„Śląskie Studia Polonistyczne" 2023, nr 2 (22)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2023.22.04

CC BY SA

Opublikowano:
28.12.2023

Karolina Prusiel
Uniwersytet Warszawski
https://orcid.org/0000-0001-8354-5900

Teatr odzyskanego ciała
O *Blason du corps féminin* Ilse Garnier

Theater of the Recovered Body
On Ilse Garnier's *Blason du corps féminin*

Abstract: The article is an attempt to analyze Blason du corps féminin by French-language spatial poet Ilse Garnier. It reflects on the logo-visual strategy of Garnier's feminist recovery of blason, a literary genre popular in the 16th century France. Then, using the theories of Tim Ingold and Wassily Kandinsky, it examines the relationship between plane, line and letter and their functions in the story of the female body. The relationship between line shape and affect is also discussed, as well as the rhythmicity of Garnier's works in relation to the theories and works of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro. The choreographic potential of the work is also outlined, with reference to the records of dance choreographers. Finally, the poet's drawing-and-writing process is traced: drawing with a compass, the choreography of gestures (considerations have been based mainly on texts by Tim Ingold and André Leroi-Gourhan), kinetic energy, the role of the typewriter important for Garnier, and the associated tension between the subject's gesture and her absence.
Keywords: Ilse Garnier, *Blason du corps féminin*, spatialism, blason, logo-visuality, drawing-writing

Abstrakt: W artykule podjęto próbę analizy tomu *Blason du corps féminin* francuskojęzycznej poetki spacjalnej Ilse Garnier. Poddano refleksji logowizualną strategię feministycznego odzyskiwania przez Garnier blasonu, popularnego w XVI wieku we Francji gatunku literackiego. Następnie, korzystając z teorii Tima Ingolda i Wassilego Kandinskiego, przyjrzano się zależnościom między płaszczyzną, linią a literą oraz ich funkcjom w opowieści o kobiecym ciele. Omówiono również relacje między kształtem linii a afektem oraz rytmiczność utworów Garnier w nawiązaniu do teorii i twórczości Władysława Strzemińskiego oraz Katarzyny Kobro. Ponadto nakreślono potencjał choreograficzny tomu w odniesieniu do zapisów stosowanych przez choreografów tańca. Na koniec prześledzono proces ryso-pisania poetki: kreślenie cyrklem, choreografię gestów (rozważania oparto głównie na tekstach Tima Ingolda oraz André Leroi-Gourhana), energię kinetyczną, rolę ważnej dla Garnier maszyny do pisania oraz związanego z nią napięcia pomiędzy gestem podmiotki a jej nieobecnością.
Słowa kluczowe: Ilse Garnier, *Blason du corps féminin*, spacjalizm, blason, logowizualność, ryso-pisanie

W niniejszym artykule przedstawię analizę francuskojęzycznego zbioru *Blason du corps féminin* [Blason kobiecego ciała] Ilse Garnier z 1979 roku. Ilse Garnier (1927–2020), z domu Göttel, to poetka urodzona w niemieckim Palatynacie, już od lat pięćdziesiątych XX wieku jednak związana z Francją. Wraz z mężem Pierre'em Garnierem osiedlili się na stałe w Pikardii. To właśnie Pikardia stała się kolebką spacjalizmu, czyli francuskiej, skupionej na przestrzeni odmiany poezji konkretnej. Garnierowie, którzy wcześniej tworzyli tradycyjną poezję (Ilse próbowała swoich sił także w poezji dźwiękowej), na początku lat sześćdziesiątych XX wieku zaczęli eksperymentować z formą wizualną wiersza. W wydawnictwie Éditions André Silvaire stworzyli serię Collection Spatialisme, w której publikowali kolejne tomy swoich wierszy. Eksplorowali w nich relację słowa i obrazu oraz możliwości, jakie daje przestrzeń strony – najpierw pisali przede wszystkim w duecie, a z czasem publikowali także teksty indywidualne. Tworzyli również (zwłaszcza Pierre) teoretyczne teksty dotyczące nurtu, w których postulowali ścisły splot ciała i tekstu: „Słowo ma teraz za swoje światło całe ciało człowieka – całe ciało wszechświata" (Garnier, 1968, s. 134)[1]. W poezji Garnierów, którzy byli duetem twórczym i stanowili swego rodzaju miks kulturowy, przeplatały się również rozmaite języki: przede wszystkim francuski i niemiecki, lecz także angielski, japoński oraz pikardyjski.

Interesuje mnie spojrzenie na utwory z *Blason du corps féminin* z perspektywy linii – zależności pomiędzy literą, linią a płaszczyzną, ponadto znaczenie kształtów i potencjał choreograficzny tomu oraz proces jego tworzenia (ryso-pisania). Dość osobliwy wydaje mi się też wybór formy blasonu. Ten popularny w szesnastowiecznej Francji gatunek literacki słynął z męskiego, nierzadko krzywdzącego spojrzenia na kobiece ciało. Garnier „modernizuje" jednak blason, wprowadzając doń komponent logowizualny, oraz – co będę się starała wykazać – świadomie bierze udział w procesie feministycznego odzyskiwania gatunku, a w konsekwencji – kobiecego głosu.

