Przemysław Owczarek

Asemiczny wymyk

O wystawie Grzegorza Wróblewskiego Pałacu Biedermanna

Asemic writing: między malarstwem a kaligrafią

Obserwując dokonania artystów, którzy są z tym ruchem bezpośrednio związani (lub mocno z nim kojarzeni), szybko jednak załapujemy, jak ciężkie do „kwadratowego" zdefiniowania jest to zagadnienie, jak różnorodne formalnie, skomplikowane i jednocześnie intrygujące mogą być przejścia, obszary styku, łącza pomiędzy asemic writing, poezją dźwiękową, konkretną, action painting etc.

Grzegorz Wróblewski, *Miejsca styku*.

Asemic writing to „bezsłowna", asemantyczna forma pisma, ujęta plastycznie, otwarta – przez brak treści znaczeniowej – na różnorodność odczytań dokonywanych przez osoby kontemplujące dane dzieło asemiczne. Owa próżnia semantyczna, przez tę „otwartość" poddaje się translingwistycznej ekspozycji znaczeń i ich migotliwości w abstrakcyjnym dziele sztuki. A zatem możliwe jest „odczytywanie" dzieła bez względu na język naturalny, jakim posługuje się osoba „czytająca".

Poeta i artysta wizualny Niko Vassilakis, we wstępie do zbioru prac asemicznych „*Cascade"*, których autorem jest Tima Gaze, definiował tę twórczość, a zarazem cały nurt, raczej poprzez „krytyczną" enumerację skojarzeń, niż ścisłą definicję:

Drżenie oczu, idea liter, źle działający język, wstęgi błędów, poprawiony i przekształcony alfabet, przypadek spowodowany symboliką, komunikaty międzynarodowe, logika napędzana błędami, rozpadający się bop, rój skojarzeń, wizualne zaciemnienie, sabotowany tekst, połamane i błędnie napisane, wypaczone oznaczenia […] „nieczytelne manifesty", „boskie bazgroły", „religijne zapiski", „znaki pochodzące ze znaków", „nagie znaczenie", „zastosowane obce szablony", „granaty grafemowe", „przyszłe wydarzenie językowe w zasięgu ręki", „przemieniona litera", „kompulsywne bazgranie" i „niezdiagnozowana kaligrafia".

To zaledwie przyczółek w polu samookreśleń, kuszący krytyka sztuki do intensywnej eksploracji zjawiska, które ukonkretnia się w pracach Grzegorza Wróblewskiego. Nie czuję się

owym krytykiem i nim nie jestem, ale podejmuję interpretacyjne wyzwanie, poniekąd frapujące dla kogoś, kto przeszedł trening antropologa kultury.

Asemiczne prace Grzegorza Wróblewskiego to ułożone w cykle „pismo" artysty i pisarza (poety, prozaika i dramaturga), którego twórczym habitatem jest intermedialność. Jako poeta historycznie związany ze środowiskiem Brulionu, obok Marcina Świetlickiego, czy Marcina Sendeckiego (i innych nazwisk autorów skupionych wokół krakowskiego periodyku i jego habitatu), Wróblewski, emigrant i członek Duńskiego Związku Pisarzy od lat mieszkający w Kopenhadze, jest chyba postacią bardziej znaną ze swojej poetyckiej, malarskiej i muzycznej działalności w Danii i krajach anglosaskich, niż w Polsce. Współpracował z Johnem Tchicai jazzmanem ze składu Coltrane'a, publikował swoje wiersze między innymi w czasopismach w Nowym Yorku, Londynie, ale też na łamach australijskich periodyków, a ostatnio chociażby w nepalskim piśmie internetowym „Sahitya Post". Jego twórczość, szeroko tłumaczona, przekracza granice języków w sposób rzadko dostępny dla którejkolwiek osoby poetyckiej, rozpoznawalnej w obiegu literackim, nagradzanej i publikującej w Polsce. Kiedy Marjorie Perloff, nieżyjąca od kilku lat matka-krytyczka szkoły nowojorskiej i promotorka poezji Johna Ashberego, Franka O'Hary, Kennetha Kocha i Jamesa Schuylera, opowiadała w Łodzi w 2018 r. na spotkaniu autorskim w Domu Literatury w Łodzi (w ramach Festiwalu Puls Literatury), o swojej świeżo przetłumaczonej na język polski książce *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*, spośród wartych szczególnej atencji polskich poetów tłumaczonych w Stanach Zjednoczonych, wymieniła na pierwszym miejscu Grzegorza Wróblewskiego.

