



Opublikowano:
31.12.2025

Karolina Prusiel

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-8354-5900>

Baśń bez królowej, katedra bez katedry. Słowno-liniowe gry Garnierów

A Fairy Tale Without a Queen, a Cathedral Without a Cathedral: The Garniers' Word-Line Plays

Abstract: This article analyzes selected spatial volumes by Ilse and Pierre Garnier, the works in which both the word and the line are important. The focus was on examples in which the visual layer is either severely limited or, conversely, exceptionally prominent, as well as those in which non-obvious combinations of text and image pose interpretive challenges. Referring, among other things, to the theory of drawing and the methods of line analysis by Tim Ingold and Nicolette Gray, various ways in which lines function in logovisual works are presented. The article outlines how the Garniers play with perspective at the junctures between word and image. Particular emphasis is placed on the aspect of absence. The paper analyzes the purpose and impact on the viewer of removing the visual representation of a leading element from a work and potentially replacing it with traces of its action. Finally, drawing on the writings of Gottfried Boehm, among others, the paper reflects on the nature and manner of the Garniers' use of iconicity.

Keywords: Ilse Garnier, Pierre Garnier, line, iconicity, lack

Abstrakt: Artykuł stanowi analizę wybranych spacjiłachy tomów Ilse i Pierre'a Garnierów, prac, w których istotne są zarówno słowo, jak i linia. Skoncentrowano się na przykładach z mocno ograniczoną lub przeciwnie – wyjątkowo wyeksponowaną warstwą obrazową, a także takich, w których nieoczywiste zestawienia słowno-wizualne przysparzają trudności interpretacyjnych. Odwołując się m.in. do teorii rysunku oraz metod analizy linii Tima Ingolda i Nicolette Gray, przedstawiono różne sposoby funkcjonowania linii w utworach logowizualnych. Nakreślono, jak Garnierowie grają perspektywą na stykach słowa i obrazu. Szczególny nacisk położono na aspekt braku, nieobecności. Przeanalizowano, jaki cel i jaki wpływ na odbiorcę lub odbiorczynię utworu ma usunięcie wizualnej reprezentacji najważniejszego elementu oraz ewentualne zastąpienie go śladami jego działania. Na koniec zaś, w nawiązaniu m.in. do pism Gottfrieda Boehma, podjęto refleksję nad rodzajem i sposobem użycia ikonizności przez Garnierów.

Słowa kluczowe: Ilse Garnier, Pierre Garnier, linia, ikonizność, brak

Ilse i Pierre Garnierowie zajęli się poezją spacjiłną w latach sześćdziesiątych XX wieku. Początkowo były to tylko utwory maszynowe – zresztą pokrewne formalnie wczesnym pracom konkretystycznym również z innych rejonów świata – za pomocą których eksplorowali możliwości przestrzeni strony oraz

potencjał wprawienia znaku w ruch. Wkrótce jednak do wystukanych na maszynie liter i słów dołączyła linia. Pierwsze teksty, w których Garnierowie świadomie wykorzystali ją jako dopełnienie, odbicie lub kontrapunkt dla aspektu werbalnego, pojawiły się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Choć autorzy wtedy działali już osobno, nadal zauważyć można wspólny kierunek rozwoju ich poezji spacjiowej, objawiający się niemal równoległą dynamiką zmian w formie utworów. W pracach Garnierów, które zawierają zarówno elementy językowe, jak i linie, rysunki są zwykle schematyczne i niedosłowne. Mają postać na przykład długich linii prostych ciągnących się przez wszystkie strony poematu, jak w *Congo – poème pygmée* („Kongo – poemat pigmejski”, 1980) Pierre’a czy *Ermenonville. Partition pour un promeneur solitaire* („Ermenonville. Partytura dla samotnego wędrowca”, 1984) Ilse, strzałek wskazujących kierunek czy okręgów symbolizujących postacie kobiet z *Blason du corps féminin* („Blason kobiecego ciała”, 1979), które szeroko omawiałam we wcześniejszych artykułach (Prusiel, 2023, 2024). Po bliższym przyjrzeniu się spacjiowym tomom artystów wyraźnie widać jednak, że poziom niedosłowności rysunku jest stopniowalny. Niniejszy tekst poświęcę zatem wyjątkowym przykładom stosowania linii oraz nieoczywistym zderzeniom słowno-obrazowym.

