

Zaplatanie ciała w tekst.

Problem cielesności w *Blason du corps féminin* Ilse Garnier

Karolina Prusiel

ORCID: 0000-0001-8354-5900

„Jeśli mówimy o reprezentacji doświadczenia, to w żaden sposób nie da się pominąć ciała, które staje się dla ludzkiego doświadczenia zasadniczym punktem odniesienia”¹ – niewątpliwie miała tego świadomość Ilse Garnier, tworząc *Blason du corps féminin* [Blason kobiecego ciała].

Blason du corps féminin to francuskojęzyczny spacjałny tom, który został wydany w 1979 roku przez Éditions André Silvaire². Jest on tomem wyjątkowym nie tylko na tle całej twórczości Garnier, lecz także innych poetek okołokonkretystycznych z lat 60. i 70. XX wieku. Jego osobność zawiera się w wyborze tematu i deklaracji gatunkowej; przede wszystkim jednak nowatorska wydaje się forma utworów, łącząca słowo oraz linię (wczesne teksty konkretystyczne zwykle opierały się na samych literach). Garnier opowiada w nich o doświadczeniach kobiecego ciała. Każdy z wierszy składa się ze słowno-obrazowego wizerunku kobiety znajdującej się w różnym położeniu – wynikającym z biologicznych uwarunkowań,

¹ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2014), 20.

² W niniejszej pracy korzystam z drugiego wydania (Paris: L’herbe qui tremble, 2010).

arbitralnie przydzielonych ról społecznych czy stereotypów. Poetka nieprzypadkowo w tytule tomu nawiązuje do popularnego w XVI-wiecznej Francji, pisanego przez mężczyzn gatunku literackiego: blasonu, w którym z reguły skrajnie uprzedmiotawiano kobiety. Garnier usiłuje w subwersywny sposób odzyskać blason. Podobnie jak francuska filozofka feministyczna Hélène Cixous wierzy bowiem, że cenzurując ciało kobiety, cenzuruje się także jej oddech, mowę i myśli³. Droga do uwolnienia kobiet wiedzie przez wolność ich ciał.

Ciało w tekście

Ilse Garnier – tak jak wiele artystek ostatnich dziesięcioleci – poddaje ciało dekonstrukcji i demitologizacji. Proces ten zwrócony jest przeciw kulturze odbieranej jako represyjna i paternalistyczna⁴. Garnier scala rozczłonkowane przez XV-wiecznych blazonujących poetów (mężczyzn) ciało kobiece. Za pomocą linii uwypukla wprawdzie poszczególne jego elementy, nigdy jednak podkreślenie to nie ma na celu zwrócenia uwagi na estetyczne walory ciała. Poetka w ten sposób odczarowuje spojrzenie na ciało kobiet oraz myślenie o kobiecości. Garnier bezbłędnie obnaża fałsz zawarty w popularnym w latach 70. hasle: „Nasze ciało to my same”⁵. Utopijność tego słusznego skądinąd postulatu ujawnia się tym jaskrawiej na tle nasilającego się w podobnym czasie procesu seksualizacji i uprzedmiotowienia ciał⁶. Poetka dostrzega, że ciało jest zjawiskiem społecznym – nie istnieje w próżni, lecz znajduje się w kieracie wymagań, ról i różnorodnych obwarowań. Swoistym remedium na nierealistyczne, w zasadzie niemożliwe do odtworzenia wzorce miałyby być kobiece pisanie o tym, co dotychczas pozostawało skrzętnie ukryte: „Odzyskując swe ciało, zawłaszczone i sprostywowane przez zmaskulinizowaną kulturę, kobiety ukazują je takim, jakie dotąd nie mogło zaistnieć w sztuce: brzydkie, stare, chore, zeszpecone pooperacyjnymi bliznami, upokorzone wstydliwymi kobiecymi dolegliwościami. Estetyczny pancierz, chroniący przez wieki nagie ciało, został zgruchotany”⁷. Twórczynie zyskały także możliwość opowiedzenia historii z własnej perspektywy: zarówno o korzyściach, jak i niewygodach bycia w ciele. Garnier podkreśla zatem, że ciało kobiece umie obdarowywać czułością, odbierać ją, zdolne jest do stworzenia nowego człowieka – lub równie dobrze w swej wolności może rozkoszować się pustką; jest źródłem muzyki (nawet jeśli tej bezwiednej, pochodzącej z wnętrza brzucha), dla swej mieszkanki oraz osób ją kochających bywa słońcem i księżycem. Poetka zwraca uwagę jednak, że nawet to samo ciało w innej sytuacji lub odmiennym kontekście może stać się przestrzenią opresji (więzienie, zamknięcie), braku sprawczości (uciszanie, zarządzanie), źródłem wielu krzywd, traum i nieszczęść. Garnier doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że przeżycia, o których opowiada w *Blason du corps féminin*, nie są odrębnymi, jednostkowymi przypadkami. To doświadczenia wielu z nas (kobiet) na co dzień.