Blason

Jako formę swoich rozważań Ilse Garnier wybrała blason – szesnastowieczny gatunek, w którym tworzono teksty w tonie albo pochwalnym, albo prześmiewczym. Prawdziwa popularność blasonu rozpoczęła się jednak od utworów wychwalających zalety kobiecego ciała. Skuteczne przysposobienie i rozsławienie gatunku to niewątpliwie zasługa francuskiego poety renesansowego Clémenta Marota, który w 1535 roku stworzył utwór *Blason du beau tétin* [Blason o pięknym sutku]. W trzydziestu dwóch

1 Jeżeli nie podano inaczej, przekład fragmentów – K.P.

parzyście rymowanych wersach Marot zachwyca się dziewiczym sutkiem i opiewa jego liczne zalety. Dla symetrii w tym samym roku poeta stworzył także kontrblason – utwór o brzydkim sutku, zatytułowany *Du laid tétin* [O brzydkim sutku]. Nie hamuje się tu w wymyślnych inwektywach (pisze między innymi o wielkim, czarnym czubku sutka i jego brzydkim zapachu). Blason i kontrblason Clémenta Marota wraz z utworami jego kontynuatorów złożyły się na wydaną w 1543 roku antologię *Les Blasons anatomiques du corps féminin* [Blasony anatomiczne kobiecego ciała]. Istotny jest tu epitet „anatomique", wiersze te odnoszą się bowiem do poszczególnych części ciała kobiety – traktują o jego fragmentach, nie o całości. Warto zaznaczyć również, że bohaterkami blasonów były zwłaszcza dziewice; pozostałe kobiety zaś, a właściwie rozmaite partie ich ciał, portretowano w kontrblasonach. Jak pisze Julien Goeury: „To jednak nie ciało kobiety naprowadza nas na trop anatomicznego blasonu tradycji marotowskiej, lecz raczej zwięzłość utworu […] skupiającego elementy tej samej natury: dobre wino, piękną dziewczynę i dobrego konia, rozumiane jako typowo »francuskie« męskie obiekty przyjemności" (Goeury, 2016, s. 12). W blasonach nie chodziło więc wyłącznie o opisanie kobiecych części ciała. Siłowanie się na wersy to były przede wszystkim męskie rozgrywki (oraz rozrywki). Odsłania się tu zatem pewien paradoks: blasony traktujące o kobiecym ciele okazują się utworami głównie o mężczyznach. Tę zaskakującą z pozoru tezę nietrudno jednak obronić nawet na najbardziej podstawowym poziomie. Treścią blasonów bowiem jest nie tyle przedstawienie kobiecego ciała, ile zarysowanie męskiej fantazji na jego temat. Takie postawienie sprawy wyraźnie pokazuje, kogo sytuuje się w podmiotowej roli w tego typu utworach.

Bez trudu można zauważyć problematyczność tego szesnastowiecznego gatunku – począwszy od jego „nieprzyzwoitości", poprzez fragmentaryzację i fetyszyzację ciała, na męskim spojrzeniu kończąc. Garnier w *Blason du corps féminin* próbuje „odzyskać" blason na rzecz kobiet. Nie chodzi jednak bezpośrednio o sam gatunek. Gra toczy się o znacznie wyższą stawkę – o odzyskanie kontroli nad narracją o kobiecym ciele oraz przede wszystkim o odzyskanie głosu. Dotychczas chętnie o ciałach kobiet opowiadali mężczyźni. Robili to, rzecz jasna, z własnej perspektywy. Tym samym pozbawiali kobiety możliwości przedstawienia własnej opowieści, a co za tym idzie, odmawiali im głosu. Posiadanie go natomiast zwykle implikuje możliwość wyboru, także narracji. W tytule tomu Garnier znika więc epitet „anatomiczny". Blasony poetki nie dotyczą już bowiem jedynie powierzchowności. Ciało kobiece w poezji Garnier funkcjonuje wraz z wnętrzem, jest uwikłane społecznie i kulturowo. Ilse Garnier również programowo „skleja" szesnastowieczne ciało z blasonów Clémenta Marota i jego naśladowców. Owo scalenie dotyczy też samego

gatunku – tom Garnier ma w nazwie bowiem „blason" w liczbie pojedynczej, a nie mnogiej. Oznacza to, że poetka swój zbiór utworów traktuje jako jeden tekst – hołd dla ciała kobiety. Garnier przygląda się kobiecemu ciału w całości, w żaden sposób go nie kawałkuje. Bierze także pod uwagę dodatkowe uwarunkowania, funkcje ciała, jego stany. Pierre Garnier we wstępie do tomu pisał o słowie *corps*: „Rzeczownik bardziej zamknięty, w którym swobodnie rozgrywa się teatr ciała. Nazwać to zawrzeć dramat tego, co nazwane. Ciało pisane jest muszlą" (Garnier, 2010, s. 10). Nieme głoski we francuskim *corps* też otwierają pole do interpretacji. Ich dźwiękowa nieobecność zwraca uwagę na to, co przemilczane – również w odniesieniu do ciała. Czego nie widać w tym dyskursie? Co znika niezauważone, a co zostało schowane celowo?

Poetka przejmuje kontrolę nad postrzeganiem kobiecego ciała. Wyrwane z męskiego spojrzenia przestaje ono pełnić jedynie funkcję estetyczną, w którą w krzywdzący sposób było wtłaczane przez wieki. Tak naprawdę w ogóle funkcja ta znika z listy priorytetowych. Dla Garnier dużo ważniejsza jest chociażby czułość ciała, jego wolność czy uciszanie – którego elementem zresztą był brak blasonów tworzonych przez kobiety. Pozbawiona obrazowych epitetów surowa ryso-pisana forma wiersza spacjalnego paradoksalnie ułatwia francuskiej poetce wieloaspektową opowieść.