Zanim napiszę o liniach szczątkowych, zacznę od linii być może nadmiarowych, a na pewno ekspansywnych. W 1981 roku Ilse Garnier opublikowała *Poème du I* („Poemat o I”). W tym trzyczęściowym tomie autorka stawia w centrum literę „i”, by zaprezentować różnorodne możliwości jej wykorzystania – bawi się zwłaszcza jej formą graficzną, złożoną z linii oraz kropki (lub wariantywnie cyrkumfleksu). Trzecia część poematu nosi tytuł *Passages* („Przejścia”). Cykl kilkunastu utworów poświęcony jest słowno-liniowej grze przenikających się wzajemnie „światła” i „nocy”. Teksty składają się właśnie z tych dwóch słów, zaokrąglonych linii zakończonych strzałkami oraz okręgów. Co ciekawe, w 2021 roku, a więc rok po śmierci Ilse Garnier, w serii *Typewritten*, koordynowanej przez zafascynowaną starszymi technikami graficznymi Petrę Schulze-Wollgast, ukazał się sam rozdział *Passages*. Ma on postać książki artystycznej wydanej w nakładzie czterdziestu pięciu egzemplarzy z krótkim wprowadzeniem „uznanego ojca poezji konkretnej”, jak nazwał Eugena Gomringera redaktor jednej z najważniejszych antologii konkretyzmu Emmett Williams (Donguy, 2014, s. 21).

Ale moją uwagę zwrócił nie wstęp zmarłego przed rokiem poety i teoretyka, lecz ostatni z utworów w tomie – nieobecny w wersji z lat osiemdziesiątych. Łagodne, zaznaczone strzałkami przejścia pomiędzy nocą a światłem z poprzednich kartek tutaj przeradzają się w chaos. Doby, pieczołowicie kreślone za pomocą okręgów, nakładają się na siebie, dzień miesza się z nocą, światło

stapia się z ciemnością. Praca ta wygląda nieomal, jakby ktoś bawił się cyrklem, z mozołem sprawdzał jego możliwości. Zazębające się okręgi mogą jednak również przedstawiać ruch obrotowy Ziemi – w końcu, jak pisała Nicolette Gray (1971, s. 9), linia narysowana jest linią ruchomą. Jako że utwór traktuje o świetle, które rozprasza się w ciemności, miękko zaokrąglone linie przypominają także gwiazdne wiry na niebie uchwycone dzięki technice długiego czasu naświetlania albo rozchodzące się czy interferujące fale świetlne¹. Opierając się zaś na zabiegu powtarzalności, poetka oddaje cykliczność naszej percepcji upływającego czasu, która bywa niekiedy uporczywa – podobnie jak zafiksowanie się autorki na kreśleniu coraz to kolejnych linii. Ich zakrzywienie wygląda na bezpośrednio związane z dwoma słowami używanymi w utworze, *nuit* i *lumière*: linie zdają się ugiąć pod ich ciężarem. Poprzez nagromadzenie ruchomych krzywych praca ta jawi się oczom osób czytających jako przedziwne *perpetuum mobile*. Wzrok odbiorczyń porusza się po liniowej trajektorii, która łączy „światło” i „noc” dokładnie tak, jak ujął to Giovanni Fontana: „Czytelnik staje się widzem i badaczem ścieżek wizualnych, ścieżek optycznych między jednym słowem a drugim”² (Fontana, 2023, s. 116). Linie proste zakończone strzałkami niczym groty zdają się zaś próbą powstrzymania niekończącej się pętli czasu. W tym wirującym pędzie słowa nakładają się na siebie, odbijają i rozpadają się na mniejsze cząsteczki; cytując Pierre’a Garniera: „osiągają wertykalną prędkość, która sprawia, że tracą swoją substancję” (Garnier, 1968, s. 133). Gdzieś spomiędzy linii wyłaniają się zdublowane litery i wyglądają zabłąkane kropki znad porwanych w kołowy ruch „i”.

