



Paweł Dybel

INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII PAN

 <https://orcid.org/0000-0002-4757-9991>

Anagram – sztuka czarnoksiężnika

O Hansa Bellmera anagramowaniu kobiecych ciał oraz zdań

Anagram – The Sorcerer's Art:

On Hans Bellmer's Anagramming of Women's Bodies and Sentences

Abstract: Hans Bellmer compared his way of depicting female doll bodies as severely deformed to the poetic art of creating anagrams, which involves freely rearranging the order of letters and words in a sentence. According to him, the art of anagramming is not just innocent linguistic fun or a game, but has something magical about it. It is an exploration of the possibilities of language/body through the devising of unusual, fantastic configurations of their parts. Therefore, only a genius, full of extraordinary ideas and ready to boldly transcend existing conventions and norms, can tackle it. In this article, I attempt to extract the assumptions underlying Bellmer's concept of anagrams by thoroughly analyzing his statements on the subject. I point to the specific features of this concept, which in many respects differ from the assertions of linguists and critics of literature and art.

Keywords: anagram, letter, body, doll, permutation, sexuality, imagination

Abstrakt: Swoj sposób ukazywania kobiecych ciał lalek jako mocno zdeformowanych Hans Bellmer porównał do poetyckiej sztuki tworzenia anagramów, polegającej na swobodnym przestawianiu kolejności liter i słów w zdaniu. Według niego sztuka anagramowania nie sprowadza się do niewinnej zabawy czy gry językowej, ale ma w sobie coś z magii. Jest eksplorowaniem możliwości języka/ciała poprzez obmyślanie nietypowych, fantastycznych konfiguracji ich części. Dlatego zmierzyć się z nią może tylko geniusz, pełen niezwykłych pomysłów i gotów odważnie przekraczać zastane konwencje i normy. W artykule staram się wydobyć założenia, jakie tkwią u podstaw Bellmerowskiej koncepcji anagramu, dokładnie analizując jego wypowiedzi na ten temat. Wskazuję specyficzne rysy owej koncepcji, które w wielu punktach odbiegają od twierdzeń językoznawców oraz krytyków literatury i sztuki.

Słowa kluczowe: anagram, litera, ciało, lalka, permutacja, seksualność, wyobraźnia

1.

Najbardziej rzucającym się w oczy rysem twórczości artystycznej Hansa Bellmera są wymyślne deformacje, jakim poddaje on na swoich fotografiach, rysunkach i gwaszach kobiece ciała, by uwypuklić ich wymiar seksualny. Ten jej rys był i jest po dziś

dzień źródłem wielu kontrowersji i sporów toczonych przez krytyków sztuki. U jednych rodził zachwyt, u innych – ostry sprzeciw i poważne zarzuty. Ci pierwsi, z André Bretonem i Paulem Éluardem na czele, widzieli w pracach Bellmera – w szczególności w fotografiach lalek – wymowne urzeczywistnienie idei „piękna konwulsyjnego”, które współczesny twórca winien eksponować. Drudzy natomiast, z reguły o poglądach konserwatywnych, odmawiali jego kreacjom artystycznym jakiegokolwiek wartości, w sposobie zaś ukazywania przez niego kobiecych ciał upatrywali bezpośrednie przejawy różnorakich perwersyjnych inklinacji autora: począwszy od fetyszyzmu, poprzez sadyzm, masochizm i pedofilię, na skopofilii i nekrofilii skończywszy (nie licząc jeszcze kilku innych). Do tej grupy dołączyły później (niektóre)¹ badaczki feministyczne, w lalkowych kreacjach Bellmera doszukujące się z kolei przejawu pełnej agresji i okrucieństwa postawy wobec kobiecych ciał i zarzucające mu ich degradację.