Wróblewski, jak sądzę, nie był jeszcze wtedy zbyt znany w Polsce jako twórca prac asemicznych. Dopiero w późniejszych rozmowach i wywiadach udzielonych Wojciechowi Wilczykowi, czy Krzysztofowi Hoffmanowi prezentował własne rozumienie sztuki *asemic writing*. Indagowany przez Piotra Szreniawskiego o proces twórczy obejmujący brzmienie poezji, mimowolnie wytyczył własną ścieżkę artystyczną wprowadzającą go w ten nurt sztuki (wolę słowo „nurt" określające drogę „substancji", jakby naturalną, anarchiczną, wchodząca tam, gdzie materia jej to umożliwia, niż słowo ruch, w którego pojemności znaczenia coś przewodzi formacji go spełniającej, jakaś forpoczta decyzyjna). Żywa i gęsta wypowiedź Wróblewskiego o konkretnych inspiracjach wymaga tu szerszej prezentacji:

[…] od wczesnych lat miałem niezły trip na piktogramy Azteków czy starożytną kaligrafię chińską. *Rękopis Wojnicza* pasjonował mnie w równym stopniu co *Zaślubiny Arnolfinich* van Eycka, czy *Panny dworskie* Diego Velázqueza. Działalność takich ludzi jak Brion Gysin albo […] Cy Twombly miała dla mnie fundamentalne znaczenie. Już po wyjeździe z Polski mogłem gruntownie poznać prace zachodnich minimalistów (Donald Judd!), konceptualistów etc. W Kopenhadze zetknąłem się bezpośrednio z ludźmi, których nauczycielami byli członkowie grupy COBRA. Panował tu niezwykle mi odpowiadający estetyczny klimat. Doceniałem szaleństwo obrazów Jorna, ale najbardziej interesował mnie Pierre Alechinsky. Właśnie u niego było wszystko to, czego szukałem w sztuce. Kreska-linia-plama Alechinsky'ego, jego kaligraficzne trasy, tworzyły maksymalną całość. Twombly i Alechinsky nie byli klasycznymi artystami *asemic writing*. Bez nich nie można jednak o tym kierunku (nurcie) szczegółowo się wypowiadać. Obszar jest bardzo rozległy, nie nadaje się do wsadzenia w jakieś sztywne ramki. Osoby mniej może w temacie zorientowane myślą, że chodzi tu tylko i wyłącznie o rodzaj kompletnie niezrozumiałego pisma, szalonych znaków, „having no specific semantic content" zapisków.

Tim Gaze jest jednym z wielu artystów wskazanych niżej, którego Wróblewski wymienia i określa także jako prekursora i teoretyka nurtu:

Myślę, że w dzisiejszych czasach musimy mówić o pisarstwie asemicznym jako o wielu różnych rzeczach. Jednym ze sposobów odbioru pisarstwa asemicznego jest traktowanie go jako antidotum na tandetność i dehumanizację języka pisanego przez różne siły. W moich pierwszych próbach wyjaśnienia pisma asemicznego twierdziłem, że można go używać do wyrażania stanów wewnętrznych, których nie da się opisać słowami. Mogę zasadnie twierdzić tak w odniesieniu do moich własnych dzieł, ale nie do tych stworzonych przez innych. Istnieje możliwość badania ruchów oczu osób patrzących na pismo asemiczne. Lubię korzystać z intuicji i jestem umiarkowanie antyracjonalistyczny. Nie podoba mi się mierzenie i analizowanie pisma asemicznego w ten sposób, ale jest nieuniknione, że tak się stanie. W *książce Asemic Movement 1* emerytowana chemiczka Patricia Bralley opisuje swoją praktykę pisania asemicznego jako formę miniaturowych ruchów tai chi. Zatem jej pismo asemiczne jest zapisem energii chi.