Na przeciwległym biegunie do chaotyczności poematu o upływającym czasie sytuują się geometryczne krajobrazy Pikardii Pierre’a Garniera. Ta ojczyzna, jak ją nazywał (zob. Gappmayr, 2018, s. 141), była niezwykle ważna dla artysty, co znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości jako powracający motyw. Zainteresowały mnie zwłaszcza konstruktywistyczne pejzaże zebrane w tomie *Picardie. Une Chronique* („Pikardia. Kronika”) z 1989 roku (trzy lata później ukazała się edycja dwujęzyczna, francusko-niemiecka). Ten nieco eklektyczny zbiór zawiera – poza wspomnianymi utworami – także między innymi tradycyjną poezję autora poświęconą Pikardii, kilka wierszy spacjiowych w języku pikardyjskim czy wybrane teksty Ilse Garnier, a różnorodne formy przeplatają się ze sobą. Centralnym elementem większości pejzaży jest Notre Dame d’Amiens: gotycka katedra,

1 Za garść inspiracji interpretacyjnych z dziedziny fizyki dziękuję Dorocie Kołodziej i Maciejowi Mazurowi.

2 W cytatach ze źródeł nieprzetłumaczonych na język polski wykorzystuję własny przekład.

która przetrwała wojnę i w której pobliżu Pierre spędził dzieciństwo oraz młodość. Pole każdego z poetyckich krajobrazów wytycza jakby pociągnięta czarnym flamastrem linia układająca się w kształt prostokąta. Artysta zaznacza swoją obecność zarówno poprzez tę kreśloną drżącą ręką linię, jak i – jeszcze bardziej – przez towarzyszący jej odręczny podpis, który wskazuje temat poszczególnych utworów. Owe teksty okazują się zresztą niezbędne do interpretacji rysunków; bez komentarza do nich czytelnik pozostałby zupełnie bezradny. Ilustracje są bowiem szczątkowe: poza ramką autor umieścił na stronach albo zaledwie po jednej linii, albo... żadnej. Wyjątek stanowi widok z Zatoki Sommy na trzy pikardyjskie świątynie, który Garnier sugestywnie oddał za pomocą trzech krzyży. Rysunki sprawiają wrażenie szybkich szkiców lub form napoczętych, ale niedokończonych. To, co z pewnością zwraca uwagę, to repetytywność wizualna każdego z nich: wyglądają one często bliźniaczo podobnie, a różnią się właśnie miejscem położenia wspomnianej już linii lub jej brakiem. Nieprzypadkowy zdaje się także układ utworów-krajobrazów w tomie. W kolejnych ilustracjach z cyklu znika co najmniej fragment linii.

Wpatrując się w większość rysunkowych krajobrazów artysty, zastanawiamy się zatem, czy jest na nich raczej „coś”, czy może bardziej „nic”. Odbiorczyni lub odbiorca zderzają się z taflą bieli. Biel – by zacytować Piotra Bogaleckiego, który opisuje kategorię minus-wierszy – „anektuje [...] niemal całą przestrzeń strony, bijąc po oczach” (Bogalecki, 2024, s. 171). Badacz poezji nowofalowej charakteryzuje minus-wiersz jako „utwór poetycki naruszający podstawowe, prymarne oczekiwanie czytelnicze: samego istnienia tekstu, a co za tym idzie – obecności zwyczajowej struktury wierszowej, która zredukowana została w nim do elementów ramowych” (Bogalecki, 2024, s. 173). Niełatwym i w gruncie rzeczy bezcelowym zadaniem byłoby bezpośrednie przeszczepienie kategorii odnoszącej się do tradycyjnej poezji na logowizualne utwory Garnierów, które z założenia pozbawione są przecież „zwyczajowej struktury wierszowej”. Niemniej definicja zaproponowana przez Bogaleckiego trafnie chwytą pewien rodzaj wybrakowania, jaki odczuwają czytelniczka lub czytelnik. W przypadku konstruktywistycznych krajobrazów pikardyjskich brak ten nie dotyczy jednak tekstu, lecz warstwy wizualnej. Rysunkowa czerń tylko sporadycznie gości cienką linią na kartach tomu.