Krytycy wskazują różne czynniki, które złożyły się na obranie przez niego drogi artysty oraz na specyficzną postać jego twórczości. Miejsce centralne zajęły w niej bowiem fotografie, rysunki i gwasze, na których prezentował dziwacznie zdeformowane kobiece ciała. Jawiły się tam one już to pozbawione kończyn i innych elementów, już to z kończynami i częściami podwojonymi, a niekiedy zwielokrotnionymi, już to z doczepionymi topornymi protezami, już to pocięte na kawałki tworzące wyrafinowane konfiguracje. Genealogii tego rodzaju artystycznych poczynañ Bellmera dopatrywano się z jednej strony w inspiracjach sztuką średniowieczną i wczesnorennesansową, w której kobiety ukazywano w towarzystwie molestujących je kościotrupów i Szatana (jak u Hansa Baldunga Griena czy Niklausa Manuela Deutscha), co naturalnie odzwierciedlało obecne w tradycji judeochrześcijańskiej przekonanie o tajemnym powiązaniu kobiecości z mocami śmierci i zła. Pisano także o fascynacji autora *Lalki* obsesyjnie powracającymi w malarstwie i rzeźbie tych epok obrazami tortur, którym poddawano ciała Jezusa i świętych, oraz dziełami Hieronima Boscha, w których z otwartych kadłubów ciał ludzkich wyłaniają się różne potworności. Z drugiej strony podkreślano rolę głębokich przeobrażeń, jakie w sposobie ujmowania owego tematu dokonały się w nurtach awangardowych przełomu XIX i XX wieku, między innymi w niemieckim dadaizmie (Otto Dix, Georg Grosz), w surrealizmie (Max Ernst, Giorgio de Chirico) i w ekspresjonizmie (Edward Munch, Erich Heckel) – ciała były zniekształcone czy ukazywane jako osobliwie zamazane i powykrzywiane. Istotne tło twórczości Bellmera stanowić miało również malarstwo Oskara Kokoschki i Egon Schielego, nie

1 Należą do nich między innymi Xavière Gauthier, Renate Berger, Susanne Backmann, Cher Krause Knight czy Joanna Zielińska.

mówiąc już o wymyślnych deformacjach kobiecych ciał u Pabla Picassa (zob. Webb, Short, 1985, s. 21, 38, 44, 51; Lichtenstein, 2001, s. 13, 132, 162).

Dostrzega się też tutaj wpływ Freudowskiej psychoanalizy, u której podstaw tkwiły obserwacje zachowań histeryczek doświadczających swoich ciał w sposób przeczący wszelkim zasadom anatomii. Ważnym punktem odniesienia pozostaje także teoria nieświadomego. W *Objaśnianiu marzeń sennych* Freud wykazywał, że obrazy w marzeniach sennych, upostaciowujące wyparte pragnienia seksualne podmiotu, nie liczą się z relacjami przyległości między rzeczami ani z relacjami czasowymi. Bellmer starał się poszerzyć zakres tej teorii – twierdził, iż nieświadome, o którym w niej mowa, odnosi się wyłącznie do ludzkiej psychiki, tymczasem istnieją również nieświadome doświadczenia ciała, ignorujące jego budowę anatomiczną. Kolejnym źródłem inspiracji miała być dla artysty teoria austriackiego neurologa Paula Schildera², który uważał, że każdy człowiek posiada określony przestrzennie schemat obrazu własnego ciała (*Körperschema*), zmieniający się wraz z wiekiem i ściśle powiązany z obrazami ciał innych (zob. Schilder, 1935).