Rejestry *asemic writing*, które tworzy Gaze, jak i inni przywoływani przez Wróblewskiego artyści, są dość różnorodne:

Inaczej działają wybitna Lucinda Sherlock i choćby Márton Koppány. Zupełnie odmienną energię, psychologiczny efekt wywołuje sygnał, który przekazują nam tacy guru, teoretycy i artyści asemic writing, jak Michael Jacobson, Nico Vassilakis, Tim Gaze. […] Asemic writing to niekiedy rejestr

pozostawionych na plaży śladów, konfiguracje cumulusów, czy Hiroshi Sugimoto i jego oceaniczne fotografie. To komputerowe impresje i taniec bakterii pod mikroskopem. Fala, która szuka odbiorcy. I może się zdarzyć, że pomiędzy stacją nadawczą a mniej lub bardziej przypadkowym odbiorcą następuje rodzaj silnego porozumienia. Pulsacje się pokrywają, uzupełniają...

Obrazy Wróblewskiego, łączone zazwyczaj z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, pokazywane były w duńskich, niemieckich i angielskich galeriach, ale także w Polsce, w Warszawie (Muzeum Literatury), w Katowicach (Galeria Pusta Centrum Kultury Katowice), Łodzi (Dom Literatury w Łodzi) i Gdańsku (Gdańska Galeria Güntera Grassa). Swoje prace wizualne pokazywał w Danii jeszcze w latach 80. poprzedniego stulecia, brał udział w kopenhaskich akcjach zbiorowych. W Polsce po raz pierwszy zaprezentował swoje obrazy, w tym prace asemiczne, w warszawskim Muzeum Literatury w 2014 roku, 29 lat po wyjeździe z Polski. Była wśród nich m.in. praca pt. *Asemic writing.* To wedle Wróblewskiego: „jedyny obraz, gdzie tytuł tak bezpośrednio namawia, objaśnia publiczności, z czym mamy do czynienia. W wielu innych obrazach widoczny jest element kaligraficzny, tusz połączony z akrylem, krajobraz «psychiczny», niefiguratywny". Prace Wróblewski pojawiły się także w sieci na stronach promujących sztukę *asemic writing*. Michael Jacobsen zamieścił je na stronie „The New Post-literate: A Gallery Of Asemic Writing", w formie serii i cykli. Wróblewski stworzył także formę notesu *A STUDY OF A HORSE FOR DOCTOR MARABOUT*, za pomocą tuszu i długopisu, używając znaków, nieczytelnych liter-cyfr. Te cykle asemików układały się w dziennik lub rodzaj listu. Kilka ich sekwencji dostępnych jest na stronach www australijskiego pisma „Otholiths".

Dociekliwi akademicy, Olga Wyszyńska i Eryk Szkudlarz, na łamach poznańskiego periodyku „Forum Poetyki" 1(39)2025, starali się poprzez zadane pytania zgłębić materię *asemic writing* i sposób, w jaki jest artystycznie formowana. W odpowiedzi Wróblewski powołał się na własne artystyczne doświadczenia, uzyskane w trakcie tworzenia obrazów w poetyce abstrakcyjnego ekspresjonizmu, zanim zaczął pracować nad asemikami:

Otóż w przypadku tradycyjnych aktywności (i nie ma tu znaczenia, czy mówimy o rozwiązaniach abstrakcyjnych, awangardowych, czy o figuratywnych, bardziej tradycyjnych formalnie) dobierana jest odpowiednia technika, powierzchnia, farby (akryle, olejne, pastele, akwarele, tusze etc.), istnieje tak zwany pomysł, plan działania. Nawet jeśli jest to technika tworzenia automatycznego, maksymalnie akcyjnego (*action painting*), kolażu, szkicu. Pomysł/wizja/przeczucie/niepewność przenoszone są w

szybki lub bardzo długi sposób na papier, płótno, drewno itd. I zawsze jest to rodzaj odcinków czasowych. Nasz mózg, ruchy pędzlem (czy inny sposób nakładania materiału), korekty, poprawki lub celowe niedokończenia motywów. Trwa to sekundy, minuty, godziny lub lata. Pomysł pierwotny ulega mniejszym lub większym zmianom. Następuje „zafałszowanie" pomysłu. W *asemic writing* starałem się dotrzeć do wnętrza siebie jak najszybciej. Uzyskać efekt czystej myśli. Fali ludzkiej. Skrócić czas powstawania danego rejestru. W pewnym sensie prześwietlić świadomość, o ile takie zjawisko w ogóle istnieje. Widać to zwłaszcza w cyklu prac, które mają tytuł *Short Poem*, ale także w innych moich seriach *asemic*.