Litera, linia, płaszczyzna

Charles Sanders Pierce przekonywał, że „w każdym zbiorze istnieje element dwoistości" (cyt. za: Jakobson, 1989, s. 55). Wassily Kandinsky (1986, s. 23, 25) nazywał go „dwudźwiękiem", „dwuznacznością" czy też „dwugłosem jednej formy". Garnier korzysta z niego także w zbiorze *Blason du corps féminin*. Każdy z kolejnych utworów składa się ze słowa *corps* ('ciało') oraz jego epitetu – właściwego albo metaforycznego określenia stanu kobiecego ciała lub sytuacji, w jakiej się ono znalazło. Wokół litery „o", będącej trzonem *corps*, poetka tworzy wizualne odwzorowanie konkretnego stanu ciała. W tym celu łączy przestrzeń słowną z wizualną, literę z linią, pisanie z rysowaniem. Wystukuje litery na maszynie, żeby tuż obok nich ręcznie narysować linię prostą, okrąg lub półokrąg. Wbrew pozorom czynności pisania i rysowania są bardzo pokrewne. Tim Ingold podkreślał, że „ręka, która pisze, nie przestaje rysować i dlatego może poruszać się całkiem swobodnie, bez przerw, w obrębie pisma lub poza nim" (Ingold, 2015, s. 373). Oczywiście badacz w tym fragmencie odnosi się wyłącznie do pisma odręcznego. Czymże jednak jest litera „o" w tomie Ilse Garnier, jeśli nie skreśloną domkniętą linią?

Ilse Garnier za pomocą linii kreśli uproszczony – w warstwie wizualnej – obraz kobiecego ciała. Prostota ta pozwala poetce zanurzyć się głębiej w kobiece stany. Nic dziwnego, jak bowiem twierdzi Przemek Pintal, „[rysunek – K.P.] wręcz stworzony jest do inicjowania i prowadzenia intymnych i magicznych praktyk" (Pintal, 2010, s. 26). Poetka przecina linią przestrzeń białej kartki, czy też – zacytuję Kandinskiego – pierwszym dotknięciem pióra czy wybiciem znaku „zapładnia" tę materialną płaszczyznę (Kandinski, 1986, s. 23). Dzieje się zatem rzecz magiczna. Z impulsu i intuicji autorki rodzi się punkt, a następnie linia; z niej zaś, także zdolne do rodzenia, ciało. Metafora płodności zdaje się bliska samej Garnier. Już sam kształt litery „o", wokół której poetka buduje cały tom, nawiązuje do kobiecego brzucha – przestrzeni, w której może uformować się nowy człowiek. Garnier chętnie zresztą wykorzystuje tę zbieżność. W utworze *corps espoir* [ciało nadzieja] wizualizację ciążowego brzucha odrysowuje łukiem o szerokim kącie i długim promieniu, litera „o" zaś stanowi pępek.

Ilse Garnier: *corps espoir* (Garnier, 2010, s. [32])

Corps promesse [ciało obietnica] z kolei składa się ze słownego epitetu oraz z logowizualnego rysunku przedstawiającego zarodek.

Kandinsky określa stopniowo zanikający punkt mianem „stanu embrionalnego życia" płaszczyzny (Kandinsky, 1986, s. 25). Punkt, który nazywa **przedmiotem samoistnym** (Kandinsky, 1986, s. 23), pod wpływem dalszego działania artystki lub artysty z czasem przepoczwarza się w linię. Ta zaś – zwielokrotniona – staje się płaszczyzną. Gdzie jednak kończy się linia, a zaczyna płaszczyzna? Granice nie są ostre, a proporcje między obecnością linii i płaszczyzny w tomie *Blason du corps féminin* rozłożone zostały dość nierównomiernie. Do tej przestrzeni odnosi się nazwa „spacjalizm", wywodząca się od łacińskiego słowa *spatium* oznaczającego 'przestrzeń', które następnie przejęła francuszczyzna (*espace*) oraz język angielski (*space*). Zwykle o przestrzeni w twórczości spacjalnej mówi się w kontekście przestrzeni słowa, jego swobody, miejsca dla niego. Warto wszakże zauważyć, że tom *Blason du corps féminin* składa się głównie… z tła. Czarne znaki na stronie zajmują relatywnie mało miejsca, pozostaje biała kartka. „Pusta strona" nie wzięła się jednak znikąd. To ona była pierwsza, istniała wcześniej, zanim poetka zdecydowała się zaczernić ją maszynowym tuszem, nakładając na kartkę litery

i kreśląc (pół)okrągłe linie. Tim Ingold podkreśla, jak istotna jest rola tła w procesie pisania. Tak naprawdę bowiem spełniony tekst opiera się na relacjach pomiędzy znakiem i powierzchnią: „sposób rozumienia [linii – K.P.] zależał w dużej mierze od tego, czy zwykłą powierzchnię porównywano do krajobrazu, który trzeba przemierzyć, czy do przestrzeni, którą trzeba skolonizować, do skóry ciała czy do lustra umysłu" (Ingold, 2016, s. 39). Ingold zapewne zgodziłby się zatem z Kandinskim, że płaszczyzna ma „charakter żywej istoty" (Kandinsky, 1986, s. 129), ale dopiero przy współudziale znaku oraz linii ten z gruntu prymitywny organizm zaczyna wykazywać cechy organizmu rozwiniętego.

