

# Karolina Pawlik

---

## Muzyczna radość dla oka : transformacje chińskiego pisma w szanghajskiej grafice użytkowej pierwszej połowy XX wieku

---

Pisma Humanistyczne 9, 247-265

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Muzyczna radość dla oka. Transformacje chińskiego pisma w szanghajskiej grafice użytkowej pierwszej połowy XX wieku

### Inne Chiny, inne znaki

Interesując się gwałtownym rozwojem drukarstwa i zmianami w projektowaniu graficznym w Szanghaju w pierwszych dekadach XX wieku, należy mieć na uwadze czynniki dwojakiego rodzaju. Z jednej strony są to na pewno inspirowane zachodnimi wzorcami działania intelektualistów, zmierzających do modernizacji osłabionych Chin, zmniejszenia analfabetyzmu, zreformowania rynku wydawniczego, języka i literatury. Ponieważ jednak Szanghaj był wtedy dynamicznie rozwijającą się półkolonią, którą, posługując się sformułowaniem Ellen J. Laing, można by określać „międzynarodowym i ekonomicznym sercem Chin”<sup>1</sup>, równie istotny kontekst stanowi masowa produkcja, handel międzynarodowy, narodziny kapitalistycznego rynku, przemysł rozrywkowy i nierozzerwalnie z tym wszystkim związany kwitnący przemysł reklamowy. Z jednej strony mamy zatem wielkie zaangażowanie społeczne i reformatorski idealizm, z drugiej — czynniki natury komercyjnej, konsumpcyjnej oraz praktyczne cele rosnącej klasy średniej. To właśnie te dwie ścierające się tendencje, w połączeniu z wielonarodowością miasta, uczyniły Szanghaj w omawianym okresie chińskim centrum wydawniczym o niepowtarzalnym artystycznym potencjale.

Nowoczesny styl życia, propagowany między innymi w plakacie kalendarzowym, popularnych czasopismach, powieściach i kinie, ściśle łączył się z rozrywką, w tym z muzyką i tańcem. Słuchano jazzu, chadzano do kabaretów i do klubów tańczyć zachodnie tańce, kupowano chińskie i zagraniczne płyty. Muzykę nadawały dziesiątki stacji radiowych, w czasopismach przedrukowywano teksty i melodie popularnych piosenek oraz rysunki kroków tanecznych. Chętnie posługiwano się muzyką w reklamie, na przykład jeden z największych szanghajskich sklepów z jedwabiem i futrami, "Laojiuhe", sponsorował radiowe piosenki, mówiące

---

<sup>1</sup> E. J. Laing, *Selling Happiness. Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu 2004, s. 3.

o niezależności i nowym rodzaju siostrzeństwa, łączącym kobiety, wspólnie udające się na zakupy<sup>2</sup>. Największą gwiazdą szanghajskiej sceny muzycznej była Zhou Xuan (周璇), nazywana złotym głosem Szanghaju. W kosmopolitycznej metropolii nie brakowało również cudzoziemskich zespołów i orkiestr, zwłaszcza rosyjskich i żydowskich. Najbardziej charakterystyczny dla Szanghaju tego okresu rodzaj muzyki, który narodził się z połączenia elementów zachodniej muzyki jazzowej i klasycznej z tradycyjnym chińskim śpiewem, do dziś cieszy się zainteresowaniem szanghajczyków i cudzoziemców.

W sytuacji zacieklej rywalizacji o konsumentów i walki o uwagę odbiorców komunikatów reklamowych, wykorzystywane dotąd w reklamie pismo kaligraficzne (najczęściej znormalizowane), czy tradycyjna typografia nie mogły już wystarczyć. Różnice pomiędzy tradycyjną reklamą i jej nowym modelem, wzorowanym na doświadczeniach europejskich i amerykańskich, najtrafniej chyba oddaje fragment przywoływanej przez Su-hsing Lin reklamy usług reklamowych, świadczonych przez „The Pacific Times”, opublikowanej na łamach jednego z jego numerów z 1912 r. Zwracano w niej uwagę na pożądane rozmieszczenie reklam w czasopiśmie, ich formę i atrakcyjność oraz konieczność ciągłych zmian w komunikatach reklamowych stałych reklamodawców. Zauważano, że szanghajskie reklamy w starym stylu są zbyt wielosłowne i stłoczone, nie mogą zatem przyciągnąć uwagi czytelnika. „Nawet jeśli czytelnikom zdarza się je dostrzec, nie doczytują do końca, ponieważ jest to zbyt rozwlekłe. Najnowsze ogłoszenia w „The Pacific Times” powinny składać się ze zwięzłych tekstów reklamowych, a ich układ ma być luźny i przejrzysty, aby czytelnicy rozumieli je na pierwszy rzut oka. Powinni być w stanie w pół sekundy zaznajomić się z generalną treścią reklamy”<sup>3</sup>. Opisowości reklam w starym stylu przeciwstawiano stosowanie nowych motywów, wzorów i rzucających się w oczy rysunków<sup>4</sup>. Zatem już co najmniej w 1912 r. było dokładnie wiadomo, co należy zmienić, aby przyciągać uwagę odbiorcy. Potrzeba było tylko czasu, by strony gazet i czasopism zapełniły się odważnymi, godnymi uwagi pomysłami graficznymi.

Odwaga, jaką musieli się wykazać projektanci, eksperymentujący z chińskim piśmem miała swoje istotne kulturowe podłoże. Należy przypomnieć, że ze względu na specyfikę języka chińskiego i wielki trud, jakiego wymagało zdanie egzaminów urzędniczych, w Chinach przez wieki ludzi piśmiennych, ale także pismo i piśmiennictwo samo w sobie, darzono ogromnym szacunkiem. O tym, jak wielkim szacunkiem darzono same znaki w ich najbardziej materialnym wymiarze, najlepiej świadczy chyba opisywany przez Ellen J. Laing zakaz powtórnego użytkowania pokrytego piśmem papieru (np. do produkcji podeszw butów czy papierowych fi-

<sup>2</sup> Wen-hsin Yeh, *Shanghai Modernity: Commerce and Culture in a Republican City*, "The China Quarterly", nr 150(1997), s. 388.

<sup>3</sup> Su-hsing Lin, *Li Shutong and the Evolution of Graphic Arts in China*, "East Asia Journal", nr 1(2007), s. 99.

<sup>4</sup> Ibidem.

gurek, przeznaczonych do spalania w ceremoniach pogrzebowych). „Stara chińska tradycja, znana jako ‘szacunek dla zapisanego papieru’ nakazywała zbieranie papieru zapisanego znakami, zachowywanie go i likwidowanie w odpowiedni sposób. Praktyka wzięła swój początek w okresie Song-Yuan (960–1368) i była pierwotnie powiązana z kultem Wenchanga, Boga Literatury. Pod koniec XIX wieku istniały w Chinach specjalne zajmujące się tym stowarzyszenia. Jak podaje Justus Doolittle, celem takich stowarzyszeń było uchronienie chińskich znaków od „użycia ich w lekceważący sposób”. Każdy związek zatrudniał ludzi, którzy patrolowali ulice i zaułki, ‘zbierając każdy skrawek zapisanego papieru, jaki mógł upaść na ziemię, albo który znaleziono trzymający się luźno ścian domów i sklepów. Niektórzy zbierali zapisane papierowe odpady, stare księgi rachunkowe, reklamy itp., które sprzedawali zwierzchnikom swoich stowarzyszeń’. Członkowie wspólnie pokrywali koszty palenia zapisanego papieru, gromadzenia popiołów i na koniec składania ich w lokalnej rzece”<sup>5</sup>.