Trudno pochwytny i anarchiczny potencjał wymienionych serii prac oferuje wielorakie tryby odczytań osobom kontemplującym poszczególne realizacje, ale zarazem zakrywa wobec tych dzieł osobisty stosunek ich autora, który jawi się w jego wypowiedzi w sposób nieco ambiwalentny. Chodzi mu bowiem o coś więcej, niż tylko twórczy gest ograniczony „wpisaniem się" w dominującą w tym nurcie estetykę:

Moje prace asemiczne powstawały regularnie, na przykład na zasadzie obrazów na płótnach, ale przede wszystkim „akcyjnie", na skrawkach papieru, w zeszytach itd. Zawsze wydawało mi się, że nie mają do końca charakteru asemicznego. Po latach wypracowałem moją kreskę, sposób rejestru. Niekiedy ascetycznego, a często piktograficznego, kompozycji piktograficznej. Wiedziałem, co konkretnie mam powiedzieć, do kogo to adresuję. I tutaj od razu zaznaczę, że nie jestem jakimś wielkim fanem, zwolennikiem *asemic writing*. Większość twórców tego kierunku (rodzaju?) stosuje pismo/znaki jako zwykły ozdobnik i nie mam z tym nic wspólnego. Można to szybko zlokalizować, wszystkie te okrągłe literki, dodatki. Na zasadzie rozluźnienia surrealistycznych „płonących żyraf" poprzez dodanie kilku dziecinnych liter czy innych niezrozumiałych trójkątów/kwadratów".

Ujęcie prac *asemic writing* zastosowane przez Wróblewskiego w kontekście określeń wydobytych z pola autorskiej niwy tej sztuki, opatrzone w mocne zastrzeżenie: „nie mam z tym nic wspólnego" – wydaje mi się na tyle istotne, że warto przejść do ukonkretnionego namysłu nad seriami prac z kilku cykli, które znalazły się na wystawie w łódzkim pałacu Biedermanna pod auspicjami Uniwersytetu Łódzkiego.

Wystawę tworzy wybór z kilku cykli. 14 czarnobiałych asemików to 11 prac z cyklu *Asemic note* oraz 3 prace z cyklu *Kumite*. Z kolei 33 kolorowe prace asemiczne to 5 prac *Asemic objects*; 3 prace *Short poem*; 9 prac *Tough guys*; 4 prace *Asemic note*; oraz 12 asemików z cyklu *Kumite.* Wszystkie powstały na rozmaitych rodzajach papieru, również na kartkach zwykłego notesu do ręcznych zapisków. Żadna z wystawianych prac nie jest oryginałem. Ze względu na

ograniczenia logistyczne i techniczne, także bardzo poważny stan zdrowia poety, ograniczający jego zdolności ruchowe, ekspozycja wybranych asemików została zrealizowana w formie wydruków z fotografii i skanów. Nie umniejsza to znacząco jakości ich odbioru, ale rezonuje z praktyką udostępniania przez Wróblewskiego prac asemicznych w Internecie. Natomiast w Polsce nie były dotąd te prace prezentowane w formie osobnej, poświęconej im wystawy w jakiejkolwiek galerii. Wystawa w Pałacu Bidermanna umożliwia zatem kontakt z asemiczną sztuką Wróblewskiego w realnej przestrzeni.

W jaki sposób można zinterpretować ten rodzaj aktywności artystycznej, wyrażonej za pomocą cytowanych już wyżej deklaracji: „Uzyskać efekt czystej myśli. Fali ludzkiej. Skrócić czas powstawania danego rejestru. W pewnym sensie prześwietlić świadomość, o ile takie zjawisko w ogóle istnieje”?

Po pierwsze, warto ustanowić różnicę między *asemic writing* a relacją pismo-ornament. Pismo bywa wykorzystywane jako ornament z naciskiem na przekaz estetyczny i z przesunięciem na plan dalszy czytelności, a zatem funkcja estetyczna dominuje nad komunikacyjną. Jednak ornament tworzą rytmy powtórzeń, które, co prawda, mogą pojawiać się w polu *asemic writing*, ale go nie definiują. Podobnie jak ornament, pismo asemiczne przedkłada funkcję estetyczną elementów graficznych nad ich funkcję komunikacyjną, aczkolwiek w przeciwieństwie do ornamentu, jako pisma, które znaczy, pismo asemiczne tę drugą funkcję absolutnie usuwa.