Spoglądanie na przestrzeń z perspektywy tła bliskie jest Timowi Ingoldowi. Badacz, cytując José Rabasę, zwraca uwagę: „Ten brak precedensów, fikcja »pustej strony«, pozwala pisarzowi i marynarzowi, jak w przypadku Kolumba, rościć sobie prawo do »własności« zarówno tekstu, jak i terytorium" (Ingold, 2016, s. 13). Nie zawsze jednak tak było. Średniowieczne pismo bowiem rozumiano „nie jako coś zrobionego, ale jako coś, co mówi" (Ingold, 2016, s. 13). Można by wobec tego stwierdzić, że tom Ilse Garnier nie mówi wiele. Jest zbiorem „cichym". To dosyć nietypowe na tle innych prac spacjalnych; sami Garnierowie także mieli tendencję do zadrukowywania stron. Tym razem czerń znaku rozpływa się w bieli kartki. Dobór kolorów jedynie potęguje to doznanie. Czarne linie używane przez poetkę są przy tym bardzo cienkie. Kandinsky czerń i biel nazywa barwami „głuchymi" i niemalże „niemymi" (Kandinsky, 1986, s. 62–63). Nie umniejsza to jednak wymowy tomu; przeciwnie – poetka stara się zwrócić uwagę odbiorczyni/odbiorcy na komunikat, nie na formę. Ujęcie esencji to nie lada wyzwanie, które pół wieku wcześniej podejmowali między innymi awangardziści krakowscy, a wyrażali je słynną maksymą „minimum słów, maksimum treści".

Kształt linii a afekt

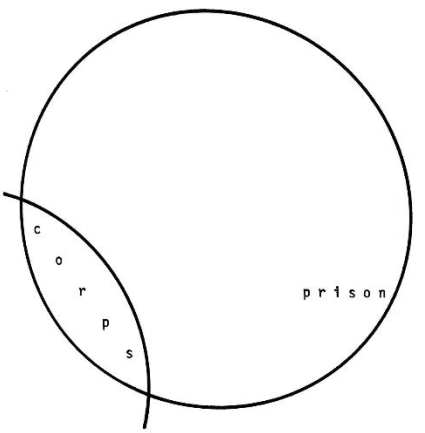
Poza relacją między znakiem na stronie a jej przestrzenią także kształty linii stanowią istotny nośnik informacji. W *Blason du corps féminin* linie odbijają bowiem pewien rodzaj zbiorowego doświadczenia. Podobnie było z rysunkami Władysława Strzemińskiego. Jak pisze Luiza Nader, stanowią one „wypadkową próby odwzorowania zobaczonych scen, a zarazem cielesnej, afektywnej reakcji na percypowane wydarzenia" (Nader, 2017, s. 80). Badaczka fenomen ten nazywa neuroświadectwem, które jednoczy „zapis zewnętrznych, często granicznych wydarzeń, neurofizjologicznych procesów widzenia i związaną z nimi wewnętrzną, wisceralną, emocjonalną odpowiedź na zatrzymane na siatkówce oka sceny" (Nader, 2017, s. 80). Rysunkowy zapis nie opierał się zatem jedynie na zewnętrznej obserwacji, lecz miał bazować również na

cieleśnie doświadczanym wydarzeniu. Punkt wyjścia poezji Ilse Garnier jest podobny. Cały tom to wynik pierwotnego, cielesnego poruszenia. Poetka opowiadała w wywiadach, że serię tę zapoczątkowała po powrocie z Senegalu. Z podziwem obserwowała tamtejsze kobiety, ich gesty, spokój, elegancję (Garnier, 2010, s. 74). To wszystko przerodziło się w refleksję nad sytuacją ciała kobiecego w ogóle. Podobnie jak Strzemiński zatem Garnier, rozpoczynając od obserwacji otaczającej rzeczywistości, odwołuje się do konkretnych doświadczeń – doświadczeń innych kobiet, a także swoich. Jej ciało reaguje na neuroimpuls, który przeradza się w schematyczne odwzorowanie kobiecego kształtu. Ilse Garnier kreśli linie, znajdując się w nich jednocześnie pod kobiecą postacią.

Linie Strzemińskiego pełnią różnorodne funkcje. W jednym z cykli specyficznie wijąca się linia określa objętość, odległość, nadaje kształtom ekspresję, oddziela formę od tła, jednocześnie ją w nim zanurzając; w innym – poza prymarnym nadaniem perspektywy – jest również w stanie oddać ruch, aktywność postaci, a nawet ich „żywotność" (Nader, 2017, s. 81, 83). Raz grubsza, raz cieńsza, różnicuje płeć; zwraca uwagę na kruchość ciał skreślonych linią istot. Nierzadko nawiązuje do kształtów biologicznych, komórkowych. Linie Garnier mają wyraźną płeć – są kobietą. Nie różnicują za to na podstawie narodowości, klasy społecznej, statusu materialnego; zanonimizowana za pomocą linii opowieść staje się uniwersalna. Garnier świadomie i w precyzyjny sposób korzysta z taktylnych wrażeń konotowanych przez poszczególne rodzaje linii. *Corps tendre* [ciało czułe] obrysowuje miękkim łukiem o długim promieniu; podobnie jak oniryczne, nierzeczywiste *corps rêvé* [ciało wyśnione]. W utworach tych wyraźnie przebija samoświadomość i „energia dojrzała, świadoma siebie", o których pisał Kandinsky (1986, s. 84). Malarz do kwestii kształtów linii podchodził w bardziej techniczny sposób. Zwracał uwagę na korelację między charakterem linii a działającą na nie siłą (lub kilkoma siłami). W zbiorze *Blason du corps féminin* większość łuków powstaje dzięki dwóm siłom działającym na punkt jednocześnie, „w ten sposób, że jedna z nich nieustannie i stale w tym samym stopniu przewyższa swym naciskiem drugą" (Kandinsky, 1986, s. 83). Im większy jest ten nacisk, tym większe odchylenie od linii prostej i wybrzuszenie, które czasami kończy się zamknięciem linii, tworząc okrąg. Artysta dostrzega jednak także pewnego rodzaju afektywny potencjał kształtu linii. Zdaniem Strzemińskiego łukowi brakuje charakterystycznej dla kąta ostrości. Cechuje się za to „sił[ą], nie tak wprawdzie agresywn[ą], ale za to bardziej uporczyw[ą] w działaniu", a co za tym idzie – właśnie dojrzałą energią (Kandinsky, 1986, s. 83–84).

