval monks' practices of contemplating the Bible and with the Yolngu people's way of practicing art. The conclusions allow Ingold to outline the background for his analysis of Wassily Kandinsky's work. Thanks to this, he can revise the findings on the properties of imagination.

### Keywords

---

Kadinsky, the Yolngu, reading, writing, painting, imagination