Po wtóre, specjalnej uwagi domagają się elementy kaligrafii obecne w kompozycjach *asemic writing*, tak widoczne i liczne w pracach Grzegorza Wróblewskiego. Artysta stosuje kaligrafię zgodnie z jej dalekowschodnim statusem i orientalną tradycją. Na przykład kaligrafia japońska, to inaczej „droga pisma” – Shodō Shodō (jap. 書道). Akty kaligrafii są artystyczną formą zapisu języka japońskiego, są aktami sztuki wywodzącej się pierwotnie z Chin. Joanna Zakrzewska – kaligrafka, iluminatorka i japonistka podkreśla jej szczególne znaczenie w Japonii, jako sztuki pięknej: „Nie istnieje kompletna i skończona wiedza na temat kaligrafii, ani prosty sposób opanowania jej. Nie może zostać prosto zdefiniowana, ani uogólniona”. Europejska kaligrafia stawia na mistrzowskie opanowanie sposobu kreślenia liter alfabetu, liczy się tu piękny styl i gramatyczna poprawność. Termin „kaligrafia” to zresztą złożenie dwóch greckich słów κάλλος (kalos) – piękny i γραφή (grafo) – piszę. Natomiast japońskie pojmowanie

kaligrafii, czyli shodō, jest jednym ze sposobów życia, posiadaną umiejętnością oraz postępowaniem – drogą, a więc ekspresją siebie.

Grzegorz Wróblewski uczestniczył w Japonii w zawodach i mistrzowskich treningach. Od 6. roku życia trenował judo, następnie karate *kyokushin*. Ale sport wyczynowy miał także negatywny wpływ na jego kondycje cielesną. Zupełnie odmienny wpływ, złożony z silnych inspiracji, wywarły na nim japońskie tradycje łączące sztuki walki z artystycznymi praktykami:

W Kodokanie, najstarszym instytucie judo na świecie (Tokio), codziennie widywałem uśmiechniętych, szczęśliwych staruszków, którzy zaraz po warsztatach kaligraficznych, odwiecznej, świętej pracy przy zwojach czerpanego papieru i pojemników z tuszem, wchodzili rozluźnieni na maty tatami i perfekcyjnie bawili się w shime-waza, techniki duszeń".

Japońskie inspiracje i dalekowschodnie rozumienie sztuki pisania są silnie obecne w kaligraficznym elemencie prac *asemic writing* Wróblewskiego. Są przede wszystkim formą ekspresji siebie wykraczającą poza własny potencjał znaczeniowy w stronę medytacyjnej pustki: „w *asemic writing* starałem się dotrzeć do wnętrza siebie jak najszybciej".

Owo „dotarcie" realizuje się, jak sądzę, poprzez szczególne pojednanie lub nawet stopienie dwóch elementów asemicznego dzieła: elementu plastycznego i elementu graficznego – pisma, kaligrafii w beznaczeniowej formie. Ten akt dokonuje się poprzez negację i odkształcenie, które uwalnia formę pisma od sensu i osadza ją tylko w plastyczności asemicznych, nietożsamych z jakimkolwiek językiem znaków. Czyżby *asemic writing*, jako nurt sztuki, „obwieszczał" na swój plastyczny sposób nastanie nowej, ściśle materialistycznej epoki obcowania ze sztuką? Filozofka Catherine Malaobou, w książce *Plastyczność u zmierzchu pisma*, dostrzegła ten rodzaj przemiany w zanikaniu formy pisanej, którą właśnie określiła „zmierzchem":

Dostrzegłam, że pismo może już nie być dobrym obrazem: że jako schemat motoryczny najbardziej adekwatny i mówiący najwięcej o naszym czasie narzuca się teraz plastyczność. Że zatem plastyczność narzuca się nie tylko jako największy katalizator filozofii […] ale jako wykrywacz energii i rytmiczne źródło nowej epoki, która rzecz jasna nie jest już epoką dialektyki, ale może też nie być już epoką destrukcji, ani dekonstrukcji. Jako nowy *czysty obraz historyczny*, na podobieństwo jeszcze niewyraźnej i zamazanej gwiazdy, plastyczność zaczyna pojawiać się u zmierzchu *formy pisanej* (Malabou, s. 32).