Ponadto wskazuje się różne znaczące wydarzenia z biografii Bellmera, które wpłynęły na jego zainteresowanie lalkami i uznanie ich za uprzywilejowane medium kreacji artystycznych. Należało do nich przesłanie mu przez matkę w 1931 roku pudełka z zabawkami z dzieciństwa, które stały się w oczach obdarowanego wymowną materializacją wspomnień. Innym istotnym wydarzeniem było uczestniczenie w spektaklu Jacques'a Offenbacha opartym na motywach opowiadania E.T.A. Hoffmanna *Piaskun*, w którym kluczową rolę odgrywa postać dziewczyny, Olimpii. W sztuce tej, wyreżyserowanej przez Maxa Reinhardta, bohaterka – rozpoznana jako lalka – rozpada się na oczach widzów na drobne części, walające się potem po scenie. Przedstawienie obejrzane w Berlinie wywarło na Bellmerze ogromne wrażenie i było jednym z głównych źródeł jego inspiracji, gdy tworzył różne wersje swoich „dwóch” lalek, pierwszą w 1934 i drugą w 1935 roku. Dodać do tego trzeba lekturę listów Kokoschki do Hermine Moos, w których austriacki artysta udzielał znanej lalkarce wskazówek, jak ma skonstruować podobiznę jego kochanki Almy Mahler (zob. Kokoschka, 1984), a także głębokie zainteresowanie Bellmera bogatą literaturą na temat lalek, zwłaszcza silnie obecną w kulturze niemieckiej (Heinrich von Kleist, Johann Wolfgang Goethe, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Rainer Maria Rilke, Kurt Münzer). Wreszcie – na wybór lalek jako najważniejszego medium kreacji artystycznej w tym okresie wpłynęła również

2 Bellmer musiał czytać jego główne dzieło, *The Image and Appearance of the Human Body*, które posiadał w bibliotece.

jego bardzo zażyła relacja z piękną kuzynką Ursulą Naguschewski, w której się podkochiwał i która posłużyła mu za prototyp „pierwszej” lalki.

2.

Wśród wszystkich czynników, które złożyły się na obranie przez Bellmera drogi artysty i na zainteresowanie się sztuką lalkową, osobne miejsce należałoby przyznać jego fascynacji poetycką sztuką anagramu. Rozwinęła się ona pod koniec lat czterdziestych, gdy związał się z bułgarską poetką Norą Mitrani i zaczął tworzyć z nią wiersze w tej konwencji. Pisanie poezji anagramatycznej odpowiadało z jego działalnością artystyczną z lat trzydziestych, kiedy konstruował lalki, których postacię poddawał różnego rodzaju deformacjom. Powoływał się wtedy na opisanie przez Freuda oraz włoskiego psychiatrę Cesarego Lombrosa przypadku histeryczek halucynacyjnie doświadczających własnego ciała.

Szczególnie znamienne było pod tym względem poszerzenie przez Bellmera zakresu Freudowskiego pojęcia nieświadomego o coś, co nazwał „fizycznym nieświadomym”. Według niego bowiem twórca psychoanalizy owo pojęcie odnosił przede wszystkim do sfery ludzkiej psychiki, a ściśle biorąc: do obrazów pojawiających się w marzeniach sennych, w których naruszane są relacje przyległości i czasowe między rzeczami i osobami. A przecież w równie halucynacyjny sposób człowiek może doświadczać swojego ciała, niezależnie od jego budowy anatomicznej. Świadczą o tym dobitnie właśnie zachowania histeryczek. Podobnie zaś jak Freud twierdził autor *Lalki*, że wyciąganie stąd wniosku o nonsensowności marzeń sennych jest mylne, gdyż poprzez takie deformacje ich warstwy obrazowej dają o sobie znać nieświadome pragnienia sniącego, które należy w nich rozpoznać. Tak samo nieliczące się z anatomią doświadczenie ciała – u podstaw czego tkwią nietypowe relacje pomiędzy jego członkami – mówi coś istotnego o doznawaniu go przez podmiot. Ukształtowanie się tych relacji może być wynikiem na przykład oddziaływania kulturowej presji na strefy erogenne, wskutek czego związane z nimi pragnienia seksualne człowiek bezwiednie przenosi na inne części i w ten sposób daje im zakamuflowany wyraz (por. Dybel, 2025, s. 1–14). Wtedy też zmienione relacje między elementami ciała można potraktować jako analogiczne do zmiany relacji między słowami w zdaniu, tak jak to jest praktykowane w sztuce anagramu.