Junzo Kawada pisał o głosie: „Chociaż to zjawisko powstające w moim własnym ciele, mój głos, kiedy tylko przekroczy próg ust, staje się własnością wspólną, którą muszę dzielić z innymi”⁸.

³ Por. Hélène Cixous, „Śmiech Meduzy”, tłum. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie* 4/5/6 (22/23/24) (1993): 152.

⁴ Por. Maria Poprzęcka, *Akt polski* (Warszawa: Edipresse, 2006), 87.

⁵ Por. Lynda Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus (Poznań: Rebis, 1998), 17.

⁶ Por. Poprzęcka, 89–90.

⁷ Poprzęcka, 89–90.

⁸ Junzō Kawada, *Głos: studium z etnolingwistyki porównawczej*, tłum. Radosław Nowakowski (Kraków: Universitas, 2004), 9.

Podobnie się dzieje z odzyskaną narracją. „Wypowiedziana” na głos opowieść pojedynczej kobiety-artystki może stać się emanacją wielokrotnego wyznania. W ten sposób dokonuje się swego rodzaju połączenie kobiet we wspólnocie doświadczeń.

Logowizualny akt

Ilse Garnier w swoich utworach wykorzystuje kobietą sylwetkę. Poetka nie zaznacza przy tym, aby którakolwiek ze „sportretowanych” kobiet była w coś odziana. Można by zatem uznać, że *Blason du corps féminin* stanowi pewną formę zbioru aktów kobiecych. Tu jednak pojawia się pytanie: czy daleką od realistycznych kształtów rysopisaną sylwetkę w ogóle można nazwać a k t e m ?

„Akt zawiera pewną propozycję definicji ciała oraz wyznacza specyficzne normy jego oglądania, zakłada tym samym określoną koncepcję widza”⁹ – pisała Lynda Nead. Przez lata akt kobiecy podlegał ścisłemu rygorowi kanonu. Zadaniem ciała było odzwierciedlenie harmonii i piękna wszechświata zbudowanego „według miary, proporcji i wagi”¹⁰. Niebagatelny wpływ na tę tendencję miały słynne renesansowe ryciny, między innymi *Człowiek witruwiański* Leonarda da Vinci czy *Proporcje ciała ludzkiego* Albrechta Dürera. Jak opisuje twórczość tych artystów Maria Poprzęcka: „W ich rozważaniach ciało ludzkie, podobnie jak otaczająca je przestrzeń, staje się intelektualną abstrakcją, konstrukcją formalną lub popisem anatomicznej wiedzy”¹¹. Naturalną konsekwencją takiego podejścia do sztuki są zatem chociażby liczne wizerunki Wenus cechujące się idealnymi (wedle kanonu) proporcjami. Reprodukowanie wyłącznie jednego, niezbyt przystającego do rzeczywistości wzorca przekłada się bezpośrednio na postrzeganie ciał kobiet. Gdy uzupełnimy tę ramę o projektowanego męskiego odbiorcę – widza strzegącego *status quo* i oceniającego, akt może jawić się wówczas jako „środek służący do opanowania kobiecości i kobiecej seksualności”¹². Paradoksalnie ze skupienia męskiego wzroku na kobiecym ciele wynika także zupełnie przeciwna, popularna współcześnie tendencja do pornografizacji wizerunku kobiet.

Poprzęcka przytacza za Kennethem Clarkiem inne skojarzenie dotyczące aktu: „Słowo akt [...] wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu – ukształtowanego, a nie ciała bezbronnego i skurczonego”¹³. Właśnie takie ciało prezentuje Garnier w *Blason du corps féminin* – nie pokawałkowane, jak u Dürera czy w marotycznych blasonach, nie spornografizowane. Poetce udaje się uzyskać ten efekt bez wyraźnego zarysowania części ciała. Warto jednak zwrócić uwagę, że kształty, w które Garnier układa linie, nie są przypadkowe. Na przykład w tantrycznym hinduizmie i w niektórych tradycjach buddyjskich okrąg odpowiada kobiecie. To symbolika zarówno seksualna, jak i kosmologiczna¹⁴. Dodatkowo jedne z pierwszych identyfikowalnych malowideł naskalnych (już ok. 30 000 a 25 000 r. p.n.e.) przedstawiały przede wszystkim właśnie

⁹ Nead, 15.

¹⁰ Por. Poprzęcka, 15.

¹¹ Poprzęcka, 17.

¹² Nead, 15.

¹³ Poprzęcka, 11.