Warto się przyjrzeć, które elementy opisu słownego Garnier odwzorowuje za pomocą rysunków, na co kładzie akcent. Zarówno w utworze *Le Crottoy – crépuscule sur la mer* („Le Crottoy – zmierzch nad morzem”), jak i w *Cathédrale à la surface de la mer* („Katedra na powierzchni morza”) to właśnie morze otrzymało swoją reprezentację. Linia wyraża jego aspekt przestrzenny. Dodatkowo w przypadku *Le Crottoy*... tafla wody pokrywa całą

przestrzeń rysunku, w *Katedrze* zaś wypełnia jego połowę, drugie pół oddając (jak przypuszczamy) powietrzu. Tymczasem, здаwałoby się, główni „agenci” – słońce lub księżyc oraz katedra – pozostają domyślni. Występują na rysunkach w formie braku, nieciągłości, przerwy, wyrwy. Paradoksalnie więc nieobecność fragmentu linii sygnalizuje ich obecność. Pominiecie tego elementu silniej zwraca na niego uwagę odbiorczyni i odbiorcy, dzięki czemu obiekt może zostać dostrzeżony (Ujma, 2010, s. 58). Niewątpliwie krajobrazy Garniera można zatem określić mianem prac konceptualnych. Pozorne „nic” na białej kartce nabiera wartości i znaczeń.

Przykład zdecydowanie dotkliwszego braku stanowi utwór *Notre Dame d'Amiens à l'aube* („Katedra w Amiens o świcie”), gdyż poza podpisem i prostokątem nie zawiera nic więcej. Nie pomaga także ów „świt”, który – w przeciwieństwie do zmroku – nie tłumaczy braku widoczności świątyni. Katedra Notre Dame, symbol Pikardii i główna „bohaterka” utworu, dosłownie i w przenośni zupełnie znika z obrazka. Czy to wschodzące słońce tak nas oślepia, że nie potrafimy jej dostrzec? A może kluczem interpretacyjnym jest senność przechodnia spoglądającego na zabytek, która nieodownie musi towarzyszyć mu o tak wczesnej porze? Oniryczność odsyła nas też do bodaj najśłynniejszego przedstawienia katedry w kulturze, czyli dziewiętnastowiecznego cyklu obrazów *Katedra w Rouen* Claude'a Moneta. O ile jednak normandzka świątynia wyłania się spośród impresjonistycznych plam naniesionych przez malarza, o tyle pikardyjska całkowicie zatapia się we śnie. Istnieje również możliwość, że *Katedra w Amiens o świcie* jest skrajnym przykładem poetyckiej zabawy perspektywą. Być może Garnier pokazuje nam katedrę ujętą z wysokości chmur – a zatem tak małą, że aż niewidoczną gołym okiem. Albo prezentuje nam ją w formie... rzutu z dołu. Tłumaczyłoby to wówczas rysunek kształtu prostokąta wypełniający całą przestrzeń utworu. Za perspektywicznym spojrzeniem na katedrę przemawia także deklaracja autora, że chciałby on zaktywizować ciało odbiorców i odbiorczyń w procesie czytelnym. Pisał: „Czytanie [...] staje się wolumetryczne, architektoniczne: »czytelnik« musi się poruszać, sprawić, by jego ciało »bawiło się« wokół obiektu [oba podkr. oryg.]” (cyt. za: Fontana, 2023, s. 116).

Należy jednak zadać pytanie, jaki – poza chęcią poruszenia osobami czytającymi – byłby cel tak niecodziennego portretowania katedry. Myślę, że trafną intuicję w tej kwestii ma Gaby Gappmayr. Badaczka zauważa, że Pierre Garnier nie próbuje odtworzać rzeczywistości empirycznej. Jego krajobrazy składają się ze słów oraz znaków „wskazujących jedynie na koncepcję, której są ucieleśnieniem, a nie na świat” (Gappmayr, 2018, s. 149). Jak czytamy dalej, „[d]la Garniera moment poetycki powstaje w abstrakcyjności tego, co widzialne, w rozbieżności między koncepcją a fizyczną rzeczywistością. Geometria jest dla niego krajobrazem,

który może nazwać wedle woli. Linia może być linią horyzontu, ale także morzem lub polem” (Gappmayr, 2018, s. 150). Usunięcie katedry z pola widzenia okazuje się zatem sposobem na upoetycznienie sytuacji patrzenia. Tak jak linia pełni różnorodne funkcje, tak i jej brak – biała plama – może skrywać w sobie niewidzialne pejzaże. Podobnie uważała żona autora, która w nieobecności pewnych elementów dostrzegała wymiar kontemplacyjny, szansę na głębsze wejście w utwór poetycki. O wierszach geometrycznych męża pisała bowiem: „Poezja spojrzenia. Poezja spokoju. Poezja nieobecnego” (cyt. za: Gappmayr, 2018, s. 149).