W ujęciu Malabou plastyczność to zdolność materii do przyjmowania i tworzenia nowych form, która umożliwia zrozumienie nieustającej zmiany i transformacji rzeczywistości materialnej. Materia nie jest statyczna, lecz dynamiczna, co potwierdzają badania zarówno fizyczne jak i neurologiczne. Dla Malabou plastyczność formy jest pojęciem kluczowym dla materialistycznej ontologii, pozwalającym uchwycić zmianę, która nie ma swojego ustalonego momentu, ale jest samym ruchem stawania się konstytuującym sens doświadczenia.

Wedle Malabou, aby doświadczyć „zmierzchu pisma", trzeba zlokalizować *symboliczne pęknięcie* między plastycznym a graficznym pierwiastkiem myśli. Dlatego proponuje by powiązać ze sobą dwie kwestie: kwestię „różnicującej struktury formy oraz formalnej struktury różnicy […] z zagadką stosunku między *figurą* a *pismem*". Należy pojąć *relacje transformacyjne* między nimi oraz odkryć „powód, dla którego dialog między *formą* a *pismem* narzuca się jako pewna *struktura*" (jw., s. 6).

Pismo to sekwencja znaków, figura to kształt i możliwe odkształcenia. Ale jaka struktura narzuca się w przypadku dialogu między formą (figura, kształt, plama barwna) a pismem asemicznym, które naśladuje pismo znaczące odkształcając je i pozbywając się w ten sposób semantyki, ponieważ nie formuje rozpoznawalnych znaków – liter? W piśmie asemicznym więź znaków i znaczeń zostaje rozbita. Powstaje imitacja pisma oferująca pustkę gotową na zasiedlenie znaczeniami nadawanymi przez odbiorcę znaków kaligraficznych, które nie ustanawiają żadnych sensów. W ten sposób dochodzi zarazem do syntezy w przestrzeni formy, w jej plastyczności, ale synteza ta jawi się jako paradoks. Malabou „pojęcie *plastyczności* objawiło […] się jako zdolne nazwać pewnego rodzaju aranżację bycia" ujawniając „*spontaniczną organizację fragmentów.* Organizację, której najbardziej klarowny i uderzający model oferuje dziś zapewne, jak zobaczymy, system nerwowy. Plastyczność – pojęcie, które również posiada ów «natchniony dar syntezy»" – jak stwierdziła Malabou – „pozwoliła mi dostrzec formę rozkładu i w ruchu odnaleźć właściwe mi miejsce". (jw., s. 17) […] „oswoić się z niestałością sensu i skłonnością do samozaprzeczenia, przez które sens umyka w tym samym momencie, w którym się klaruje". (jw., s. 19) Owa czysta przestrzeń pisma asemicznego istnieje zatem jako przestrzeń ontologiczna opozycyjna wobec przestrzeni *wcielenia* sensu w to, co graficznie wyraża system znaków oparty na którymś języku naturalnym.

Toteż dla Malabou „Plastyczność, która wkracza wówczas na scenę wraz z możliwością «formowania sensu», nie daje się już sprowadzić do jakiejś logiki wcielenia lub rzeźbienia

znaczeniowego w przestrzeni obecności, gdyż właśnie pozwala otworzyć tę przestrzeń na jej odmienność, *zmusić ją do przechylenia się ku swemu «innemu»: ku rozziewowi*; pozwala w rezultacie zawrócić albo przekierować obecność w stronę śladu, a zapis w sensie ścisłym – w stronę prapisma. Czy suplementarność, w gruncie rzeczy, nie czerpie zawsze swoich zasobów z pewnego rodzaju gry formy?" (jw., s. 28)