¹⁴ Por. Rosemary Sassoon, Albertine Gaur, *Signs, Symbols and Icons: Pre-History to the Computer Age* (Exeter: Intellect Books, 1997), 56.

owalne kształty kobiece¹⁵. Nieciąga forma wybrana przez Garnier oddaje nieokreśloność i wielowymiarowość kobiecego ciała. Poetka nie próbuje na siłę wtłaczać go w ramy i kanony; przeciwnie – dzięki zastosowaniu niedosłownych liniowych kształtów wiele pozostawia wyobraźni. Istotnym elementem odzyskiwania ciała dla kobiet u Garnier jest zmiana projektowanego patrzącego. Od teraz nie ma być ono przedmiotem męskiego pożądania, lecz powinno móc istnieć samo dla siebie: mocne, pełne, w rozkwicie. Francuskojęzyczna poetka w swoim tomie dotyka także gorszych doświadczeń. Jednakże to właśnie dopiero możliwość opowieści o ciele nieidealnym, pękniętym, w trudnym położeniu sprawia, że możliwe staje się pełne obnażenie: „Ciało w dzisiejszej sztuce także zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny, chroniącej je przez stulecia. Czy utraciło ono piękno, ową «idealną formę», z którą przez wieki je łączono? Tak rozumiane piękno trzeba było odrzucić. [...] W miejsce ideału pojawiła się prawda”¹⁶.

Erotyzm i seksualizacja tekstu

Mimo że Ilse Garnier w swojej pracy stara się zaprzeczyć, iż akt to „obraz przeznaczony do oglądania przez mężczyznę, na którym przedstawienie kobiety jest tak zbudowane, aby stało się przedmiotem pożądania”¹⁷, dążenie to znajduje się w pewnym napięciu względem wstępu do tomu.

Roland Barthes pisał: „język niweczy ciało, zwraca je fetyszowi”¹⁸. Wstęp Pierre’a Garniera właściwie stawia znak równości między poezją Ilse a jej ciałem. Poeta odbiera wiersze żony w sposób cielesny, namacalny – do tego stopnia, że tworzy z nimi intymną, seksualną wręcz relację: „Poezja spacialna dotąd nie «dawała» miłości – tu zaś ją wzbudza. Obchodzę się z tymi wierszami jak z dziewczyną; po raz pierwszy moje ciało zgadza się z pisaniem”¹⁹. Garnier w swoim stylu okrasza ciało licznymi metaforami. Sprawnie operuje opozycjami jasne/ciemne oraz ciepłe/zimne. Ciało Ilse przyrównuje do „teatru światła”, „błyszczącego horyzontu”²⁰ czy przestrzeni, w której można „ogrzać się w ciepłe”²¹. Ciepło jednak może objawiać się także w postaci ognia, który ma swoją ciemną stronę. Jak pisze Garnier: „To czyste ciało – poprzez przymiotniki – przeżywa swoje piekło, swój raj, pozostając czyste”²². Ciało Ilse ma zatem szansę na kartach zbioru doświadczyć przeróżnych, także negatywnych położzeń i dzięki temu spróbować się w nich odnaleźć, „poczuć”: „[...] rzeczownik *corps* chwytający linie i krzywe spełnia się poprzez pisanie – staje się Światłem poprzez tortury, ogień, szczypce. W słowie tym dzieją się także zjawiska elektryczne i świetlne”²³. Stopniowo Garnier zatracą się w coraz śmielszych,

¹⁵Por. André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, tłum. Anna Bostock Berger (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), 372.

¹⁶Poprzęcka, 91.

¹⁷Poprzęcka, 15.

¹⁸Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Richard Miller (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), 113.

¹⁹„Jusqu’alors la poésie spatiale ne donnait pas l’amour – ici elle le suscite. Je me conduis avec ces poèmes comme avec une fille; pour la première fois mon corps fait droit à l’écriture”; Pierre Garnier, „Préface”, w: *Blason du corps féminin* (Paris: Herbe qui tremble, 2010), 13.

²⁰Pierre Garnier, 11.

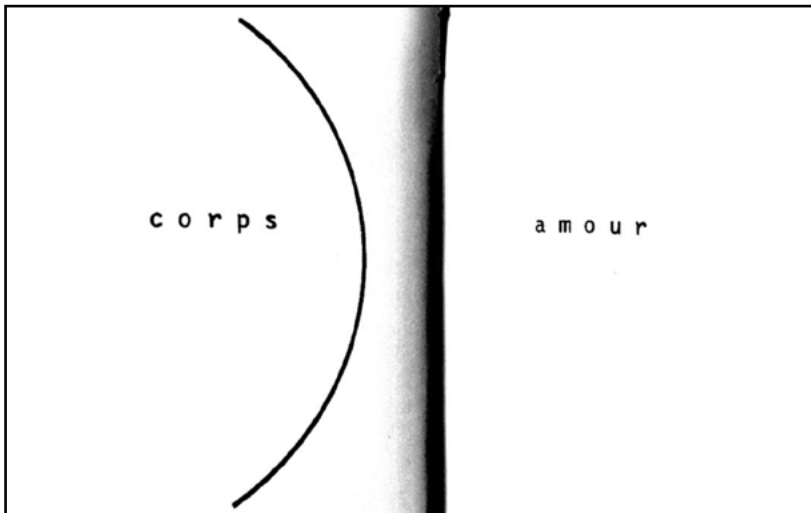
²¹Pierre Garnier, 13.