Przemiany, z którymi musiało zmierzyć się społeczeństwo chińskie w pierwszych dekadach XX wieku, znalazły odbicie w praktykach wydawniczych, sprawiając, że zmienił się nie tylko stosunek do pisma, ale również hierarchia jego funkcji. Znaki stały się przede wszystkim środkiem wykorzystywanym do celów perswazyjnych. Wraz z rozwojem przemysłu wydawniczego i drukarskiego w pierwszych dekadach XX wieku, typografowie musieli eksperymentować z układem tekstu i czcionkami, odpowiadając sobie na pytanie, jakie treści pragnęli zakomunikować i jak dany projekt graficzny mógłby sprzyjać ich wyrażeniu. Zmiany w kompozycji i układzie tekstu pociągnęły za sobą także istotny przełom w myśleniu o linii, kształcie i kolorze. Scott Minick i Jiao Ping wskazują, że tradycyjnie artyści dążyli do ujednoczenia tych trzech elementów, pragnąc zarazem ująć nieuchwytnego ducha natury. Przed nowoczesnymi typografami otwierały się jednak nowe możliwości swobodnej eksploracji linii, kształtów i kolorów (niekoniecznie traktowanych jako całość), prowadzącej nieraz w kierunku pomysłowej abstrakcji<sup>6</sup>. Nawiązywano do rodzimych tradycji wzornictwa, rzemiosła i sztuki, ale równie chętnie sięgano także do sztuki spoza granic Chin. Szczególnie interesujący przykład eksperymentów z graficzną formą chińskiego pisma stanowią znaki, w których w funkcji dekoracyjnej wykorzystano elementy muzyczne.

Jednobarwna reklama wydania muzycznego, zamieszczona na tylnej okładce szanghajskiego czasopisma „Chiński student” (中国学生, 1929), zawiera przede wszystkim szczegółową angielsko-chińską listę utworów. Wszystkie tytuły wydrukowano stosunkowo niewielkim drukiem, w trzech kolumnach, z drobnymi (dość rozpowszechnionymi w ówczesnej prasie) literówkami w angielskich słowach. Jedynym elementem graficznym, który miał przyciągnąć uwagę potencjalnego słuchacza piosenek „*Big City Blues*”, „*Broadway Melody*”, „*My Blue Heaven*”,

<sup>5</sup> E. J. Laing, *Selling Happiness...*, op. cit., s. 12.

<sup>6</sup> S. Minick, Jiao Ping, *Chinese Graphic Design in the Twentieth Century*, New York 2010, s. 25.

czy „*There's a Rainbow Round My Shoulder*” były dwa duże, artystycznie zmodyfikowane chińskie znaki 歌曲 (gēqǔ: piosenka, piosenki), tworzące swoisty nagłówek. Poszczególne kreski znaku 歌 zastąpiono dekoratywnymi elementami nut i pięciolinii, natomiast zaokrąglony nieco znak 曲 przyjął formę liry greckiej.

Z początku wydaje się, że jest to świetny i całkowicie naturalny pomysł, by pragnąc przetworzyć wizualnie znaki pisma, w takiej reklamie skorzystać z elementów graficznych kojarzonych z muzyką. Niewątpliwie takie rozwiązanie, odsyłające zarazem do muzyki i do zagranicy, pozwalało czytelnikom błyskawicznie orientować się w ogólnej treści reklamy. Można zresztą przywołać inne przykłady analogicznie zaprojektowanych znaków, pochodzące z tego samego okresu. W reklamie „Słynnych Piosenek Świata, cz. III” (世界名歌第三集)<sup>7</sup> trzy znaki (世, 界, 歌) zostały zmodyfikowane przez zastąpienie wybranych kresek elementami nut i pięciolinii. Także w reklamie „Piosenek Świata” (世界歌集)<sup>8</sup> na przedłużeniu jednej z kresek znaku 世 dodano klucz wiolinowy, natomiast znak 歌 został tak wydłużony i zmieniony, by jego prawa część mogła przywołać na myśl schematyczną postać jazzmana, uchylającego kapelusza. Z kolei wśród różnorodnych projektów De Yongjuna (德雍君), opublikowanych w popularnej szanghajskiej „Dobrej Przyjaciółce” (良友, 1933), odnajdujemy znak 唱 (chàng: śpiewać), prezentowany jako przykład „sugestywnego projektu”. Wszystkie trzy części znaku zostały tu zastąpione uproszczonym rysunkiem ust, a kreski poziome w dwóch z nich przyjęły formę pięciolinii z fragmentem zapisu nutowego i kluczem wiolinowym. Traktując znak pisma jako punkt wyjścia, De Yongjun uzyskał niezwykle sugestywny schemat rysunkowy maleńkiego chóru.

W szanghajskiej typografii okresu Republiki (1911–1949) pokazać można wiele sposobów artystycznego zniekształcania znaków celem zilustrowania i podkreślenia w warstwie wizualnej przekazywanych przez znak (lub frazę, której stanowi on część) znaczeń. Lynn Pan wylicza, że niektóre kreski upraszczano, stylizowano czy przekształcano w kwadraty, koła, trójkąty. „W zamkniętych przestrzeniach znaków pojawiają się szczeliny, kreski-kropki są doskonałymi kołami, a złożone kreski zostają zredukowane do zygzaka. Czcionki poddane zostają różnym zabiegom, niektóre elementy zostają wydłużone, wykrzywione czy zniekształcone dla efektu, inne [...] stają się interesujące za sprawą cieniowania czy efektu trójwymiarowości”<sup>9</sup>. Eksperymentowano nie tylko z graficzną kompozycją pojedynczych znaków, lecz także z ich układem. Rozwój i stylizacja form typograficznych prowadziła do przekształcania znaków i napisów w sposób nieznan wcześniej, choć także w kaligrafii przez wieki zważano na adekwatność formy do treści i uczuć piszącego.

Szanghajscy typografowie, znając i uznając osiągnięcia chińskiej tradycji artystycznej, chętnie przekraczali ją, poszukując inspiracji także w zagranicznej

<sup>7</sup> 良友 1931, nr 61, s. 8.

<sup>8</sup> 良友 1930, nr 48, s. 38.

<sup>9</sup> Lynn Pan, *Shanghai Style*. ..., op. cit., s. 195.

sztuce, między innymi Art Deco, konstruktywizmie, czy dadaizmie. Świetny tego przykład stanowić może plakat kalendarzowy z reklamą papierosów „Hademen”<sup>10</sup> (1930), w którym typowy dla niego wizerunek modnej szanghajki (zdaniem Ellen J. Laing jest to portret słynnej aktorki Ruan Lingyu [阮玲玉]) wykonał Hu Boxiang (胡伯翔), natomiast bogaty ornament — Zhang Guangyu (张光宇)<sup>11</sup>. Z ogromną dbałością o szczegóły Zhang Guangyu zaprojektował ludzący trójwymiarowością biało-czarny kolaż, oparty na drobnych zmianach i wariacjach kilku geometrycznych i łukowatych kształtów. Ellen J. Laing zwraca uwagę, że ten stylizowany rysunek ptaków, spiczastych liści (które ja interpretowałabym raczej jako pędy bambusa) i form kwiatowych powiązać można z wytworami metaloplastyki Art Deco<sup>12</sup>. Biało-czarne znaki nazwy „Hademen” (哈得门), zaprojektowane jako część tego ornamentu, zostały doskonale z nim zharmonizowane. Niekaligraficzny kształt otrzymały również czerwone znaki w życzeniach szczęśliwego i pomyślnego Nowego Roku. Trudno określić, na ile zamierzeniem twórców było, by weszły one w dialog ze znajdującą się w ich bezpośrednim sąsiedztwie inskrypcją kaligraficzną, wykonaną pismem małopieczęciowym, ale to zestawienie prowadzi nieuchronnie do pytania o charakter wizualnych przemian chińskiego pisma, od formy uświęconej tradycją, do nowoczesnej, stylistycznie Chinom raczej obcej.