3.

Według internetowej *Encyklopedii PWN* słowo „anagram”, pochodzące od późnogreckiego *anáγραμμα*, oznacza ‘zapis wsteczny’

i odnosi się do wyrazu utworzonego przez przestawienie liter lub sylab innego wyrazu (*Anagram*, [s.a.] 1). Nieco szerszą definicję podaje Wikipedia. Według niej „anagram” to „wyraz, wyrażenie lub całe zdanie powstałe przez przestawienie liter bądź sylab innego wyrazu lub zdania, wykorzystujące wszystkie litery (głoski bądź sylaby) materiału wyjściowego” (*Anagram*, [s.a.] 2). Owe zwięzłe słownikowe definicje, mające za punkt odniesienia sposób, w jaki anagramy funkcjonują na poziomie języka potocznego, nie oddają jednak złożoności wyrafinowanych technik anagramowych i anagramopodobnych oraz ich odmian w poezji i prozie, które wyrastają na tym podłożu. Tak jak chociażby w podanych przez Bellmera (1994, s. 21) przykładach anagramów wziętych z tradycji literackiej: „L'AME DES UNS JAMAIS N'USE DE MAL” (Victor Hugo) i „EIN LEDERGURT TRUG REDEL NIE” (anonim). Jakkolwiek przytoczone tu zdania są pod względem gramatycznym poprawnie sformułowane, a wszystkie tworzące je wyrazy występują w języku francuskim i niemieckim, to ich znaczenie wydaje się abstrakcyjne i dziwaczne. Pierwszy anagram można by przełożyć na język polski jako: „Dusza niektórych nigdy nie używa zła”, drugi zaś jako: „Skórzany pasek nie nosił Redla nigdy” – ale też w dokładnie przeciwny sposób, mianowicie jako: „Redel nie nosił skózanego paska nigdy”. Naturalnie, można wyobrazić sobie szerszy kontekst językowy i sytuacyjny, w którym te dwa zdania zyskują mniej osobliwy sens. Jednak anagramy winny być właśnie odczytywane tylko ze względu na siebie. Na tym zasadza się ich specyficzny status językowy, cała związana z nimi poetycka gra. Polega ona bowiem na dążeniu do doświadczenia dziwaczności ich znaczenia, której zazwyczaj nieodłącznie towarzyszy efekt humorystyczny. Należy więc czerpać radość z bogactwa powiązań – często trudnego do ogarnięcia w swej wieloznaczności – między ich warstwą brzmieniową i semantyczną, które wynikają z przewrotnego odwracania czy naruszania kolejności liter tworzących je wyrazów³. Dlatego w takich konstrukcjach słownych

chodzi nie tyle o komunikowanie czegokolwiek, ile o przyjemność wymyślania, o uwolnienie instynktownej skłonności, o „tworzenie myśli w ustach” (Tristan Tzara) (Bellmer, 1994, s. 20).

Tym, co intryguje – a zarazem fascynuje – w anagramach, jest zatem idea, że znaczenie pojawia się w nich na skutek samej zmiany ustawienia liter w słowach i słów w zdaniu. Nie poprzedza więc ono zapisu językowego (który powszechnie pojmuje się jako

3 Wprawdzie w drugim zdaniu Bellmer doszukuje się w słowie *Redel* aluzji do *redlich*, czyli ‘uczciwy’, oraz do *Radel*, czyli ‘małe, łatwo wyginające się kółko’ (zob. Bellmer, 1994, s. 22), ale wydaje się, że jest to zbyt daleko posunięta interpretacja.

jego manifestację), ale dopiero w nim powstaje. Dlatego sztuka anagramu służy uwalnianiu możliwości kreowania nieoczekiwanych znaczeń skrytych w języku, z czego zarówno twórca, jak i odbiorca czerpią instynktowną radość. Myśl rodzi się tu bowiem – jak to pięknie ujął Tzara – „w ustach”, w samym języku. Stąd wyróżniony ontologicznie status „sztuki anagramu, która jest źródłem słów i obdarza je wibrującą wieloznacznością” (Bellmer, 1994, s. 20).