Zbliżonym chwytem posługuje się sama Ilse Garnier w książce *Conte de la reine noire* („Baśń o czarnej królowej”) z przełomu lat 1991 i 1992. Tytułowa władczyni, która na kolejnych kartach opowieści dogląda królestwa, nasłuchuje odgłosów ziemi czy prowadzi czytelniczki i czytelników przez afrykańskie rzeki, nie pojawia się we własnej osobie. W przypadku tego dzieła jednak należałoby najpierw zadać pytanie, kim w ogóle jest główna bohaterka. Pierwsza myśl, jaka przychodzi do głowy, to po prostu – Afryka. Poetka personifikuje kontynent w warstwie słownej, przypisuje mu różnorakie działania. Wciela się także w narratorkę baśni, co akcentuje, kreśląc opowieści odręcznie. Połączenie dwóch ról: autorki i narratorki, wskazuje na silne, bezpośrednie zaangażowanie Garnier w przedstawienie historii. Geograficzna tożsamość podmiotki, Afryki, usprawiedliwiałaby brak jej liniowego portretu. Zamiast niego otrzymujemy ekwiwalent w postaci śladów jej działań. Trochę jak u Michela de Certeau, dla którego „gry kroków kształtują przestrzeń” (de Certeau, 2008, s. 98) – przy czym tu kształtują ją kolejne ruchy, następne posunięcia królowej Afryki. Linie wytyczają trajektorię jej nadzorującego spojrzenia, trasę podróży razem z chmurami, obrazują proces nakładania przez nią korony z piór. Jej działania naznaczone są jednak bolesnymi doświadczeniami z przeszłości. Na karcie z koroną Ilse Garnier wypisała frazy zawierające kolory skrzydeł („skrzydło białe”, „skrzydło czerwone”, „skrzydło niebieskie”, „skrzydło czarne”), a później je poprzekreślała. Nieprzekreślony pozostał tylko piąty zapis: „skrzydło złamane”. Korona królowej Afryki wykonana została zatem z piór pochodzących ze złamanego skrzydła, które symbolizuje lata cierpień i ciemnienia. Noszona z dumą, staje się nośnikiem pamięci.

Rysunki Garnier przywodzą na myśl przywołaną przez Tima Ingolda koncepcję linii wiodących Johna Ruskina, czyli „linii, które ucieleśniają w swoim kształcie przeszłość, obecne działanie oraz przyszłe możliwości rzeczy” (Ingold, 2007, s. 129). *Baśń o czarnej królowej* wbrew pozorom okazuje się bowiem nie opowieścią dla dzieci, ale pewnego rodzaju hołdem dla kontynentu afrykańskiego (kolejnym już – po *Blason du corps féminin* – dziełem najprawdopodobniej zainspirowanym podróżą Garnierów do Senegalu).

Twórczyni spogląda na Afrykę z czułością i empatią. Jej subtelny, poetycki język z powodzeniem omija dość oczywiste kolonialne rafa. Jest to język przepełniony autorefleksją, taki, który – jak pisał Patrizio Peterlini we wstępie do książki artystki – „pozwała ludzkości kontrolować własne instynkty, badać ich głębinę, tknąć kształty świata i uprawiać swoje ogrody” (Garnier, 2015, s.p.). Pozornie nieobecna królowa wcale nie znika więc, lecz w pełnej krasie objawia się na kolejnych kartach baśni.