O znaczeniu kaligrafii dla chińskiej kultury pisma najlepiej świadczy fakt, że do początku XX wieku nawet typograficzne formy znaków pozostawały w ścisłym związku z kaligraficznymi. Dopiero szanghajscy typografowie okresu Republiki odrzucili wiele fundamentalnych zasad kaligrafii, otwierając tym samym drogę do kreowania kształtów i dekoracyjnych efektów, nieosiągalnych w sztuce pędzla i tuszu. Rezygnowano chętnie z umownej kwadratowej ramy, determinującej wcześniej proporcje znaku. Niekoniecznie sugerowano się tradycyjną formą ośmiu podstawowych kresek kaligraficznych, czy kolejnością i kierunkiem ich pisania (pionowo zawsze z góry w dół, poziomo od lewej do prawej). Eksperymentowano też z wzorami i kolorem, który nigdy nie cieszył się zainteresowaniem kaligrafów. Zarazem wydaje się jednak, że przynajmniej do pewnego stopnia generalna zasada działania dobrego kaligrafa pozostała obowiązującą również dla zdolnych i pomyślnych typografów: „musi on wyczuwać napięcie i wzajemne oddziaływanie pomiędzy poszczególnymi częściami [...]. Jest to kwestią milimetrów, a przede wszystkim rytmu. Wszystkie kreski są zależne od siebie nawzajem. Muszą być dopasowane do siebie, dostosowywać się i ustępować sobie nawzajem. Harmonia całości jest nadrzędną zasadą i wszystko jest jej podporządkowane”<sup>13</sup>. Zapewne

<sup>10</sup> Podaję nazwę zgodnie z obowiązującym obecnie systemie transkrypcji *pinyin*, choć na plakacie użyto zapisu „Hatamen”.

<sup>11</sup> Plakat wykorzystano także w kampanii reklamowej British-American Tobacco Co., rezygnując ze stylizowanych znaków z nazwą firmy. Poza tym plakaty różnią się wyłącznie szczegółami w rysunkach paczek papierosów.

<sup>12</sup> E. J. Laing, *Selling Happiness...*, op. cit., s. 192.

<sup>13</sup> C. Lindqvist, *China. Empire of Living Symbols*, 2008, s. 397.

dlatego właśnie na ogół nawet najbardziej zdeformowane czy uproszczone znaki typograficzne cechowały się swoistą stylowością i spójnością, wynikającą z umiejętnego zachowania "równowagi pomiędzy szanowanym tradycjonalistycznym myśleniem i reformatorskimi trendami"<sup>14</sup>.

Zainicjowana tym sposobem zmiana obejmowała w równym stopniu pisanie/projektowanie znaku, co proces odczytywania i towarzyszące mu przeżycie estetyczne. Zgodnie z tradycyjną estetyką, piękno chińskiego kaligrafowanego znaku zawiera się w jego kreskach. Kontemplacja bezbłędnie napisanego znaku zakłada domyślanie się ruchu, który dał początek każdej z kresek i rozpoznawanie znajdujących w nich swój wyraz postaw, myśli, uczuć<sup>15</sup>. Gordon S. Barrass zwraca uwagę na szczególnie interesujący, taktylny aspekt obcowania z kaligrafią. "Nawet jeśli Chińczyk czy Chinka wiedzą tylko jak pisać znak długopisem, na pewno uczyli się ścisłego porządku, w jakim należy pisać kreski poszczególnych znaków, a tym samym rozumieją [...] jak powstała dana całość. [...] ci, którzy sami wiedzą jak używać pędzla doznają dodatkowej przyjemności, mogąc wyczuć w palcach zmienną prędkość i siłę z którą artysta prowadził pędzel po papierze"<sup>16</sup>. Niewątpliwie nie było to możliwe w odniesieniu do typograficznych niekaligraficznych znaków, którym przyglądać się należy raczej kontemplantując je jako misternie skonstruowaną całość, wykorzystując przy tym nowe kryteria estetyczne, a nieraz i nowe kompetencje kulturowe.

Ellen J. Laing pisze, że utrzymane w stylistyce Art Deco znaki, uzyskiwane za pomocą nowoczesnych metod druku, odzwierciedlały technologiczne osiągnięcia, będące jednym z najważniejszych celów dla wszystkich, którzy pragnęli modernizacji Chin w pierwszej połowie XX wieku<sup>17</sup>. Uogólniając to spostrzeżenie można by powiedzieć, że chińskie pismo w swojej secesyjnej czy suprematycznej formie musiało wydawać się adekwatniejszym, wiarygodniejszym medium upowszechniania niekonfucjańskich treści, związanych z modernizacją w duchu zachodnim. Nasycone znaczeniowo znaki, zarazem chińskie (w sensie językowym) i niechińskie (w sensie przyjętej konwencji artystycznej) mówiły wiele o istocie przemian i nowoczesności w kosmopolitycznej metropolii. O ile w tradycyjnej kaligrafii chodziło o wyciszenie i komunikację na głęboko duchowym poziomie, ekspansja książek i zaangażowanych społecznie periodyków zastąpiła ten osobisty, intymny aspekt pisma odpowiedzialnością wobec społeczeństwa i politycznym zaangażowaniem, czyniąc znaki istotnym środkiem perswazji. Nie musiało to być jednak równoznaczne z deprecjacją znaku. Nowatorska typografia, stając się właściwie paralelną w stosunku do kaligrafii formą pięknego pisma, stwarzała nowe szanse eksploracji piękna znaków i ich afirmacji w nowych aspektach.

<sup>14</sup> S. Minick, Jiao Ping, *Chinese Graphic...*, op. cit., s. 32.

<sup>15</sup> Han Jiantang, *Chinese Characters*, Beijing 2009, s. 147.

<sup>16</sup> G. S. Barrass, *The art of Calligraphy in Modern China*. Berkeley and Los Angeles 2002, s. 16.

<sup>17</sup> E. J. Laing, *Selling Happiness...*, op. cit., s. 196.

Jak zauważają Scott Minick i Jiao Ping, “projektanci mieli nadzieję stworzyć nowe, dynamiczne kompozycje, zdolne przewyciężyć nużące nawyki czytelnicze ludzi i nadać nowy wyraz oraz sens pisemnemu komunikatowi”<sup>18</sup>. Podkreślali piękno i prostotę elementów składowych chińskiego znaku oraz “unikalne właściwości języka chińskiego, pozwalającego na komponowanie linii tekstu pionowo lub poziomo, od lewej do prawej, lub od prawej do lewej. Ta swoboda w eksperymentach wizualnych umożliwiała projektantom porzucenie wielu konwencji odziedziczonych po wcześniejszych, inspirowanych Zachodem kompozycjach, prowadząc do pełniejszej eksploracji języka chińskiego i jego niepowtarzalnego potencjału”<sup>19</sup>. Han Jiantang dopatruje się przewagi znaków nad pismem łacińskim także w kwestii większej ilości składowych kresek i kształtów, co sprawia, że stanowią one atrakcyjniejszą materię dla eksperymentów artystycznych<sup>20</sup>.