Czyżby pismo asemiczne „wyłaniało się" właśnie z owego *rozziewu*, kierując „obecność w stronę śladu […] w stronę prapisma". Malabou, sięgając po myśl Lyotarda przypomina, że zarówno formy jak i figury ujawniają się nam w *przestrzenności języka*, co nie oznacza zarazem, że „wszystko jest językiem, że sztuka rozpływa się w językoznawstwie, lecz że sztuka jest ściśle związana z głębią języka, to znaczy z jego funkcją referencyjną […] Świat jest funkcją języka, ale język obejmuje, by tak rzec, pewną świato-funckję; każde słowo ustanawia w świecie swój desygnat jako masywny obiekt podlegający syntezie, jako symbol podlegający rozszyfrowaniu; ale te obiekty, te symbole, występują w obszarze, w którym można je pokazać, a ów obszar opływający dyskurs nie jest już przestrzenią językową, w której realizuje się praca znaczenia, lecz przestrzenią typu światowego, plastycznego, atmosferycznego, gdzie trzeba się poruszać, obracać wokół rzeczy, uzmieniać ich sylwetki, by móc wypowiedzieć znaczenie dotąd pozostające w ukryciu". (Malabou, s. 102-103, cyt. za Lyotard, s. 83).

Idąc za myślą Lyotarda Malabou dostrzega nierozdzielność elementów: graficznego i plastycznego, z których ten drugi „jest warunkiem istnienia znaczenia, gdyż nadaje mu *widoczność*". Oko ślizga się w pewnym sensie na brzegu dyskursu, ale w przypadku pisma asemicznego zawartego w konkretnym dziele, nie odczytuje znaczeń narzucanych/proponowanych przez element graficzny, lecz niejako skupia się na samej jego plastyczności. Jak konstatuje Malabou: „mówienie rodzi widoczność tego, o czym się mówi" (jw., s. 103), natomiast z drugiej strony „widoczność" plastyczności dzieła asemicznego, w jego graficznej odsłonie, mówi tylko: zapraszam – odkryj znaczenie, jakie sam dla siebie ujawnisz. Czy to byłaby zatem owa zewnętrzność „jakiej dyskurs nie może uwewnętrznić do postaci znaczenia"? Dla przywołanego przez Malabou Lyotarda owa „zewnętrzność" jest przestrzenią sztuki w przejściu z wnętrza dyskursu do figury:

„Figura artystyczna", mówi dalej Lyotard, „jest deformacją, która dyspozycji jednostek językowych narzuca inną formę". Ta „inna forma" z kolei jest czystą energią. Która „zagina, zgniata tekst i czyni z niego jakieś dzieło, jakąś różnicę" (Lyotard, s. 14). Czy owa energia, która odmienia się w

nieskończoność w malarstwie, fikcji, muzyce lub poezji, to nie jest właśnie *forma pisania*? (Malabou, s 104).

Odpowiedź Malabou jest następująca: „graf nie jest już uprzywilejowanym obrazem i hermeneutycznym instrumentem epoki". Znika tradycyjna, wsparta na logocentryczności obecność, ale inaczej, niż w przypadku dekonstrukcji, która nicuje każdą obecność, aż po ślad na krawędzi pustki, Malabou widzi na owej krawędzi inną formę plastyczności. Wedle tego rozumienia *asemic writing*, jako sztuka naśladująca pismo przez jego odkształcenie, które dokonuje się w zniesieniu komunikacyjności znaku i realizuje tylko w plastyczności, wydaje się potwierdzać negację prymatu grafu i ujawnienie „czystej energii innej formy". Czyżby *prapisma* o jedynej możliwej materialistycznej kondycji, a zatem uwolnionego nawet od powidoków sensu? Czy to w ten sposób plastyczność pisma asemicznego może służyć jako nośnik „czystej myśli", której poszukuje Wróblewski?

Kiedy „czytam" asemiczne obrazy Wróblewskiego, doświadczam buzującej formy figuralnych i kaligraficznych wibracji przestrzennych, w jakby zapadającej się płaszczyźnie. „Czysta energia" – tchnąca z takich prac, jak choćby z tych tworzących cykl *Short poem*, powstałych z niby enigmatycznych posunięć, które znaczy tusz – „metamorfuje" w oznakę medytacji, w muśnięcie tworzące wewnętrzną przemianę, we fragment niemożliwej, bo stworzonej z nierozpoznawanych znaków, inskrypcji. Natomiast w takich pracach jak *Tough Guys*, figuralno-kaligraficzny matecznik niemalże tętni jak komórkowy rejestr jakiegoś wewnętrznego organu. Gdybym chciał doświadczyć materialności wiersza, wnikając w samą energię jego znaków, za krawędź znaczeń, mógłbym dać się pochłonąć takiej asemicznej reminiscencji. Może tak wyglądają pulsacje wierszy, ich energetyczna wizualność „utkana" z czystej myśli.