Na przykładzie owej sztuki można prosto zademonstrować, iż znaczenie wyrazu wynika z sekwencji tworzących je liter. Jeśli sekwencja się zmienia, powstają słowa o innym znaczeniu, które przypisuje się im niejako *ex post*. Podobna zasada działa na poziomie łączenia ze sobą poszczególnych wyrazów. Znaczenie to, inaczej mówiąc, rezultat czystej gry różnic między literami/słowami – co stanowi zarazem podstawową tezę strukturalizmu, którą przedstawił Ferdinand de Saussure (1961) w swoich słynnych wykładach.

Wyróżnikiem gier językowych w anagramach jest ich sens polegający na rozkoszowaniu się możliwościami układania słów z tych samych liter czy pomysłowymi zmianami kolejności wyrazów. Ale nie znaczy to, że warstwa semantyczna zupełnie tu się nie liczy. Ma ona po prostu całkiem inny status niż w pozostałych wypowiedziach. Stąd bierze się towarzyszący anagramom efekt komizmu: ponieważ są one złożone ze strzępków luźno ze sobą powiązanych wyrazów, zdają się – w swej zdeformowanej postaci – parodią dobrze nam znanych słów i zwrotów, do których aluzyjnie nawiązują. A jednocześnie przykuwają uwagę wielorakością i nieokreślonością wyprodukowanych w nich znaczeń, otwartych na różne konkretyzacje.

4.

Na wzrost zainteresowania anagramami we współczesnej teorii literatury i w poezji istotny wpływ miało pośmiertne opublikowanie notatek de Saussure’a na ich temat przez Jeana Starobinskiego (1964, s. 243–262; 1971). Bellmer jednak nie musiał znać tych zapisów, gdyż – jak już wspomniałem – fascynacja ową sztuką zaczęła się u niego o wiele wcześniej pod wpływem Mitrani. Podobnie też jego obszerne uwagi poświęcone anagramom zawarte w *Małej anatomii obrazu* ukazały się siedem lat przed publikacją Starobinskiego (zob. Bellmer, 1957).

Notatki de Saussure’a dotyczące anagramów otworzyły nowy rozdział w badaniach literaturoznawczych nad tą osobliwą techniką tworzenia słów i zdań w tekstach literackich, której pierwsze wymowne świadectwa pojawiły się już w czasach antycznych (zob. Dziadek, 2001, s. 109–125). Tyle że inaczej niż Bellmer – którego interesowała głównie literowa (graficzna) wersja anagramu,

polegająca na grach słownych i możliwych do odszyfrowania kombinacjach znaczeniowych – szwajcarski językoznawca koncentrował się na fonetycznej postaci anagramów. Jak zauważa Adam Dziadek: „Anagram de Saussure’a – to anagram fonetyczny, a nie literowy, który jest zwykle anagramem graficznym. W analizach lingwisty chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter” (Dziadek, 2001, s. 112).

Ale spostrzeżenia i twierdzenia de Saussure’a oparte na badaniach fonetycznej postaci anagramów, w których wskazywał na regularną powtarzalność określonej liczby zgrupowanych lub odizolowanych głosek – jak na przykład w wierszu saturnijskim – można było w równej mierze odnieść do anagramów literowych. Jeszcze bardziej jego obserwacje pasowały do przypadków stanowiących wyrafinowany spłot obu tych wariantów, gdzie znaczącym regularnościami o charakterze fonetycznym towarzyszyły regularności w sekwencjach liter w poszczególnych słowach. Miało to miejsce w starożytnych tekstach analizowanych przez de Saussure’a, w których dopatrywał się on aluzyjnych odesłań do imion ich bohaterów – odesłań nadbudowanych nad znaczeniem, jakie wynikało z tworzących je słów. Te imiona, będące rezultatem określonego układu liter, nie zaś dźwięków, konstituowały się wówczas niejako na dodatkowym planie semantycznym tekstu, co czyniło go polifonicznym.