²²„Ce corps pur – à travers les adjectifs – vit son enfer son paradis en restant pur”; Pierre Garnier, 12.

²³„[...] le nom corps accaparant traits et courbes s’accomplit par les moyens de l’écriture – devant Lumière par la torture, le feu, les tenailles. Dans ce nom se passent aussi les phénomènes électriques et lumineux”; Pierre Garnier, 15.

zanurzonych w kulturze metaforach. Określa ciało Ilse: ciałem Świętego Dionizego, ciałem wykorzystanym, dziewiczym, a nawet Chrystusowym... Poeta korzysta zatem obficie z odniesień do kultury chrześcijańskiej. We wstępie do *Blason...* dokonuje się zresztą przetworzenie biblijnego motywu: słowo ponownie „stwarza” ciało („ciało ubrane we własne imię, która je wynajduje”²⁴), a w konsekwencji staje się nim. W ten sposób powstaje swoista poezja ciała: naturalna, organiczna, „prostsza niż woda”²⁵. Poeta zachwyca się jej konstrukcją, tonie w niej bezwarunkowo. Dla Garniera tekst i ciało Ilse scalają się w jedno.

Kulminacją staje się jednak bardzo dosłowne wyznanie: „Mam ochotę kochać się z rzeczownikiem”²⁶. Rzeczownik „ciało” odbierany jest przez Garniera w sposób niemalże synestetyczny, wszelkimi zmysłami. Można go dotykać, można nań patrzeć, można kosztować: „między kwiatem a owocem [...] ciało-kwiat, który widać, ciało-owoc, który się zjada”²⁷. Poeta łakomie pożera wzrokiem tekstowe ciało żony, które stopniowo rozkwita na jego oczach. To wszystko rozbudza w nim coraz silniejsze pożądanie i sprawia, że snuje on na jego temat seksualne fantazje: „To ciało Ilse, które ewoluje we śnie ze strony na stronę, które płynie, jest rozproszone, spotyka się w swojej nazwie [...] kochać się z żeńskim płodem – jedynie z komórką jajową – ciało w ogniu i dymie [...]. Ciało ze strony na stronę mniejsze i większe – punkt gładki wszechświata – ah, gdybyż Bóg był pragnieniem!”²⁸. Na wszystkich kartach miłosnym uniesieniom Garniera towarzyszy utwór *corps amour* [ciało miłość]. Słowa „ciało” oraz „miłość” znajdują się zawsze na dwóch różnych stronach, co sprawia, że zeskanowane wyglądają tak, jakby oddzielała je gruba, czarna szrama. Jak postaram się wykazać, to zobrazowane pęknięcie wcale nie jest bezzasadne.



*ciało miłość; Ilse
Garnier, Blason du
corps féminin (Paris:
L'herbe qui tremble,
2010), 20–21*

²⁴ „corps vêtu de son nom qui l’invente”; Pierre Garnier, 19.

²⁵ „plus simple que l’eau”; Pierre Garnier, 20.

²⁶ „J’ai envie de faire l’amour avec un nom”; Pierre Garnier, 13.

²⁷ „entre fleur et fruit [...] corps-fleur, ce corps qu’on voit, corps-fruit, ce corps qu’on mange”; Pierre Garnier, 19.

²⁸ „Ce corps d’Ilse qui progresse en rêve de page en page, qui coule, s’éparpille, se réunit dans son nom [...] faire l’amour avec un foetus féminin – avec l’ovule seul – le corps en feu et en fumée [...] Le corps de page en page plus petit et plus grand – point univers lisse – ah, si le désir était Dieu!”; Pierre Garnier, 18.