Warto zauważyć, że nie zawsze linie charakteryzujące stan ciała i odnoszące się do niego są wyrazem woli kobiet. Poetkę interesuje nie tylko ciało jednostki, lecz także ciało instytucjonalne,

podlegające społecznym funkcjom, a niekiedy również przemocy. W utworze *corps interdit* [ciało zabronione] Garnier za pomocą dwóch przecinających się prostych stawia ostry, kategoryczny zakaz przywołujący na myśl znak postawiony przed przejazdem kolejowym. Zbiór symetrycznych prostych jest w stanie „siekać" ciało jak nożem (*corps tailladé* [ciało pocięte], *corps administré* [ciało zarządzane]); jedna linia prosta potrafi zaś skutecznie je zanegować (*corps nié* [ciało odrzucone], *corps mort* [ciało martwe]). Garnier dostrzega także ambiwalencję znaczenia domkniętej linii, czyli okręgu. Może on pełnić bowiem neutralną, nienacechowaną rolę ilustracyjną – wtedy po prostu przypomina kształtem odpowiednie formy. Tak dzieje się na przykład w utworach *corps soleil* [ciało słońce] czy *corps pierre* [ciało skała]. Okrąg może również kojarzyć się ze szczególną ochroną czy z opieką – *corps fécondé* [ciało zaimpregnowane] zilustrowano za pomocą drobnego „o" w ogromnej bańce. Jednakże charakterystyczne dla tego kształtu domknięcie przywołuje na myśl także separację, niekoniecznie z własnej woli. Garnier zamyka ciało w więzieniu z okręgu (*corps prison* [ciało więzienie]), które dodatkowo pieczętuje przecinającym linie łukiem. Może to być zarówno dosłowne, fizyczne więzienie, jak i – zdecydowanie częściej – uwięzienie w skorupie własnego ciała. Tym ciekawsze wydaje się to, że okrąg jest przecinany właśnie łukiem, a nie okręgiem – jakby przypominał o perspektywie wolności. W dodatku ciało zostaje wydzielone z liniowego więzienia: znajduje się w tym zbiorze, a jednocześnie funkcjonuje poza nim, na obrzeżach więzienia i blisko „wyjścia". Formą odcięcia od świata staje się także odrysowane okręgiem uciszenie (*corps muet* [ciało nieme]).



Ilse Garnier: *corps prison* (Garnier, 2010, s. [49])

Rytm

Rytm zawarty w wierszu spacjalnym nierozerwalnie łączy się z przestrzenią. Nie opiera się już na używanych przez stulecia stopach metrycznych. Zasilany jest właśnie przestrzenią, słowem, niekiedy linią, a także potęgą umysłu odbiorcy lub odbiorczyni. Garnier w *Blason du corps féminin* niejako wciąga nas, czytelników i czytelniczki, w ten płynny ruch po kole, sprawiając, że podążamy trajektorią linii. Postrzeganie rytmu jako kategorii ściśle związanej z przestrzenią jest zakorzenione w tradycji awangardowej. Władysław Strzemiński swoje prace nazywał impresjonizmem (widzeniem fizjologicznym), lecz odmiennym od impresjonizmu historycznego, bo uzupełnionym o „nowy składnik świadomości wzrokowej" – rytm fizjologiczny (Nader, 2017, s. 79). To ten, który jest pierwotny, bezwiedny; ten, który sprawia, że „nasze mięśnie napinają się i rozluźniają bez udziału naszej świadomości" (Leroi-Gourhan, 1993, s. 281). Rytm fizjologiczny umożliwia zatem szersze, somatyczne odbieranie dzieła, nie tylko za pomocą umysłu. Teoria spacjalizmu łączy się jednak także z Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego koncepcją rytmu czasoprzestrzennego. Artyści definiują go następująco: „Rytm jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych. Kolejność ta jest skutkiem ruchu naszego dokoła rzeźby; [...]. Rytm jest uporządkowaną kolejnością zjawisk plastycznych odbywającą się w czasie" (Kobro, Strzemiński, 1997, s. 89). Artyści, odnosząc się do rzeźby, podkreślają zależność między jej rytmem a przestrzenią. Niezwykle istotny okazuje się także ruch. Autorzy wspominają o ruchu odbiorczyń/odbiorców wokół rzeźby, ale rzecz ma się podobnie z samym ruchem wewnątrz dzieła. Poruszające się jak oko utwory Ilse Garnier stopniowo odkrywają kolejne znaki i skrawki linii. Ruch ten zaś odbywa się w określonym czasie i składa się na kolejne uporządkowane „zjawiska".