Z innego rodzaju spłotem warstwy fonetycznej i literowo-graficznej mamy do czynienia w kilku anagramach stworzonych w języku francuskim przez Bellmera i Mitrani oraz napisanych w języku niemieckim przez niego samego. Najbardziej znane są przytoczone w *Małej anatomii obrazu* anagramy *Rose au coeur violet* („Róża o fioletowym sercu”) (Bellmer, 1994, s. 43–44). Oto ich zapis w języku francuskim:

ROSE AU COEUR VIOLET

Se vouer a toi o cruel
A toi, couleuvre rose
O, vouloir etre cause
Couvrir-toi, la rue ose
Ouvrir-toi, o la sucree

*

Va ou surreel cotoie
O, l’oiseau creve-tour
Vil os ecoeura route
Coeur violet osa tuer

A oto zaproponowana przez Bellmera (1994, s. 45) niemiecka „wersja” tego anagramu:

ROSEN MIT VIOLETTEM HERZ
Hortensie reitet zum Olm
Sie loht im Zorne, meutert
Hoer' Untier, Mimose lenzt
Entroete sie im Holzturm
Lunte her, zittere im Moos
Turmotter ziehe mein Los
Immer zeitlose Totenuhr

Oba anagramy są złożone z następujących płynnie po sobie fragmentów zdań, w których słowa zwracają uwagę przede wszystkim powracającymi spółbrzmieniami, co wiąże się z powtarzalnością różnych konfiguracji dominujących w nich liter. Natomiast ich warstwa znaczeniowa jest mocno postrzępiona, pełna uskoków i dziur. Składa się zarówno z wyrazów powszechnie używanych, mających ustaloną definicję, ale występujących w oderwaniu od pozostałych słów wiersza, jak i z neologizmów, których nie znajdziemy w żadnym słowniku, chociaż można by w nich, z racji konstytuujących je układów liter, dopatrzeć się „aluzji” do tych pierwszych. Stąd wspomniane wrażenie heterogeniczności i popękania warstwy semantycznej. Wydaje się ona luźnym zlepkiem strzępków wyrazów o bliżej nieokreślonych znaczeniach, z których niemal każde odsyła w zupełnie innym kierunku. Nie składają się one na jednolity, intencjonalny ciąg znaczeniowy, jaki jest właściwy sekwencji słów w poprawnie zbudowanym gramatycznie zdaniu. Ma się odczucie, że płaszczyzna semantyczna nie liczy się tu jako taka, ale stanowi jedynie pretekst do prowadzenia wyrafinowanych gier brzmieniowych i literowych.

W rezultacie na plan pierwszy w owych anagramopodobnych wierszach wysuwają się układy brzmieniowe lub literowe. W każdym z utworów, napisanych w dwóch różnych językach, eksponowane są głoski i ich zespoły, które w tych językach dominują (we francuskiej wersji dostrzeżemy przewagę „miękkich” konfiguracji „oeu”, „ou”, „ue”, „eu”, „toi”, „oir”, w niemieckiej – przewagę „twardych” głosek i geminat „t”, „tt”, „r”, „m”, „mm”, „n”; dwukrotnie użyte zostało słowo *Turm* itd.)⁴. Zarazem prezentująca się w poszarpany i niejasny sposób warstwa znaczeniowa anagramów emanuje silnym ładunkiem emocjonalnym o wyraźnie pesymistycznej wymowie. Zdają się mieć one w sobie zarówno coś z miłosnego hymnu do „róży” w kolorze żałoby (fiolet), jak i z bólu melancholii. W drugim utworze mowa jest nawet o „bezczasowej godzinie zmarłych” (*zeitlose Totenuhr*). Powstaje nieodparte wrażenie, jakoby była to zamaskowana aluzja do bliżej nieokreślonego dramatu egzystencjalnego tajemniczej