W *asemic writing* „pismo" staje się nierozerwalnie wplecione w wszelkich inne formy o plastycznym statusie. Ale staje się także „luką", którą może wypełnić intencja bądź też metamorficzne pozasłowne splątanie dzieła i osoby je doświadczającej, dopóki ustanawia ona czas dla tej relacji. Lecz to, co widzialne w „innej formie", tworzy tylko ruch linii i kształtów w ich barwnej materialności – ruch, który ujawnia się jeszcze/już w interpretacji, w przejściowym świetle zmierzchu i świtu, jako ich asemiczny symptom.

Aczkolwiek *asemic writing* to także forma terapii, zerwanie z przerostem codziennej komunikacji, separacja od narzucanych lub negocjowanych sensów, i zarazem anarchiczny wymyk, przez Wróblewskiego, jako poetę wielu sztuk, wykonywany wobec rozmaitych dyskursów, również tych przynależnych wszelkiej władzy, strukturyzujących rzeczywistość i rządzących znaczeniami. Ta konstatacja pozwala skierować krytykę z powrotem do istoty poezji. Jak zauważył Rafał Wawrzyńczyk (również poeta, zaś poniżej także krytyk):

Wróblewski jest dzieckiem dokładnie tej samej formacji, która wydała Brylewskiego czy animującego od lat stołeczną scenę poetycką Tomasza Świtalskiego, niegdyś saksofonistę Kryzysu i Brygady Kryzys. Tak jak oni jest fighterem, tak jak oni – człowiekiem charakternym, tak jak oni widział więcej, niż prawdopodobniej zobaczymy ty czy ja. […] Nieustanna aktywność Wróblewskiego wpędza w kompleksy i zasępia – pozdrawiam moje pokolenie – ale i przekonuje do nieustannej aktywności. W rozpoczętym ostatnio „procesie rozliczeniowym" autorów roczników 50. i 60. – procesie jak pożar torfowiska: cichym, otwartym na wielu frontach, powolnym i nieubłaganym – zabrakło mi głosu, który przypomniałby, że z biologiczną i artystyczną smugą cienia można się mierzyć na sposób bohatera tego tekstu

Ta smuga jest długa i szeroka, jest znakiem „zmierzchu" i wpływu pokoleniowej formacji poetyckiej i artystycznej, ale oznacza również „świt wszystkich możliwych interpretacji", z którymi będzie się jeszcze mierzył poeta tego pokolenia i bohater niniejszego tekstu.

Bibliografia

Kaligrafia japońska. Trzy traktaty o drodze pisma, przekład, oprac. i komentarz Anna Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Lyotard J-F., *Discours figure*, Klincksieck, Paris 1985

Malabou C., *Plastyczność u zmierzchu pisma,* PIW, Warszawa 2018.

Wróblewski G., *Miejsca styku*, Convivo, Warszawa 2018.

Wyszyńska O., E. Szkudlarz *„Dotrzeć do wnętrza siebie jak najszybciej". Rozmowa z artystą asemicznym Grzegorzem Wróblewskim*, „Forum Poetyki" 2025, nr 1(39).

https://samwoolfe.medium.com/an-interview-with-tim-gaze-a-pioneer-of-asemic-writing-f4389b6ba33f

https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/cykle/kumite/

Strony z twórczością Grzegorza Wróblewskiego

https://postmedium.art/cukinie-90-95/

https://archiwum.muzeumliteratury.pl/program-merkury-grzegorz-wroblewski-nowa-odslona/

https://zpaptorun.pl/index.php/2023/11/29/wernisaz-wystawy-obserwatorzy-piotr-lorek-i-grzegorz-wroblewski/

https://ownetic.com/wydarzenia/2015/03/grzegorz-wroblewski-polnocny-szlak-gdanska-galeria-guntera-grassa/

https://www.youtube.com/watch?v=y1OgVbHbzt8