W tomie Garnier istotna jest również sekwencyjność. Przeważająca większość znaków znajduje się na tej samej linii; podobne są także odstępy między poszczególnymi literami. Każdy z utworów składa się ze słowa *corps* ('ciało') oraz jego epitetu (w czterech przypadkach słowo „ciało" zastąpione zostało jego obrazkową formą). Powtarzalność formy tworzy swoisty rytm.

Ruch i choreografia

Powszechnie uznaje się, że dominują trzy główne metody choreograficznego zapisu ruchu, nazwane od nazwisk ich twórców i twórczyń (Sassoon, Gaur, 1997, s. 140)[2]. W każdym z tych syste-

2 Mowa o następujących metodach: Labanotation (od nazwiska Rudolfa von Labana; metoda z 1928 roku), Benesh Movement Notation (od nazwiska Rudolfa

mów wykorzystuje się zupełnie inne podejście i inny styl. Skoro badaczki zgodnie przyznają, że nie ma idealnego, uniwersalnego sposobu rejestracji ruchu (Sassoon, Gaur, 1997, s. 140; Peterson Royce, 2014, s. 82), zadałam sobie pytanie: na ile prace Ilse Garnier – będące przecież odzwierciedleniem układów ciała – sprawdziłyby się w roli choreograficznych zapisów? „Odpowiedni system notacji tańca, który jest jednym z rodzajów trwałego zapisu, musi sobie radzić z trzema elementami: ruchem w przestrzeni, ruchem w czasie i mutacjami stylistycznymi oraz ze specyfiką, które są nieodłącznymi elementami wykonania" – wylicza Peterson Royce (2014, s. 66). Konstrukcja utworów Garnier wydaje się zatem zbyt mało skomplikowana, by sprostać wszystkim wymaganiom stawianym przez badaczkę. Postaram się udowodnić jednak, że zapis liniowy z tomu *Blason du corps féminin* choćby częściowo odpowiada intuicjom choreografów oraz przypomina niektóre ze znanych technik.

Na początku XVIII wieku Raoul Auger Feuillet tworzy *Choreographie*. W swoim zapisie wykorzystuje cztery kąty sali do wyznaczenia kierunków, w jakie może być zwrócony tancerz. Autor uznaje również, że w rejestracji ruchu przydatna będzie linia – umieszcza wzdłuż niej symbole kroków, lecz także przedstawia za jej pomocą wzór zakreślany przez tancerzy na podłodze (podaję za: Peterson Royce, 2014, s. 69). Zapis liniowy zawarty jest również w wysuniętym przez Friedricha Zorna w 1887 roku postulacie adaptacji „uniwersalnych, umownych symboli, które nie będą podlegały zmianom" (podaję za: Peterson Royce, 2014, s. 73) – ale teoretyk odnosił się wówczas do wprowadzenia znaku figury człowieka; nie ma jednak wątpliwości, że ślad linii może być odczytany przez każdego. Ten właśnie znak jest też wykorzystany w metodzie Benesh Movement Notation – choć w inny sposób, w formie pięciolinii. W zapisie tym używa się tzw. linii ruchu, żeby zarysować ślad ścieżki, którą kończyna pokonała, by znaleźć się danej pozycji (Sassoon, Gaur, 1997, s. 143). Bez wątpienia więc proste i łamane, okręgi i półokręgi z *Blason du corps féminin* mogłyby pełnić funkcję linii ruchu. Co więcej, zróżnicowanie rodzajów linii byłoby w stanie oddać różnice w jakości ruchu. Elementy utworów Ilse Garnier mogłyby zatem być pomocne także w zapisie metodą Effort-Shape, w której skrupulatnie różnicuje się kierunki, czas trwania i – w pewnym zakresie – strukturę poszczególnych ruchów (podaję za: Peterson Royce, 2014, s. 80).

i Joan Beneshów; metoda z 1956 roku) oraz Eshkol–Wachmann Movement Notation (od nazwisk twórców metody, którymi byli Noa Eshkol i Abraham Wachmann; metoda z 1958 roku). Anya Peterson Royce (2014, s. 80) podaje jeszcze metodę Effort-Shape, która stanowi aktualizację metody Labana powstałą w czasie drugiej wojny światowej.

Warto zauważyć, że w zasadzie każde tańczące ciało strukturalnie przypomina układ punktów i linii. Jak stwierdził Wassily Kandinsky (1986, s. 107), w tańcu współczesnym każda kończyna zakreśla czytelne linie, natomiast samo ciało tancerza przypomina coś na kształt linearnej kompozycji. Artysta zatem metaforyzuje to, co Ilse Garnier wykonała dosłownie: w *Blason du corps féminin* linia – kreślona zresztą za pomocą ciała – zostaje ucieleśniona, a ciało przybiera formę liniowych przepływów i splotów.

Ryso-pisanie

Proces pisania przez Ilse Garnier utworów składa się z dwóch etapów. Pierwszy z nich polega na odręcznym kreśleniu linii, okręgów i półokręgów, które poetka odrysowuje wykonanym metodą chałupniczą cyrklem. Drugim etapem zaś jest wystukiwanie kolejnych liter na maszynie. Garnier wprawia w ruch swoje ciało, aby stworzyć utwór. Tim Ingold zwraca uwagę właśnie na cielesny aspekt całego procesu pisania: „Piszący, tak jak tancerz, skupia wszystkie swoje siły i emocje na ciągu wysoce kontrolowanych gestów. […] Chociaż moglibyśmy myśleć, że kaligraf pracuje jedynie dłońmi, w rzeczywistości ruch jego rąk ma źródło w mięśniach pleców i tułowia, jest wzmacniany przez siedzącą postawę i rozciąga się przez ramię i łokieć aż do nadgarstka" (Ingold, 2015, s. 382). Ilse Garnier do tworzenia poezji używa więc energii kinetycznej. Siła poetki i włożona przez nią w proces twórczy energia bezpośrednio przekładają się na możliwość „zaistnienia" tekstu. Można zatem uznać pisanie za rodzaj rękodzieła. Ingold przyrównuje pisanie do tkania. Nawiązuje także bezpośrednio do energii kinetycznej, którą „taniec pędzla" przenosi na papier (Ingold, 2016, s. 69, 60).