Miłosne opisy Pierre'a Garniera korespondują z postulatami zawartymi w tekście *L'érotisme spatialiste* [Erotyzm spacjałny] opublikowanym pierwotnie w czasopiśmie „Approches” w marcu 1966 roku, a następnie przedrukowanym w zbiorze *Spatialisme et poésie concrète*. To krótki artykuł napisany wspólnie przez Garnierów. Poeci zwracają w nim uwagę na fizyczno-kinetyczny charakter spacjałnej miłości: „Nasz erotyzm to energia i struktury, to znaczy fizyczne i estetyczne; to wiry, impulsy, wymiana cząsteczek, fale, promieniowanie, rozmieszczone przestrzenie w całym ciele: to mężczyzna i kobieta w swoich polach grawitacyjnych”²⁹. Erotyzm w poezji spacjałnej miałby zatem opierać się na wzajemnej wymianie energii między kobietą a mężczyzną (poeci w tekście rozważają miłość jedynie w wariacie heteroseksualnym). Istotnym elementem erotycznego oddziaływania – podobnie zresztą jak w całym nurcie spacjałnym – jest także ruch: „Przestrzenie dzieła erotyczne są więc przede wszystkim dziełami kinetycznymi; nasze pragnienie nie jest już zamknięte w nieświadomym śnie, ale uwolnione jest promieniowaniem i ruchem”³⁰. Pragnienie drugiej osoby może zostać przekształcone w energię wytworzoną z ruchu, a następnie przelane na papier w postaci wiersza. Co ciekawe, w spacjałnej odmianie erotyzmu Garnierowie dostrzegają także przestrzeń emancypacji kobiet: „Fakt, że w tekstach przestrzennych nie ma już podmiotu, orzeczenia ani dopełnienia, oznacza miłość bez pana-mężczyzny i przedmiotu-kobiety, bez mitu, bez tabu”³¹. Poeci w spacjałnym uprzestrzennieniu słów i porzuceniu syntagmy upatrują zatem możliwości wyzwolenia się również z jarzma patriarchalnych schematów. Kosmiczno-energetyczny romans cząsteczek miałby być daleki od nazbyt powszechnej idei miłości opartej na „gwałcie i opętaniu”³². Mężczyzna zostaje zwolniony z pełnionej przez lata funkcji konkwistadora, kobieta z przedmiotu staje się podmiotką.

Niezwykle istotnym elementem odzyskania podmiotowości przez kobiety jest jednak obecność ich własnego głosu. Tymczasem wprowadzenie do *Blason du corps féminin* napisał mąż poetki, Pierre Garnier. Nie jest to zresztą niczym wyjątkowym: częstą praktyką małżonków było wzajemne pisanie wstępów do swoich prac. W przypadku tego tomu jednak decyzja ta wywołuje zdziwienie. Ilse Garnier w *Blason...* stara się przecież odwrócić szkodliwą tendencję zakodowaną w tradycji gatunku, wedle której o kobiecym ciele opowiadają mężczyźni. Zastanawia zatem, dlaczego poetka postanawia wtórnie uprzemiotowić swoje ciało, oddając je do blazonowania mężowi. Strategia ta zdaje się także stawać w kontrze do postulatu Héléne Cixous, której myśl niewątpliwie unosi się nad tym logowizualnym tomem: „Piszę jak kobieta: bo kobieta powinna pisać kobietę. A mężczyzna mężczyźnię”³³. Wstęp Garniera – mimo że świadomy niechlubnej historii blasonu, którą zresztą autor przytacza – niejako cofa nas do czasów sprzed rewolucji pod sztandarem krytyczek feministycznych i nurtu *écriture féminine*. Garnier ma także świadomość „milczenia” kobiecego ciała³⁴. Zdaje się nawet przyklaskiwać

²⁹ „Notre érotisme est une énergie et structures, c'est-à-dire physique et esthétique; il est tourbillons, impulsions, échanges particuliers, ondes, radiations, spatialisés dans tout le corps: c'est l'homme et la femme dans leurs champs gravitationnels”; Ilse Garnier, Pierre Garnier, „L'érotisme spatialiste”, w: Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (Paris: Gallimard, 1968), 180.

³⁰ „Les oeuvres érotiques spatialistes sont donc surtout des oeuvres cinétiques; notre désir n'est plus enclos dans le rêve inconscient, mais dégagé il est rayonnement et mouvement”; Garnier i Garnier, 179.

³¹ „Le fait que dans les textes spatiaux il n'y ait plus ni sujet ni verbe ni objet signifie un amour sans mâle-maitre ni femelle-objet, sans mythe, sans tabou”; Garnier i Garnier, 179.

³² Por. Garnier i Garnier, 180.

³³ Cixous, 149.

³⁴ Zob. Pierre Garnier, „Préface”, 10.

Cixous nawołującej pośrednio do Ilse: „twoje ciało musi stać się słyszalne”³⁵. Poeta zapomina jednak, że aby stworzyć przestrzeń dla głosu żeńskiego, chwilowo musi zamilknąć męski. Jednak we wstępie do *Blason...* kobiece ciało znów daje się słyszeć jedynie w formie zapośredniczonej, jak napisałaby Cixous – przez opowieść Innego.

Oczywiście, Pierre w swoim wywodzie nie skupia się wyłącznie na zaletach (lub co byłoby gorsze – na przywarach) ciała Ilse. Nie zmienia to jednak faktu, że przebrnąwszy przez stopy metafor, w finale docieramy do dość dosłownego opisu pożądania poety. Znów zatem powtarza się schemat jak w blasonach: teoretycznie dotyczący kobiecego ciała tekst przestaje traktować o kobiecie. Temat ten staje się jedynie pretekstem do opowieści o mężczyznach i ich pragnieniach. Ciało, które miało zostać przez kobiety odzyskane, znów wydaje się im „dziwnie obce [...], jakby chore lub martwe”³⁶.