## Lira, jazzman i półnuta

W wypowiedziach wielu badaczy i artystów pojawia się sugestia, że typograficzne praktyki artystycznego przekształcania znaków, choć historycznie i stylistycznie bezsprzecznie ściśle powiązane z tymi dotyczącymi pisma łacińskiego, w istocie w działaniach tych nie znajdują pełnej analogii. Wynika to ze specyfiki pisma chińskiego, w którym w przeciwieństwie do abstrakcyjnego łacińskiego, wiele słów zawiera ideograficzny, czy wręcz piktograficzny element. Bardzo obrazowo ujął to w wywiadzie z Thomasem Cramptonem muzyk i kaligraf Chou Wen-Chung (周文中), mówiąc, że przy czytaniu chińskiego wiersza, czy obcowaniu z kaligrafią, często zdarza się, iż kładzie się nacisk na pojedyncze znaki, bo ze względu na swój pierwotny ideograficzny kształt mają one zdolność sugerowania określonych obrazów. Chou Wen-Chung zwrócił uwagę, że znak z reguły zawiera klucz i określone elementy graficzno-znaczeniowe, które ewokują pewne akustyczne i wizualne skojarzenia<sup>21</sup>. Yayoi Uno Everett dokładnie objaśnia to na przykładzie kaligrafowanego znaku 魚 (yú: ryba), który oddziałuje wizualnie na odbiorcę nie tylko przez uporządkowany układ kresek w tuszu, ale też jako kształt sam w sobie — nieco zmodyfikowany na przestrzeni wieków rysunek ryby<sup>22</sup>.

Uwzględniając te spostrzeżenia, spróbujmy teraz przeanalizować wnikliwiej przywołane na początku projekty i odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście

<sup>18</sup> S. Minick, Jiao Ping, *Chinese Graphic Design...*, op. cit., s. 60.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Han Jiantang, *Chinese Characters...*, op. cit., s. 151.

<sup>21</sup> T. Crampton, *Composer Chou Wen-Chung and the Meaning of Music*, wywiad zamieszczony w formie filmu na stronie <<http://www.thomascrampton.com/uncategorized/composer-chou-wen-chung-and-the-meaning-of-music/>>, [08.07.2012].

<sup>22</sup> Yayoi Uno Everett, *Calligraphy and Musical Gestures in the Late Works of Chow Wen-chung*, “Contemporary Music Review” nr 5/6 (2007), s. 570.



wzbogacenie chińskiego znaku o dekoracyjny element muzyczny to tylko figlarny zabieg stylistyczny, jeden z wielu, mających na celu zharmonizowanie wizualnej formy znaku z komunikowaną treścią.

Pewną zasadniczą wątpliwość wzbudzić musi już sam fakt, że system zapisu muzyki z pomocą nut na pięciolinii nie jest przecież chiński. Co więcej, przyjęcie go w Chinach było właściwie równoznaczne z zakwestionowaniem, a czasem wręcz potępieniem chińskiego dziedzictwa muzycznego, i szerzej — chińskiej tradycji. Przez wieki w Chinach stosowano system *gongche* (工尺谱), w którym nazwę nuty zapisywano znakami. Na przełomie XIX i XX wieku wprowadzono uproszczony system *jianpu* (简谱), w którym dla oznaczenia nut używano cyfr arabskich od 1 do 7, dla wysokości oktaw natomiast kropki pod lub nad cyfrą<sup>23</sup>. Działania, zmierzające do odnowy muzyki chińskiej, przybrały na sile w konsekwencji Ruchu 4 Maja (1919), kiedy za pośrednictwem Japonii w Chinach zainteresowano się zachodnią koncepcją muzyki i zaczęły powstawać instytucje, umożliwiające zdobywanie wiedzy i umiejętności w tym zakresie<sup>24</sup>. W zgodzie z postulatami modernizacji kultury chińskiej w duchu zachodnim, wielu reformatorów-muzykologów kategorycznie odrzucało tradycyjny zapis, zarzucając mu nazbyt daleko idącą nieprecyzyjność i dowolność interpretacji, owocującą rzekomym zacofaniem muzyki chińskiej w stosunku do zachodniej, operującej nutami i pięciolinia<sup>25</sup>.

Zatem zarówno nuta, pięciolinia, jak i klucz wiolinowy, wprowadzane w analizowanych reklamach w uświęcony tradycją korpus starego chińskiego znaku, są elementami nowymi i kulturowo mu obcymi. Kontrowersje wokół zabiegu integrowania chińskiego pisma z zachodnim nutowym można by próbować łagodzić argumentując, że w reklamach tych chodzi wszak o najnowszą muzykę zachodnią, nie chińską. Logika przekazu zostaje rzeczywiście zachowana, ale nie sposób zbagatelizować ingerencję elementu obcego w pismo, które przez wieki służyło (i w praktyce, i w teorii) oddzielaniu cywilizowanych konfucjańskich Chin od reszty świata. Innymi słowy, wprowadzenie zarówno w znakach 歌 czy 世界, jak i na przykład we współczesnym logo polskiego Stowarzyszenia Muzyczno-Literackiego „Ballada” nuty wykorzystano ze względu na ten sam pomysł i pożądane skojarzenia, lecz konsekwencje tych działań są znacząco inne. W jednym wypadku modyfikacji podległo pismo, o którym Leonid Wasiliew pisał, że było w Chinach otoczone swoistym kultem<sup>26</sup>, w drugim — pismo łańciskie, abstrakcyjne, pismo obszaru kulturowego, w którym wynaleziono zapis nutowy. Wydaje się, że czym

<sup>23</sup> J. Pimpaneau, *Chiny. Kultura i tradycje*, Warszawa 2001, s. 225.

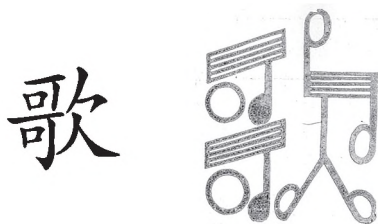
<sup>24</sup> Jie Jin, *Chinese Music*, Cambridge 2011, s. 138–139; G. Gild, *The Evolution of Modern Chinese Musical Theory and Terminology Under Western Impact*, Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China, red. N. Vittinghoff, M. Lackner Leiden 2004, s. 558.

<sup>25</sup> G. Gild, *The Evolution of Modern Chinese...*, op. cit., s. 565; B. Mittler, *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Wiesbaden 1997, s. 26. Za konsultację przy tej części artykułu dziękuję również Bai Xiaotai.

<sup>26</sup> L. Wasiliew, *Kulty, religie i tradycje Chin*, Warszawa 1974, s. 205.

innym jest wprowadzanie elementów ideograficznych do pisma abstrakcyjnego, czym innym do takiego, które zawiera elementy piktograficzne i ideograficzne, czym innym jeszcze ingerencja w ideograficzne elementy.

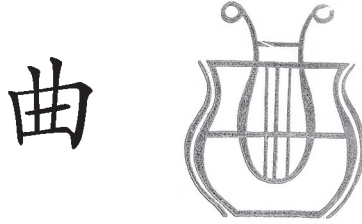
Eksperymentu nutowego w znakach nie można porównać także z zabiegiem zastępowania kreski kaligraficznej stylizowaną linią Art Deco, która wyrzywa znak z właściwej mu tradycji artystycznej, lecz zachowuje całą informację językową i kulturową zakodowaną w jego ideograficzno-fonetycznym kształcie, czyniąc ją tylko dla niewprawnego odbiorcy nieco mniej czytelną. Tymczasem w każdej z wspomnianych reklam muzycznych (z wyjątkiem może znaku 世 z jedynie dopisanym do niego kluczem wiolinowym), ingerencja w strukturę znaku wydaje się o wiele poważniejsza, a zatem tym bardziej godna szczegółowego przeanalizowania.