O wiele większą zagadką okazują się punkty styczne pomiędzy aspektem słownym a obrazowym w wierszach geometrycznych Pierre’a Garniera zebranych w antologii *Points, lignes, soleil* („Punkty, linie, słońce”) z 2017 roku. Ten niezwykle ciekawy zbiór zawiera utwory z lat 1984–2013 w tłumaczeniu na, uwaga, czternaście języków. Po lewej stronie znajdują się prototypy – ilustracje wykonane czarnym mazakiem lub cienkopisem wraz z odręcznymi podpisami: część w języku francuskim, a część po niemiecku. Po prawej zaś przedrukowano owe rysunki czerwonym tuszem oraz maszynowy już tekst w czternastu językach. Zarówno warstwa wizualna, jak i warstwa tekstowa na kartach z prawej strony tracą zatem odautorskie krzywizny czy niedociągnięcia liniowe. Koncept mimo wszystko był dość prosty do zrealizowania, ponieważ forma słowna i rysunek funkcjonują w pracach Garniera niejako osobno. Łączą je obecność na jednej kartce oraz to, że zostały skreślone tą samą drżącą dłonią poety – w pełni unaocznia się tu stwierdzenie Nicolette Gray, że piszemy za pomocą tej samej linii, za pomocą której rysujemy (Gray, 1971, s. 19).

A co stanowi podstawę dialogu semantycznego pomiędzy słowem a geometrycznym rysunkiem? Skojarzenie, metafora albo... no właśnie – co? O ile na przykład klaun zobrazowany w formie stożka lub dychotomia „stabilny – mobilny” oddana w postaci koła i prostej wydają się wyborem intuicyjnym, o tyle sportretowanie poezji czy dwóch drzew za pomocą okręgu może budzić zdziwienie. Niektóre z duetów „ratuje” znów zabawa perspektywą. Aby dostrzec połączenie chociażby między pozornie niepasującymi do siebie mlekiem i prostokątem z nałożonym na niego okręgiem, należy poobrać w myślach kartonowe opakowanie. Karton mleka ukazany od frontu nie będzie pasował do wizji poety, natomiast rzut od góry – już tak. Z początku trudności interpretacyjnych przysporzyć może również zestawienie książki oraz okręgu z kropką w środku. Gdy wyobrażamy sobie książkę, intuicyjnym skojarzeniem jest prostokątny lub ewentualnie kwadratowy przedmiot, do którego rysunek okręgu zupełnie nie przystaje. Co jednak, jeśli Garnier nie miał na myśli współczesnej książki, lecz jej pierwotną postać? Wówczas znów, obracając w myślach zwój, zorientujemy się, że autor uwiecznił jego fragment z bocznej perspektywy. Oddanie zwiniętego papirusu za pomocą okręgu z kropką wydaje się teraz całkowicie uprawnione.

Innym kluczem do słowno-liniowych łamigłówek poety może się okazać seryjność prac: w obrębie tomu następuje po sobie kilka utworów powstałych na bazie okręgu, prostokąta, zegara czy figury przypominającej namiot. Wiersze układają się zatem w minizbiory skupione wokół jednego znaku, który przybiera wiele różnych znaczeń. W większości są one odległe od siebie, a połączenia między nimi pozostają dla odbiorców i odbiorczyń zagadką. Niełatwo wydedukować związek na przykład pomiędzy ślimakiem, melancholią i ramą zestawionymi z zegarkami wskazującymi różne godziny (choć akurat godzina 1.50 w nocy zdaje się dosyć trafnie korespondować z melancholią). Zdarza się jednak, że warstwa słowna przy zwielokrotnionym znaku przynależy do powiązanych ze sobą pól semantycznych. Przykładem takiej serii jest ta oparta na rysunku przypominającym „H”. Szkice różnią się delikatnie między sobą, chociażby długością czy grubością ramion litery lub kanciastością linii. Podpisy do ilustracji to kolejno: „krzesło”, „krzesło”, „drwal”, „las”. Garnier za pomocą serii utworów przedstawia nam więc proces powstawania drewnianego przedmiotu. Robi to jednak w odwrotnej kolejności: od produktu do surowca.