Istnieje możliwość, że Ilse Garnier świadomie wybrała męskiego autora wstępu. Być może to lekka prowokacja, która miała na celu zobrazowanie mechanizmu uprzedmiotawiania kobiet w renesansowych blasonach oraz to, jak niepostrzeżenie tendencja ta przenika także do współczesnych tekstów. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że poetce kontekst całej sytuacji po prostu umknął i – paradoksalnie – ten właśnie scenariusz najlepiej unaocznia, jak trudno uwolnić się od utrwalanych przez lata mechanizmów. Wersję tę potwierdzałyby także *passus* ze wstępu Garniera, w którym poeta rozkoszuje się sprawczością oddaną ciału żony: „Podczas gdy ciało kobiety [...] było przedmiotem pochwał, to właśnie ono teraz wychwala; martwa natura staje się naturą olśniewającą, ciało zapłodnione staje się ciałem zapładniającym, ciało zakazane staje się ciałem zakazującym, ciało porzucone – ciałem-światłem”³⁷. Francuz wydaje się wyraźnie nieświadomy, jak kuriozalnie brzmią te słowa w kontekście jego wprowadzenia do tomu. Być może jednak seksualizacja tekstu *Blason du corps féminin* i poddanie go męskiemu spojrzeniu było rzeczą nieuniknioną. Może ciało Ilse przezierające z utworów wysyłało niedwuznaczne sygnały w stronę Pierre’a, a ich efekt musiał mieć gdzieś swoje ujście. Nie da się uciec od żeńsko-męskiej gry i od ról, w które nas ona wpisuje. Jak diagnozuje bowiem Jakub Jański: „Tekst/ciało ocieka seksualnością i erotyzmem i zupełnie inaczej zachowuje się widziane okiem mężczyzny, a inaczej z perspektywy kobiety, przemawiając zawsze «tylko do mnie»: mnie jako mężczyzny lub mnie jako kobiety. Innymi słowy, [...] spogląda na czytelnika w sposób pożądlivy, zapraszając do wyrafinowanej, erotycznej gry, polegającej na nadawaniu unikalnych sensów”³⁸. Co więcej, fatalność próby ucieczki od dawnych wzorców objawia się w dwójnasób. Jański zauważa także, że „dzieło zawsze w jakiś sposób reinterpretuje sytuację zastaną. Dzieło jest osadzone głęboko w tradycji, nawet kiedy tę tradycję usiłuje przełamać”³⁹. Ciało, które ze wszystkich sił próbowało „pisać siebie”, znów wedle dawnego wzorca pozwoliło się napisać.

³⁵Cixous, 152.

³⁶Cixous, 152.

³⁷„Alors que le corps féminin [...] était l’objet de blasons, c’est lui qui maintenant blasonne; la nature morte devient nature rayonnante, le corps fécondé devient corps fécondant, le corps interdit devient le corps interdisant, le corps abandonné le corps lumière [...]”; Pierre Garnier, „Préface”, 11.

³⁸Zob. Natalia Anna Michna, „Iwaszkiewicz – seksualizacja tekstu i tekstualizacja seksu”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne* 6 (1) (2013): 176.

³⁹Michna, 179.

Cieleśność tekstu drukowanego

Gdy mówimy o relacji ciała poetki i jej tekstu, nie sposób pominąć procesu tworzenia zbioru *Blason du corps féminin*. Składa się on z dwóch etapów. Pierwszy z nich to odręczne kreślenie półokrągłych linii na papierze za pomocą czarnego cienkopisu i kawałka gumowej rurki, który służy za chałupniczo wykonany cyrkiel. Drugi etap polega zaś na wystukiwaniu liter na maszynie do pisania. Za Kaliną Kupczyńską nazywam zatem tę zawierającą w sobie zarówno rysunek, jak i tekst formę ryso-pisaniem⁴⁰. Aby wykonać obie te czynności, Garnier musi wprawić swoje ciało w ruch. Potrzebuje do tego pracy mięśni – nie tylko ręki i przedramienia, lecz także grzbietu – oraz sprawnej koordynacji oko-ręka⁴¹. Nieprzypadkowo Tim Ingold przyrównuje proces pisania do tkania⁴². Zamiast włókien jednak Garnier zaplata słowa. Ponadto, jak zauważa Kupczyńska, ryso-pisząca dłoń zaznacza indywidualność artystki, w pewien sposób oddając jej charakter poprzez kształt i inne cechy jakościowe linii⁴³.