Źródło: 中国学生 1929, nr 9, tył okładki, fragment.

Zarys znaku 歌 tworzą w całości obce tradycji chińskiego piśmiennictwa i muzyki elementy. Z łatwością można domyślić się jego kształtu, chociaż brakuje konsekwencji w przyporządkowywaniu dekoracyjnych elementów do poszczególnych kresek. Element 欠 w swojej odręcznej kaligraficznej formie powinien składać się z czterech kresek: krótkiej kreski schodzącej w lewo, haczyka płaskiego, dłuższej kreski schodzącej w lewo i kreski schodzącej w prawo. Należy zaznaczyć, że haczyk płaski nie jest tym samym co kreska pozioma, która pojawiając się w lewej części znaku została także zastąpiona pięciolinią. Z kolei kreska schodząca w lewo nie jest bynajmniej lustrzanym odbiciem kreski schodzącej w prawo, jak mogłoby sugerować zastąpienie ich obu półnutą. Również rozmieszczenie półnut w górnej części prawego elementu nie odzwierciedla logiki pracy pędzla, bo używając obrazowego określenia Luciena X. Polastrona, na samej górze jest przecież „gruba i ‘kościasta’ główka”<sup>27</sup>, inna od zakończenie haczyka, które w kaligrafii efektownie by z nią kontrastowało. Uwagę zwraca również fakt podwójnego odstępstwa od wzorca w przypadku zastąpienia elementu 口 kołem, mającym przywołać na myśl nutę, która powinna jednak mieć owalną główkę.

<sup>27</sup> L. X. Polastron, *Kaligrafia chińska*, Warszawa 2007, s. 38.



Źródło: 中国学生 1929, nr 9, tył okładki, fragment.

Znak 曲, zaokrąglony i wzbogacony o dodatkowe elementy graficzne przyjmuje w całości formę obcego kulturowo elementu — liry, która jest jednym z najważniejszych symboli muzyki i sztuki, ale w kręgu kultury śródziemnomorskiej. W Chinach funkcję takiego symbolu pełniła zawsze cytra *qin*, którą Frank Kouwenhoven określa zarazem najbardziej pokornym i najbardziej dumnym ze wszystkich instrumentów muzycznych Chin<sup>28</sup>. Kojarzona zwłaszcza z czystością, harmonią, oświeceniem, postrzegana była jako instrument zdolny do kształtowania umysłu grających i słuchaczy<sup>29</sup>, sprzyjający osiągnięciu intelektualnego wyrafinowania i emocjonalnej równowagi. Kenneth DeWoskin podaje, że „pomiędzy *qin* a estetą i literatem istniał związek tak bardzo istotny, że we wczesnym okresie Sześciu Dynastii *qin* stała się symbolem mędrca lub człowieka szlachetnego. W epoce Song posiadanie pięknej cytry było powszechną modą, nawet wśród ludzi, którzy nie potrafili na niej grać”<sup>30</sup>. Gra na instrumencie dawała możliwość eksploracji więzi łączących człowieka z naturą, a jego wynalezienie uważano za jedno z najistotniejszych osiągnięć cywilizacyjnych, porównywalnych z powstaniem pisma i opracowaniem trygramów<sup>31</sup>.

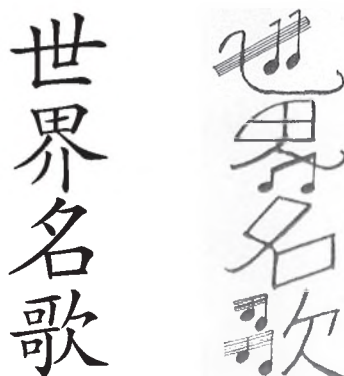
Nie sposób prześledzić w niniejszym artykule konotacje związane z lirą w kulturze europejskiej, ani też zająć się aktualnością ewokowanych przez nią znaczeń w kontekście reklamowanej nowoczesnej anglojęzycznej muzyki. Bez względu jednak na to, czy jej rysunek miał i mógł przywoływać w umyśle chińskiego odbiorcy postacie Apolla czy Orfeusza, bezsprzecznie znakowi chińskiego pisma nadano kształt nowego, niechińskiego piktogramu.

<sup>28</sup> F. Kouwenhoven, *Meaning and Structure: The Case of Chinese qin (zither) Music*, „British Journal of Ethnomusicology” nr 1 (2001), s. 39.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 40–41.

<sup>30</sup> K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek Kraków 2007, s. 71.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 72.



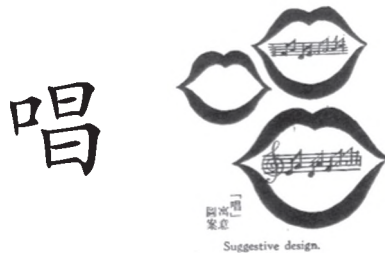
Źródło: 良友 1931, nr 61, s. 8, fragment.

W reklamie „Słynnych Piosenek Świata, cz. III” motyw nuty pojawia się zarówno w znaku, który ma bezpośredni związek z muzyką (歌), jak i tych, które nie mają (世界 — świat). Znowu zaobserwować można pewne niespójności i zakłócenia proporcji znaku, które nie wpływają jednak na czytelność komunikatu. Przy wprowadzaniu niezbyt zresztą dokładnie odwzorowanego elementu nutowego, znakowi 世, który powinien składać się z pięciu kreszek, odjęto jedną, łączącą jego dwie pionowe kreski. Z kolei w znaku 界 kreskę schodzącą w lewo i pionową złączono elementem powiązanych ósemek. Ponadto w znaku 歌 główką ćwiercniuty zaznaczono zarówno samodzielny trójkreskowy element 口, jak i ślad czubka pędzla kończący pisanie haczyka pionowego w prawej części części 可. Odejście od chińskiej tradycji pięknego pisma widoczne jest zresztą wyraźnie także w tych kreskach, które nie podległy przekształceniu. Sprawiają wrażenie pisanych odręcznie, nie dość wprawną ręką, ołówkiem czy pisakiem. Niektóre kształty uległy uproszczeniu czy zakrzywieniu, element 田 utracił swój prostokątny kształt. Bez wątplenia jednak, zwłaszcza w zestawieniu z towarzyszącym napisowi rysunkiem fortepianu oraz komunikatem reklamowym, tak zmodyfikowane znaki z łatwością sugerowały atmosferę sal koncertowych, scen musicalowych, czy klubów muzycznych i dansingowych ówczesnego Szanghaju.



Źródło: 良友 1930, nr 48, s. 38, fragment.

Pomysł, aby do znaku 歌 wprowadzić postać jazzmana jest o tyle intrygujący, że przychodzi na myśl schematyczne rysunki człowieka wykonującego jakąś czynność, pojawiające się nieraz w najstarszych znakach na kościach wróżebnych. Dziś, po licznych transformacjach znaku nieraz mało już czytelne, dookreślały pierwotnie znaczenie słowa. Przywołać można tu dla przykładu znak 疾 (jí: choroba), w którego najstarszych znanych formach widnieje rysunek strzały lecącej w kierunku człowieka lub rysunek człowieka na łóżku i strzały. Najprawdopodobniej piktogramem był także na początku modyfikowany w tej reklamie element 欠, który w swojej najstarszej formie bywa interpretowany jako rysunek postaci o otwartych szeroko ustach. Oznacza to, że w miejsce starożytnego piktogramu, który z czasem zatracił swoją plastyczność, wprowadzono nowy (i nowoczesny) element piktograficzny.