Nasuwa się zatem – zarówno w kontekście owych wierszy geometrycznych, jak i w świetle przywołanych wcześniej prac – pytanie o sposób użycia oraz rodzaj prezentowanej przez Garnierów ikoniczności w poezji. Jak bardzo odległe i mętne może być podobieństwo między znakami? A może rysunek, który zaskakująco dopełnia całości, to właśnie doskonały przepis na głębszą lekturę utworu czy też „ubogacone oglądanie” (Mitchell, 1994, s. 16)? Z odpowiedzią przychodzi niemiecki historyk sztuki Gottfried Boehm. Analizując dzieło René Magritte’a *Zdradliwość obrazów* z 1929 roku, zawierające ilustrację fajki oraz słynne zdanie *To nie jest fajka*, badacz stwierdza: „Lapidarna prawda zdania i nie mniej lapidarna oczywistość przedstawienia nie dysponują żadną wspólną płaszczyzną. Wypowiedź językowa bynajmniej nie nazywa tego, co **rzeczywiście** widzimy. Oko zaś nie potwierdza tego, co **rzeczywiście czytamy** [oba podkr. oryg.]” (Boehm, 2014, s. 127). Cytowany autor trafnie zauważa, że Magritte celowo „eksponuje rozdziew między siłą ewokacyjną znaku ikonicznego i orzekającą mocą języka”, aby w tej widocznej luce „pobudzić doświadczenie rzeczywistości nieprzeciętej granicami, przedjęzykowej” (Boehm, 2014, s. 127).

Podobny zdaje się cel Ilse i Pierre’a Garnierów. W rozdzwiku między warstwą tekstową a wizualną w utworach poeci upatrują szansę poznawczą na pogłębione przeżywanie świata, rozszerzenie go, wyjście poza schemat tego, co codzienne, zwyczajne, znajome. Nadmierne lub – przeciwnie – wyjątkowo oszczędne użycie linii, prowadzące nawet do pomijania kluczowych elementów tekstu w rysunkach, oraz nieoczywiste zestawienia

słowno-obrazowe pozwalają odbiorczynom spojrzeć inaczej na zastaną rzeczywistość, odsłaniają przed nimi logowizualne światy znajdujące się „pomiędzy”. Stykając się z pracami Garnierów, z pewnością trzeba się otworzyć na poetycką osobliwość tego doświadczenia. Trafnie o ich twórczości pisał bowiem włoski historyk sztuki i kurator Patrizio Peterlini: „Dobrze wiemy, jak żmudne jest porzucenie własnych sposobów myślenia i postrzegania. Ale na tym właśnie polega zadanie, które mamy wykonać” (Garnier, 2015, s.p.).

Bibliografia

- Boehm Gottfried, 2014: *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*. W: Idem: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. Daria Kołacka. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik. Universitas, Kraków, s. 119–143.
- Bogalecki Piotr, 2024: *Biel i brak. Minus-wiersze w poezji Nowej Fali*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 170–191. <http://doi.org/10.18318/td.2024.5.9>.
- de Certeau Michel, 2008: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Donguy Jacques, 2014: *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*. Przeł. Magdalena Madej. słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Fontana Giovanni, 2023: *Pierre Garnier et l'architecture*. W: *La cathédrale, entre architecture et imaginaire poétique chez Ilse et Pierre Garnier*. Éd. Marianne Simon-Oikawa. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, s. 115–135.
- Gappmayr Gaby, 2018: *Pierre et Ilse Garnier. La nature et le paysage – Le concept du signe*. W: *Deux poètes face au monde. Pierre et Ilse Garnier*. Éd. Christine Dupouy. Presses universitaires François-Rabelais, Tours.
- Garnier Ilse, 2015: *Conte de la reine noire*. [s.n.], [s.l.].
- Garnier Pierre, 1968: *Spatialisme et poésie concrète*. Gallimard, Paris.
- Gray Nicolette, 1971: *Lettering as Drawing*. Oxford University Press, London.
- Ingold Tim, 2007: *Lines: A Brief History*. Routledge, London–New York.
- Mitchell W. J. T., 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Prusiel Karolina, 2023: *Teatr odzyskanego ciała. O „Blason du corps féminin” Ilse Garnier*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 2 (22), s. 1–14. <https://doi.org/10.31261/SSP.2023.22.04>.
- Prusiel Karolina, 2024: *Zaplatanie ciała w tekst. Problem cielesności w „Blason du corps féminin” Ilse Garnier*. „Forum Poetyki”, nr 36, s. 84–95. <https://doi.org/10.14746/fp.2024.36.45172>.
- Ujma Magdalena, 2010: *Kilka uwag o rysunku*. „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 2, s. 56–62.