Warto nadmienić jednak, że gotowy tom, który trafia do rąk czytelniczki, nie jest dokładnie tym tworzonym przez Ilse Garnier w domu w pikardyjskim Saisseval. Wobec tego rodzą się pytania: czy zapośredniczony przez medium druku utwór można uznać za ten sam, co kreślony dłonią? Czy ryso-pisany, ale przedrukowany tekst – wedle Barthes'owskiej formuły – nadal „jest ciałem”⁴⁴? W jakim stopniu szkice poetki można traktować równorzędnie z wydrukami? W istocie gotowy, przedrukowany utwór różni się od odręcznych zapisów autorki już samą powierzchownością. Druk wymusza na tekście przestrzeganie typograficznego porządku oraz dostosowanie się do określonych ram przestrzennych w sposób o wiele bardziej bezwzględny niż pismo. Spowodowane jest to mechaniką metody drukarskiej, która nie przyjmuje zmian tak łatwo. Dostatecznie sztywne ramy druku zwiększają także czytelność tekstu, orientując go na odbiorczynię. Co więcej, można by rzec, że przedrukowana praca staje się poniekąd dziełem wieloautorskim – angażuje bowiem również wydawczynię, redaktorki, korektorów czy właśnie drukarzy. Proces druku zaciera zatem ślady piszącego ciała, które zostawia ono na manuskrypcie, sprawiając, że czytelnik odgradzony zostaje od autora tak jak nigdy przedtem⁴⁵.

Dzieło zapośredniczone przez medium druku wyraźnie oddala się zatem od cielesności autorki. Jak zauważa Walter J. Ong: „Jest rzeczą ciekawą, jak bardzo druk nie toleruje niekompletności fizycznej”⁴⁶; „Druk wzmacnia poczucie zamknięcia, poczucie, że to, co znalazło się w tekście, jest ostateczne, osiągnęło stan ukończenia”⁴⁷. Tymczasem dzieło ryso-pisane występuje w opozycji do tej postawy: znajduje się w ciągłym procesie, stale się staje. Czy jest możliwe wyjście z tego impasu? Być może rację ma Ong, pesymistycznie oceniając, że nie umiemy

⁴⁰Por. Kalina Kupczyńska, „Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym”, *Teksty Drugie* 1 (2022): 85.

⁴¹Por. Marta Rakoczy, „Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie”, *Teksty Drugie* 4 (2015): 24.

⁴²Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London: Routledge, 2016), 80.

⁴³Por. Kupczyńska, 85.

⁴⁴Zob. Kupczyńska, 89.

⁴⁵Por. Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020), 200.

⁴⁶Ong, 200.

⁴⁷Ong, 199.

„stworzyć tekstu po prostu z żywego doświadczenia”⁴⁸. Mam jednak wrażenie, że w przedrukowanym dziele nadal skrywają się załączki inicjalnej energii osoby, która je stworzyła. Dzięki niej *Blason...* może „dialogować ze światem spoza swych granic”⁴⁹.

Tom *Blason du corps féminin* Ilse Garnier oparty jest na dwoistościach. Po pierwsze, na najbardziej podstawowym poziomie, utwory łączą w sobie warstwę słowną oraz obrazową. Linie – na zasadzie Pierce’owskiego ikonicznego podobieństwa – w pewien sposób korespondują ze swoim słownym odpowiednikiem. To właśnie poprzez słowografikę – a zatem: przez intermedium – ciało w tym tomie staje się bardziej obecne.

Jak pisał o dwumediowości W.J.T. Mitchell: „Dziedziny słowa i obrazu są jak dwa państwa, w których mówi się innymi językami, ale które mają za sobą długą historię obustronnych migracji, wymiany kulturowej i innych form współżycia”⁵⁰. Dwoistość występuje także we współpracy Ilse Garnier z Pierre’em. Małżonkowie przez długi czas tworzyli tomy kolektywne, podobnie jak Stefan i Franciszka Themersonowie; z czasem jednak przestali na pisaniu wstępów do swoich tomów nawzajem. Ich relacja w ogóle naznaczona była podwójnością. Pomijając oczywisty aspekt przeplotu pierwiastków żeńskiego oraz męskiego, tworzyli oni francusko-niemieckie małżeństwo w czasach po drugiej wojnie światowej, gdy rodzinne tereny Ilse okupowane były właśnie przez Francję. Z pewnością wymagało to licznych kompromisów spowodowanych różnicami kulturowymi. Sposobem na budowanie pomostów w twórczości Garnierów stała się wielojęzyczność: pojawiały się tam nie tylko języki francuski i niemiecki, lecz także między innymi pikardyjski – wymierający język małej ojczyzny Pierre’a. Jednakże dopiero posługiwanie się linią stanowi uniwersalną, ponadkulturową formę komunikacji.