Źródło: 良友 1933, nr 73, fragment.

Niezwykle interesujący przykład, pomysłem odbiegający od zanalizowanych wcześniej, stanowi znak 唱 autorstwa De Yongjuna. Choć znak sprawia wrażenie silnie zmodyfikowanego i w niczym nie przypomina swojej kaligraficznej formy, zarazem najmniej odbiega od pierwowzoru w sensie etymologicznym. Wszystkie trzy elementy znaku De Yongjun zastąpił rysunkiem rozchylonych ust. Element 口 (który może też występować samodzielnie) rzeczywiście oznacza usta. Z kolei po-

dwojony tutaj element 𠄎 (yuē, w klasycznym chińskim: mówić) składa się w istocie z tego samego elementu ust 凵 i kreski poziomej 一, interpretowanej z reguły jako próba graficznego zaznaczenia słowa, czy słów, ulatujących z ust. De Yongjun, projektując znak, określający czynność, w której wydobywające się z ust słowa tworzą śpiew, zastąpił linię poziomą pięciolinią z fragmentem zapisu nutowego.

Warto podkreślić, że wpisanie nut w pięciolinię odbywa się tu wreszcie w sposób naśladowy ten zgodny z zasadami użycia pisma nutowego, nie są one już traktowane wyłącznie jako autonomiczne dekoratywne elementy artystycznego kolażu, jak miało to miejsce we wcześniejszych przykładach. Równocześnie jednak zapis muzyczny traktowany jest wciąż tylko jako fantazyjny ornament. Ewidentnie De Yongjun albo nie umiał czytać nut, albo celowo nie przykładał się do poprawnego zapisu, dążąc do uzyskania symbolicznego przedstawienia śpiewu, a nie kopiowania jakiegoś autentycznego fragmentu zapisu muzycznego. W przeciwnym razie nie popełniłby licznych błędów w zapisie poszczególnych nut na pięciolinii i ich grupowaniu, nie używałby niedokładnie przerysowanej kreski taktowej i na rozpoczęcie i w zakończeniu, nie podwajałby zaokrąglenia w kluczu. Zapewne jednak artysta wyszedł z założenia, że w 1933 r. większość chińskich odbiorców, zdolnych w ogóle połączyć ten ornament z zapisem muzycznym, i tak nie umiała rozpoznać jego umowności. Po prawdzie do dziś potencjalni odbiorcy, rozumiejący zarówno językową, jak i nutową część komunikatu stanowią stosunkowo wąskie grono, a mimo to intencja twórcza pozostaje czytelna.

Aby rozwiać ewentualne przypuszczenia, że analizowane przeze mnie stylistyczne i semiotyczne ingerencje w znaki są zjawiskiem jednostkowym i całkowicie marginalnym, dotyczącym zaledwie kilku przykładów z wykorzystaniem nut, chciałabym dla porównania przywołać pokrótce dwie inne propozycje, wykorzystujące kolejno motyw serca i gwiazdy.



Źródło: 良友 1931, nr 61, fragment.

W 1931 r. w czasopiśmie „Dobra Przyjaciółka” wydrukowano reprodukcje stylizowanych znaków, zaprojektowanych na wystawę. Odnaleźć tam można między

innymi słowo 附錄 (fùlù: załącznik, aneks). Wybrane kropki w lewą i w prawą stronę oraz kreskę załamana zastąpiono skonwencjonalizowanymi rysunkami serc. Nie sposób drążyć kwestię, co mogło skłonić autora projektu, aby powiązać „aneks” z sercem; trudno też ustalić dziś, czy był to zabieg mający na celu zasugerowanie dodatkowych znaczeń. Nie ma jednak wątpliwości, że po raz kolejny w korpus chińskiego znaku wprowadzony został obcy element graficzny. Tym razem jest to zabieg tym bardziej kontrowersyjny, że w znakach chińskich może pojawiać się czterokreskowy element 心, oznaczający serce właśnie. Może on występować jako samodzielny wyraz (xīn), lub jako klucz, w zależności od struktury znaku zapisywany też czasem jako 忄. Nie pełni on jednak wyłącznie dekoracyjnej funkcji: występuje w znakach, których znaczenie powiązać należy z emocjami. Sprawę dodatkowo jeszcze komplikuje spostrzeżenie Cecilii Lindqvist, dotyczące ewolucji tego znaku. W obecnej formie bierze on swój początek w dość precyzyjnym rysunku biologicznego serca z komorą i naczyniami krwionośnymi, ale najstarsze formy znaku, występujące na kościach i na brązach, choć puste w środku, poza tym w zaskakująco małym stopniu różnią się kształtem od serca, oznaczanego jako 心.



Źródło: 良友, 1931, nr 57, s. 24, fragment.

Jeszcze bardziej kontrowersyjne są przekształcenia znaków w słowie 明星 (míngxīng: gwiazda; w danym nagłówku z kontekstu wnioskujemy, że chodzi o gwiazdę filmową), pojawiających się w nagłówku fotoreportażu o słynnych aktorkach w „Dobrej Przyjaciółce”<sup>32</sup>. Nie ma chyba potrzeby po raz kolejny omawiać szczegółowo podobne wcześniejszym przykładom niedokładności w zastępowaniu różnych kresek i części znaku tym samym elementem graficznym. Warto natomiast zanalizować sam motyw gwiazdy, którego wykorzystanie pozornie całkowicie uprawomocnia skojarzenie z gwiazdami filmowymi, czy logo popularnych wytwórni filmowych. A jednak, jeżeli skupimy się na etymologii znaków, okaże się, że zabieg artystyczny, wprowadzający niewątpliwie wiele ożywienia w kształt starych znaków, stanowi jaskrawy przykład ingerencji, która nie tylko „unowocześnia” wygląd znaku, ale też wymazuje informację kulturową, wdrukowaną w znak.

<sup>32</sup> 良友, 1931, nr 57, s. 24. Bardzo podobny pomysł odnaleźć można także na okładce czasopisma „Gwiazda” (明星) 1933, nr 2.

Najlepiej widać to w zmodyfikowanym znaku 明, gdzie na złożonym piktogramie nabudowano wtórnie inne znaczenia. Piktograficzne elementy 日 (słońce)<sup>33</sup> i 月 (księżyc), współtworzące znak 明 (jasny) znikają, przesłonięte obcym elementem graficznym, pochodzącym spoza porządku tego języka i w ogóle pisma.

## Inna typografia, inna topografia

Przedstawione przeze mnie interpretacje znaków są zapewne nieautentyczne w tym sensie, że ze względu na możliwie drobiazgową analizę wykorzystanych kodów oraz istotnych kontekstów kulturowych, a także liczne odniesienia do różnych dziedzin wiedzy, z pewnością nie stanowią rekonstrukcji odbioru dokonywanego przez przeciętnego czytelnika, do którego pierwotnie skierowane były te komunikaty. Nawet etymologia znaków nie musiała być dla niego oczywista, będąc kwestią wymagającą już pewnej erudycji. Nie było jednak moim zamierzeniem ustalenie, jak mógł reagować na takie znaki czytelnik, wertując strony „Chińskiego studenta” czy „Dobrej Przyjaciółki” i rzucając okiem na wybrane nagłówki czy reklamy. Staralam się raczej wyzyskać możliwie wiele znaczeń zakodowanych w tak zmodyfikowanych znakach, zasygnalizować pokrótce pewne prawidłowości w tych eksperymentach, rozeznaczyć je w szerszym kontekście i pokazać, że nie są one czymś jednostkowym i bagatelnym, ale stanowią część istotnego procesu kulturowego.