Również Johannes Itten (1975, s. 98) przedstawił ciekawą zależność między wprawianiem ciała w ruch a pisaniem (rysowaniem). Malarz opowiadał, że polecił swoim studentom chodzić w marszowym tempie i jednocześnie wyklaskiwać rytmy. Zmieniał przy tym zadania i tańczył w rytm klaskania wraz ze studentami. Następnie te synkopowe wartości grupa wspólnie rysowała na papierze. Garnier wykonała pracę podobną do tej, która była udziałem malarza oraz jego studentów. Wyszła od dynamiki ciała i przetransponowała je na odpowiadające mu kształty kreślone na papierze. W utworach składających się na *Blason du corps féminin* poetka dba o symbiotyczne zestrojenie słów oraz linii. Trafne wydaje się porównanie utworów Garnier do opisywanych przez André Leroi-Gourhana chińskich ideogramów: „Rytm słów jest równoważony przez subtelnie powiązane linie, tworzy obrazy, w których każda część każdego znaku, jak również relacja każdego znaku do każdego innego, mieni się aluzyjnym znaczeniem" (Leroi-Gourhan, 1993, s. 207). Nawiązanie do ideogramów zdaje

się tym bardziej zasadne, że Garnierowie blisko współpracowali z poetą Seiichim Niikunim. Owocem tej współpracy stał się między innymi wspólny, łączący alfabety łaciński oraz japońskie tom, a także towarzyszący mu trzeci manifest spacjalny, w którym poeci postulują stworzenie języka supranacjonalnego. Chińscy kaligrafowie, których znaki stanowiły inspirację do opracowania japońskich ideogramów, nie próbowali jednak przedstawić kształtów lub schematów; „ich celem było raczej odtworzenie we własnych gestach rytmów i ruchów świata" (Ingold, 2015, s. 380). W utworach Garnier słowo *corps* przekłada się na kobiece ciało. Linie i litery, będące śladem gestu dłoni, wyznaczają stan tego ciała. Znaki poruszają się na stronie w rytm ciała niczym w rytm muzyki.

Warto zauważyć, że w niektórych utworach tomu Garnier granica między napisaną literą a narysowaną linią jest nieostra – zresztą każda litera przecież pozostaje także linią. Proces tworzenia tomu Ilse Garnier, który łączy w sobie zarówno pisanie, jak i rysowanie, nazywam zatem **ryso-pisaniem**. Terminu tego używa również Kalina Kupczyńska w odniesieniu do komiksów autobiograficznych. Zdaniem badaczki **siła przekazu** dzieła zawiera się właśnie w linii ze względu na jej materialność, która odwołuje się do podobieństw między rysunkiem i pismem: „Linia ryso-pisania (czyli połączenia obu form) odwołuje się do gestu i inscenizuje gest – a zatem i cielesność twórcy – jako istotny motor narracyjności. Linia rysunku wskazuje na proces kreacji i jest jednocześnie jego inscenizacją, zaznacza w ten sposób indywidualność artysty; naśladując style wizualne, staje się nośnikiem wiedzy kulturowej" (Kupczyńska, 2022, s. 85). Kupczyńska zwraca zatem uwagę na rolę podmiotu w logowizualnej twórczości. Ryso-pisząca dłoń silnie zaznacza swoją podmiotowość i odrębność. Garnier w rysunkach (pół)okręgów oddaje swój charakter. Można by pokusić się nawet o stwierdzenie, że poetka na papier przelewa **siebie**. Jeszcze ciekawszy w tym świetle wydaje się jej stosunek do maszyny do pisania.

Maszyna do pisania była spełnieniem marzeń młodej Ilse. Wspominała ona, że znalazła w gazecie ogłoszenie o treści: „Oddam maszynę do pisania w zamian za ciepły zimowy płaszcz" (Garnier, 2011, s. 28–29). Oddała więc otrzymany od mamy płaszcz, a piękna maszyna marki Mercedes trafiła na biurko poetki. Jak sama twierdzi, narzędzie to „wyświadczyło jej wielką przysługę", towarzyszyło początkom poezji wizualnej (Garnier, 2011, s. 28–29). Poetka opisuje zatem maszynę jak wierną kompankę, ożywia ją. Sam przedmiot zaś kojarzony jest ze sferą prywatną, z czymś osobistym. Garnier przejawia wobec niego sporo czułości. Gdy jednak opowiada o powstawaniu pierwszych spacjalnych utworów, z powrotem uprzedmiotawia maszynę: „Maszyna do pisania była przedmiotem eksperymentu, testowaliśmy jej możliwości" (Garnier, 2011, s. 38). Co więcej, odżegnuje się od indywidualizacji