Ten dwoisty rodzaj sztuki, jaką tworzy Ilse Garnier, wynika zatem bezpośrednio z jej doświadczeń. Autorka w niezwykle subtelny sposób przelewa je na papier. Nawet jeśli nie przytacza swoich historii, rzeczywiście zwierza się odbiorczyńiom ze swojego doświadczenia życia w kobiecym ciele. Przede wszystkim jednak odkrywa się przed nami, odsłania swoje zachwyty i złości. Z jednej strony poetkę szczerze fascynują kobiety (impulsem do stworzenia tomu były te obserwowane podczas podróży do Senegalu⁵¹), a także możliwości, jakie ma ich ciało. Z drugiej strony zaś nosi w sobie ostry sprzeciw względem uprzedmiotawianiu, ujarzmianiu i stereotypizowaniu kobiet. Wiele fałszywych przekonań, jak trafnie zauważa Mitchell, opiera się na „milczącym założeniu o wyższości słów nad obrazami wizualnymi”. To właśnie sprawia, że gdy kobiety – w kulturze wizualnej sytuowane dotychczas jako przedmioty męskiego spojrzenia – zaczynają mówić głośno, odbierane jest to jako „transgresywne i oryginalne” odstępstwo⁵². W *Blason du corps féminin* Ilse Garnier słusznie stara się pokazać, że rysopiszka siebie kobieta wcale nie jest „odstępstwem”, lecz przeciwnie: normą. Odzyskiwanie własnego głosu to jednak nie jednorazowe wydarzenie, lecz ciągły, mozolny proces. „Kobieta musi sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst – jak w świat i w historię”⁵³. Ta zmiana trwa.

⁴⁸Ong, 201.

⁴⁹Ong, 200.

⁵⁰William J. Thomas Mitchell, „Słowo i obraz”, tłum. Sara Herczyńska, *Teksty Drugie* 1 (2022): 141.

⁵¹Por. Ilse Garnier, „Commentaires”, w. *Blason du corps féminin* (Paris: L’Herbe qui tremble, 2010), 74.

⁵²Por. Mitchell, 149.

⁵³Cixous, 147.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *S/Z*. Tłum. Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Cixous, Hélène. „Śmiech Meduzy”. Tłum. Anna Nasiłowska. *Teksty Drugie* 4/5/6 (22/23/24) (1993): 147–66.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2014.
- Garnier, Ilse. „Commentaires”. W: *Blason du corps féminin*. Paris: L’Herbe qui tremble, 2010.
- Garnier, Ilse, Pierre Garnier. „L’érotisme spatialiste”. W: *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard, 1968.
- Garnier, Pierre. „Préface”. W: *Blason du corps féminin*. Paris: Herbe qui tremble, 2010.
- Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2016.
- Kawada, Junzō. *Głos: studium z etnolingwistyki porównawczej*. Tłum. Radosław Nowakowski. Kraków: Universitas, 2004.
- Kupczyńska, Kalina. „Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym”. *Teksty Drugie* 1 (2022): 84–105.
- Leroi-Gourhan, André. *Gesture and Speech*. Tłum. Anna Bostock Berger. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Michna, Natalia Anna. „Iwazskiewicz – seksualizacja tekstu i tekstualizacja seksu”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne* 6 (1) (2013).
- Mitchell, William J. Thomas. „Słowo i obraz”. Tłum. Sara Herczyńska. *Teksty Drugie* 1 (2022): 138–51.
- Nead, Lynda. *Akt kobiety: sztuka, obscena i seksualność*. Tłum. Ewa Franus. Poznań: Rebis, 1998.
- Ong, Walter J. *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*. Tłum. Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Poprzęcka, Maria. *Akt polski*. Warszawa: Edipresse, 2006.
- Rakoczy, Marta. „Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie”. *Teksty Drugie* 4 (2015): 13–32.
- Sassoon, Rosemary, Albertine Gaur. *Signs, Symbols and Icons: Pre-History to the Computer Age*. Exeter: Intellect Books, 1997.

SŁOWA KLUCZOWE:

SEKSUALIZACJA TEKSTU

ILSE GARNIER

logowizualność

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi analizę różnorodnych splotów ciała i tekstu w tomie *Blason du corps féminin* francuskojęzycznej poetki spacji Ilse Garnier. Prześladowano w nim społeczne funkcje ciała ujęte w utworach. Następnie, zderzając pracę Garnier z teorią Lyndy Nead oraz Marii Poprzęckiej, nakreślono potencjał *Blason...* jako zbioru logowizualnych aktów kobiecych. Szeroko omówiono także problematyczność wstępu Pierre'a Garniera do tomu żony w kontekście postulowanego odzyskiwania gatunku na rzecz kobiet oraz seksualizacji tekstu. Na koniec zaś, posługując się teorią Waltera J. Onga, podjęto refleksję, w jakim stopniu przedrukowany zbiór nadal można traktować jako ryso-pisany i cielesny.

pisanie kobiece

akt kobiecy

CIELESNOŚĆ

NOTA O AUTORCE:

Karolina Prusiel (ur. 1996) – mgr, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Przygotowuje rozprawę poświęconą wątkom autobiograficznym w spacjalnej twórczości Ilse Garnier. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół poezji konkretnej i wizualnej, a także badań nad (neo)awangardą oraz logowizualnością. |