Wykazane przeze mnie ingerencje z jednej strony urzekają pomysłowością i swoistą figlarnością, z drugiej strony mogą budzić rozmaite wątpliwości. W każdym z analizowanych projektów obce elementy przenikają w starodawny wzorzec, wymuszając (dosłownie i w przenośni) ponowne odczytania i ustosunkowanie się do nowopowstałej całości. Praktyka ta, charakterystyczna dla wielu dziedzin sztuki nowoczesnej w republikańskim Szanghaju, prowadzić może w konkretnym wypadku do pytania o to, jak daleko można odejść od kaligrafii i tradycji chińskiego pisma, jak daleko wolno zejść w modyfikacjach znaku, aby kulturowe konsekwencje takich artystycznych poszukiwań nie okazały się zgubne i nieodwracalne. Bezpośrednio łączy się z tym także kwestia tego, na ile w tym „nowym” piśmie pewna zmiana kulturowa jedynie się odzwierciedla, a na ile ono ją wspiera, animuje, stymuluje.

Innego rodzaju zastrzeżenia może budzić fakt, że artystyczne przeobrażenia znaku owocują niejednokrotnie zatarciem pierwotnej grafii i wprowadzaniem uproszczeń. Łatwo dojść do mylnego przekonania, że oznacza to bezprecedensową ingerencję w materię najstarszego stosowanego nieprzerwanie aż do XX (i oczywiście także XXI) wieku pisma. Tymczasem trzeba pamiętać, że jak piszą Scott Minick i Jiao Ping, „chińskie znaki od dawna poddawały się twórczym znie-

<sup>33</sup> Znak 日 ri nie jest tożsamy z wspomnianym wcześniej 日 yuē.



kształceniom w celu pełniejszego komunikowania idei frazy czy zdania”<sup>34</sup>. Warto też wspomnieć za Mieczysławem Künstlerem o zafałszowaniach powstałych w znakach już w procesie kształtowania się pisma chińskiego przed epoką Han (206 p.n.e.-220 n.e); zafałszowaniach, które nie zdołały jednak zagrozić ciągłości i trwałości tego pisma.

Jak podaje polski sinolog, w piśmie małopieczęciowym „starano się zachować rysunek znaków pisma wielkopieczęciowego, ale znacznie uproszczony. W wielu wypadkach niezrozumienie pierwotnej grafii znaku spowodowało duże odstępstwa od tradycyjnej postaci graficznej i wprowadzenie elementów nie mających podstaw w piśmie wielkopieczęciowym”<sup>35</sup>. Także w późniejszym piśmie kancelaryjnym zatarciu uległo wiele cech graficznych dobrze widocznych w piśmie małopieczęciowym. Jak pisze dalej Künstler, „wiele początkowo różnych elementów graficznych zastąpiono jednakowym uproszczonym elementem, co musiało prowadzić do mylnej interpretacji etymologii wielu znaków. Wiele elementów pisma małopieczęciowego zostało źle rozumianych i zastąpionych innymi. Zdarzało się też, że ten sam element graficzny był różnie interpretowany w różnych znakach”<sup>36</sup>. Wczytując się w te spostrzeżenia, trudno oprzeć się wrażeniu istnienia pewnych analogii w działaniach wczesnych reformatorów pisma i szanghajskich postępowych typografów.

Warto skomentować też pokrótce fakt wykorzystywania zapisu nutowego wyłącznie w funkcji ozdobnika. Trudno jednoznacznie osądzać i orzekać, czy należało czerpać w sposób bardziej świadomy, wykorzystując także potencjał semantyczny muzyki i nut samych w sobie. Należy jednak przypomnieć, że znane są przypadki, w których muzyczne inspiracje miały o wiele mniej powierzchowny charakter. Wspomnieć wypada na pewno jednego z najbardziej cenionych projektantów epoki, Qian Juntao (钱君匋), który posiadając wykształcenie muzyczne, starał się stosować swoją wiedzę na temat melodii, harmonii, rytmu i barwy w projektowaniu okładek<sup>37</sup>. Z kolei Li Shutong (李叔同), jeden z czołowych teoretyków i metodyków, zajmujących się muzyką na przełomie XIX i XX wieku, stosunkowo wcześniej, bo już w 1906 r., pokazał jak można świadomie posłużyć się motywem nutowym w projekcie graficznym. Dokonał tego, projektując okładkę „Małego Czasopisma Muzycznego” (音乐小杂志), pierwszego poświęconego problematyce muzycznej chińskiego czasopisma, którego jedyny numer udało mu się wydać z własnych środków w Tokio i rozpowszechnić w Szanghaju.

W projekcie tym tytułowe znaki zachowały kaligraficzny kształt, za to poniżej Li Shutong dokonał zestawienia maków i fragmentu zapisu nutowego francuskiej „Marsylianki”. Su-hsing Lin przywołuje pogląd Nishimakiiego Isamu, zwracające-

<sup>34</sup> S. Minick, Jiao Ping, *Chinese Graphic Design...*, op. cit., s. 39.

<sup>35</sup> M. Künstler, *Pismo chińskie*, Warszawa 1970, s. 58.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>37</sup> Lynn Pan, *Shanghai Style...*, op. cit., s. 102.

go uwagę na względy symboliczne, jakimi musiał kierować się artysta, wybierając pieśń wzywającą swego czasu do rewolucji we Francji. Píše, że „mak w późnym okresie Meiji (1868–1912) stanowi popularny temat dla wielu artystów, pozostających pod ogromnym wpływem impresjonistów, takich jak Claude Monet (1840–1926) czy Vincent van Gogh (1853–1890). [...] Owoc maku symbolizuje głęboki sen, natomiast kwiat symbolizuje przebudzenie i odrodzenie. [...] Wybór kwiatów maku i „Marsylianki” na okładkę nie mógł być przypadkowy. Poprzez dystrybucję czasopisma, Li, pełen entuzjazmu patriota, pragnął przebudzić śpiących Chińczyków, z których wielu oddawało się przyjemności palenia opium”<sup>38</sup>. Ta interpretacja wydaje się tym bardziej przekonująca, że z nut widać, iż Li Shutong dokonał wyboru dwóch wersów<sup>39</sup>. Próbuąc przebudzić swoich czytelników, Li Shutong skierował do nich przesłanie „Allons enfants de la Patrie” (Naprzód marsz, Ojczyzny dzieci), „L’étendard sanglant est levé!” (Wzniesiony jest sztandar zbroczony krwią!), w którym czerwień maku zostaje dopełniona czerwienią skrwawionego sztandaru, przywołując na myśl wojny opiumowe i inne przegrane starcia Chińczyków z imperiami kolonialnymi.