dzieła: „Użyliśmy maszyny do pisania, aby wykluczyć podmiot, który wyraziłby się na piśmie. Z maszyną każdy mógł zająć się poezją" (Garnier, 2011, s. 37). Tworzy się tu zatem ciekawe napięcie pomiędzy silną emanacją podmiotki (wyrażaną kreśleniem dłonią) a jej nieobecnością (pisaniem na maszynie). Opozycja ta jednak szybko okazuje się fałszywa, podmiotka bowiem nie znika – z powodzeniem stuka przecież w klawisze. Jak zauważa Tim Ingold, być może owo wrażenie bezcielesności spowodowane jest unieruchomieniem dłoni oraz ręki – większość manewrów wykonują same palce. Reszta ciała pozostaje dość bierna. Podczas pisania zaś ręka podporządkowuje się „nakazom myśli zamieszkującej osobny świat, z dala od uruchamianych przez nią działań" (Ingold, 2015, s. 389). Pozorna jest także utrata kontroli nad utworem na rzecz postulowanej bezpodmiotowości. Maszyna zatem nie ma pełnej autonomii, nie jest wyzwolona spod ludzkiej dłoni; przeciwnie – „zarówno narzędzie, jak i gest są teraz ucieleśnione w maszynie" (Leroi-Gourhan, 1993, s. 238).

Ilse Garnier w postulowanej w manifeście Pierre'a Garniera (1968, s. 129) materializacji tekstu, jego ucieleśnieniu idzie o krok dalej. Próbuje zrównać tekst z ciałem. W swoim tomie nie dokonuje opisu – ona **wciela ciało** w tekst. Efekt ten spotęgowany został poprzez wykorzystanie zarówno liter, jak i linii. Zbiór swą osobnością wymyka się sztywnym podziałom genologicznym; z pewnością jednak wpisuje się w szerszą definicję poezji spacjalnej, w której „słowo lub jego elementy traktowane [są – K.P.] jako obiekty i centra poezji wizualnej" (Garnier, 1968, s. 139). Warto zauważyć, że w badaniach nad konkretyzmem, spacjalizmem oraz logowizualnością bardzo rzadko skupiano się na aspekcie płci. Prawdopodobnie wynikało to z faktu, że nurty te przez lata zdominowane były przez mężczyzn – w jednej z najważniejszych antologii poezji konkretnej z 1968 roku (pod redakcją Mary Ellen Solt) znalazły się utwory tylko trzech poetek. Z czasem zaczęło się jednak pojawiać coraz więcej okołokonkretystycznych twórczyń (mam tu na myśli na przykład Ruth Jacoby, Annalies Klophaus czy – w późniejszych latach – Edith Azam), których prace dodatkowo opowiadały o różnych aspektach kobiecości. Spojrzenie na formy logowizualne z feministycznej perspektywy otwiera zaś ich odbiorczynie na zupełnie nowe odczytania. Ilse Garnier kreśli cielesny portret, ale jest on zaledwie schematyczny, poetce nie zależy bowiem na jak najwierniejszym oddaniu krzywizn ciała kobiecego. Dzięki użyciu liter ten werbalno-wizualny zarys nie traci na pełności, oddaje społeczne uwarunkowania i cielesne uwikłania. Garnier poniekąd używa powierzchownej warstwy swojego (kobiecego przecież) ciała – przelewa ją na papier, lecz także odbija na nim własne obserwacje i doświadczenia życia. Zręcznie

uniwersalizuje te doznania dzięki anonimizującej funkcji linii. Twórczość Garnier przestaje traktować wyłącznie o niej. Staje się ucieleśnieniem zbiorowego kobiecego doświadczenia.

Bibliografia

Garnier Ilse, 2010: *Blason du corps féminin*. L'herbe qui tremble, Paris.

Garnier Ilse, 2011: *Jazz pour les yeux*. L'herbe qui tremble, Paris.

Garnier Pierre, 1968: *Spatialisme et poésie concrète*. Gallimard, Paris.

Goeury Julien, 2016: *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons*. Flammarion, Paris.

Ingold Tim, 2015: *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*. Przeł. Marta Rakoczy. „Teksty Drugie", nr 4 (154), s. 371–392.

Ingold Tim, 2016: *Lines. A Brief History*. Taylor & Francis Ltd., Abingdon.

Itten Johannes, 1975: *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Rev. ed. Van Nostrand Reinhold, New York.

Jakobson Roman, 1989: *Kilka uwag o Peirce'ie, poszukiwaczu dróg w nauce o języku*. Przeł. Stefan Amsterdamski. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 1. Wybór, red. nauk. i wstęp Maria Renata Mayenowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 51–58.

Kandinsky Wassily, 1986: *Punkt i linia a płaszczyzna*. Przeł. Stanisław Fijałkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Kobro Katarzyna, Strzemiński Władysław, 1997: *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. Fragm. książki*. Oprac. Nika Strzemińska. „Sztuka i Filozofia", nr 13, s. 88–99.

Kupczyńska Kalina, 2022: *Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym*. „Teksty Drugie", nr 1, s. 84–105.

Leroi-Gourhan André, 1993: *Gesture and Speech*. Massachussetts Institute of Technology, Massachusetts.

Nader Luiza, 2017: *Wojna Strzemińskiego*. „Teksty Drugie", nr 4, s. 71–95.

Peterson Royce Anya, 2014: *Antropologia tańca*. Przeł. Jacek Łumiński. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Pintal Przemek, 2010: *Poza hierarchią, sakramentem i patosem – wycieczki do gęstego lasu dla chłopców i dziewczynek*. „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu", nr 2 (11), s. 22–43.

Sassoon Rosemary, Gaur Albertine, 1997: *Signs, Symbols and Icons. Pre-history to the Computer Age*. Intellect Books, Bristol.