Analizowane projekty reklamowe, dokonujące przekształcenia chińskich znaków z wykorzystaniem zachodniego zapisu nutowego, dotyczą w istocie równocześnie dwóch ważnych elementów klasycznego chińskiego wykształcenia — kaligrafii i muzyki, cenionych zawsze ze względu na dokonujące się w nich zespolenie fizyczności człowieka z jego duchowością, a także właściwą im zdolność kształtowania i doskonalenia osobowości<sup>40</sup>. Na swój sposób projekty te dają wyraz nowej relacji między pismem i muzyką, sztuką i społeczeństwem, Chinami i Zachodem, tradycją i nowoczesnością. Zadziwiająco, jak w nieistotnych z pozoru, efemerycznych komunikatach reklamowych, udało się w niezwykle interesujący sposób poświadczyć istotną przemianę. Z jednej strony myślę tu oczywiście znów o Ruchu 4 Maja i oczekiwaniach, że zarówno muzyka, jak i piśmiennictwo, w nowej, dającej się upowszechnić formie, mogłyby inspirować do dalszej zmiany i umacniać nowe społeczeństwo. Z drugiej strony trudno nie uwzględnić także rewolucji obyczajowej, aprobaty indywidualizmu, nowych możliwości zapisu, reprodukcji i dystrybucji tekstu oraz nagrań muzycznych, nastawienia na nowe, niekoniecznie intelektualne formy rozrywki. W pewnym sensie znaki te sugestywnie, choć nie wprost, ilustrują nie tylko odejście od elitarnego modelu muzyki i piśmiennictwa, ale i złożoność oraz różnorodność czynników, które do tego doprowadziły. Dodatkowo uświadamiają też, jak wiele treści można (mniej lub bardziej świadomie) wdrukować w niewielki, przeznaczony do jednokrotnej i pobieżnej lektury znak,

<sup>38</sup> Su-hsing Lin, *Li Shutong and the Evolution of Graphic Arts in China*, „East Asia Journal” nr 1 (2001), s. 90.

<sup>39</sup> Za konsultację i uwagi przy analizie motywów nutowych, komentowanych w tym artykule, bardzo serdecznie dziękuję Joannie Barskiej.

<sup>40</sup> J. Pimpaneau, *Chiny. Kultura...*, op. cit., s. 233.

a tym samym znakomicie obrazują również wielki potencjał i znaczeniową specyfikę chińskiego pisma.

Kontynuując refleksję nad „umuzycznionymi znakami” już niekoniecznie w zgodzie z rzeczywistymi intencjami ich twórców, ale zawierając rozmaitym intuicjom, pojawiającym się w momencie, w którym wyrwane z pierwotnego reklamowego kontekstu jawią się one jako samoistne połączenia pisma chińskiego i zapisu muzycznego, nie sposób pominąć milczeniem jeszcze jednej interesującej kwestii. Nawiązując do sygnalizowanego już wątku afirmacji chińskiego pisma, realizującej się na zupełnie nowym polu lub w nowy sposób, trzeba zwrócić uwagę, że tak przekształcone znaki mogłyby przecież, umyślnie lub nie, odnosić się do związków tego pisma z tonalnością języka i jego zróżnicowaniem terytorialnym. Henri Michaux, na którego wyobraźnię bardzo silnie oddziaływała melodyczność języka chińskiego, pisał w 1933 r., że jest on „wyśpiewywany”. „Istnieją cztery dźwięki w języku mandaryńskim, osiem w dialektach z południa Chin. Nic wspólnego z monotonią innych języków. W chińskim wznosimy się, schodzimy, ponownie wspinamy się, jesteśmy w pół drogi, nabieramy rozpędu”<sup>41</sup>. Biorąc pod uwagę wielość istniejących dialektów, można by w tej interpretacji pójść o krok dalej. Jest coś intrygującego w pomysłcie zastosowania znaków, służących do zapisu dźwięku (muzycznego), w zapisie chińskich słów, które najbardziej, najpowszechniej rozumiały się przecież wtedy, gdy nie jest brany pod uwagę ich aspekt dźwiękowy. Każdy z tych znaków stanowi właściwie znakomitą ilustrację języka, który od wieków w warstwie dźwiękowej różnicuje, w piśmie natomiast jednoczy Chiny.

Na koniec chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na inne zagadnienie, dla mnie najbardziej inspirujące, bo na swój sposób całkowicie przekraczające obszar bezpośrednich działań szanghajskich grafików. Na europejskich wyrobach, imitujących chińską porcelanę, chętnie umieszczano znaki chińskie, autentyczne lub tylko je naśladujące, w formie ornamentu lub sygnatury, zawsze jednak w tym samym celu — sygnowania rzekomej „chińskości” obiektu. Warto przeciwstawić tym sygnaturom, nieraz silnie deformującym chiński znak, przekształcone szanghajskie znaki. Warto przeciwstawić znakom imitującym za wszelką cenę skomplikowany kaligraficzny znak, zmodyfikowane i wyrwane z pierwotnego kontekstu estetycznego znaki typograficzne. Warto przemyśleć opozycję znaków występujących na europejskim obiekcie, który ma zostać przypisany do Chin, ze znakami, które pojawiając się w obiektach chińskich miały za cel przekroczenie ram tej kultury. Sądzę, że warto poddać refleksji znaczący i piękny dystans dzielący „fałszerskie” znaki, usiłujące sygnować „made in China”, od nasyconych znaczeniowo znaków, które zważywszy kontekst reform i walk o odzyskanie silnej pozycji Chin na arenie międzynarodowej, mogłyby być pewnie interpretowane jako próby sygnowania “proudly made in China”, choć równocześnie ewidentnie niezdolne są do bezwzględnego oznaczania jednej części świata, jednego obszaru pochodzenia.

<sup>41</sup> Henri Michaux, *Barbarzyńca w Azji*, Izabelin 2005, s. 119.

Prawdopodobnie warto także przez moment przyrzeć się tym projektom poza jakimkolwiek właściwym im historycznym czy politycznym kontekstem, upatrując w nich wyłącznie całkowicie autonomicznych, sugestywnych wizualnie form. Może okazać się, że mimo wszystko, zważywszy liczne istniejące zbieżności w tradycji myślenia o muzyce w Chinach i w Europie, nuty nie mogą być uznane za element bezwzględnie obcy, pozostający w całkowitej sprzeczności z chińskim znakiem. Wprawdzie w przywoływanych tu przykładach nuty wykorzystane zostają jako symbole Zachodu i muzyki powstałej tam w początkach XX wieku, ale zarazem niejako mimowolnie, ze względu na wdrukowane w nie historyczne znaczenia, muszą sygnalizować zbieżność pewnych poglądów bez względu na odległości i granice. Tym, co dla mnie stanowi największą i nieprzemijającą wartość tych projektów, jest zakreślana za ich sprawą nowa perspektywa w myśleniu o świecie. Bez uporczywego rozdzielania na swoich i obcych, na własne i cudze, z nowatorskim myśleniem nie tylko o typografii, ale i o topografii<sup>42</sup>.

✱ ABSTRAKT ✱

Artykuł stanowi próbę zarysowania istotnych przemian na gruncie pisma, muzyki i grafiki, dokonujących się w Szanghaju w pierwszych dekadach XX wieku. Za punkt wyjścia do rozważań posłużyło mi kilka reklam i napisów z szanghajskich czasopism, w których w celu artystycznego przekształcenia znaków wykorzystano elementy nut, pięciolinii i klucza wiolinowego. Analizując ten zabieg artystyczny i jego konsekwencje w etymologicznym, kulturowym, historycznym i społecznym kontekście, staram się pokazać znaczenie eksperymentów szanghajskich grafików dla zmiany w myśleniu o chińskim piśmie oraz o związkach pomiędzy elementami dziedzictwa kulturowego Chin i Zachodu.

---

*Karolina Pawlik* — Doktorantka Uniwersytetu Śląskiego i Międzyuczelnianego Programu Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Akademii „Artes Liberales”. Członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Przygotowuje pracę doktorską „Transformacje pisma chińskiego w sztuce typograficznej przedstawicieleli szanghajskiej awangardy (1911–1937)”.

---

<sup>42</sup> Tekst dedykuję Przyjaciołom, z wdzięcznością za wspaniałą letni wieczór, z długą rozmową o muzyce, kaligrafii i literaturze, bez której ten tekst nigdy by nie powstał.