4 Nie miejsce tutaj na dokładną analizę przytoczonych wierszy pod tym kątem; wymagałoby to napisania osobnego artykułu.

Hortensji, która może być albo nazwą kwiatu, albo imieniem dziewczyny. Wszystkie te detale składają się na niepowtarzalną aurę wierszy, które w postrzępieniu i nieuchwytności możliwych do odczytania znaczeń otwierają nieskończoną przestrzeń potencjału języka.

6.

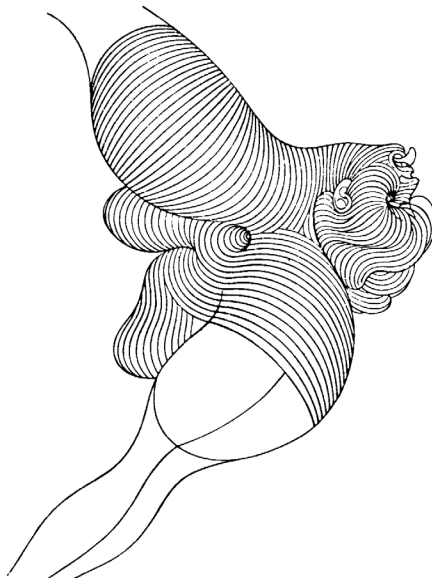
Nie należy jednak zapominać, że zainteresowanie Bellmera techniką anagramu wiąże się ściśle ze sposobem, w jaki poczynając od lat trzydziestych ukazywał on kobiece ciała na fotografiach lalek, a później na rysunkach, przemieszczając swobodnie układy elementów ich korpusów i kończyn. W *Małej anatomii obrazu* postępowanie autor ujmuje jako efekt przeciwstawienia podziału części ciała ich mnożeniu. W wyniku tego

noga, oddzielnie postrzegana i przyswajana przez pamięć, zaczyna triumfalnie żyć własnym życiem, wolna dzięki podwojeniu (iluzję potwierdzającą to wszystko, dzięki czemu żyje, noga odnajduje chociażby w symetrii). Wolna tym, że może być tylko głową, że może siadać, jak głowonóg, na obnażonych piersiach, wyprężając plecy swych ud – łukowatego rozgałęzienia podwójnego mostu, który łączy usta z piętami (Bellmer, 1994, s. 42).

Podobnie zatem jak w anagramie literowym słowa traktuje się jako samodzielne całości złożone z liter występujących w określonej kolejności, którą można odwracać lub zmieniać, by tworzyć nowe słowa – tak też można zmieniać relacje między częściami kobiecego ciała, nawet jeśli narusza to zasady anatomii. Postępując w ten sposób, możemy w naszej wyobraźni na przykład nogę potraktować jako element autonomiczny, oderwany od innych, a następnie ustanowić jej bezpośrednią relację z głową, z pominięciem piersi, tułowia i rąk. Tak „anagramowane” kobiece ciało może przybierać na rysunkach postać konfiguracji osobliwie powiązanych ze sobą części, łączonych niezależnie od podstawowych zasad jego budowy anatomicznej⁵. W owym procesie kreacji figur lalek czy też nadawania im formy dziwacznych „głowonogów” (zob. rys. 1 i 2) „testowana” jest Prawda tych ciał, specyficzny sposób, w jaki może być w wyobraźni doświadczana (odbierana) ich anatomia tworząca fantastyczne konfiguracje. Oto przykładowe dwa rysunki z *Małej anatomii obrazu* wymownie ilustrujące analizowane tu podejście do kobiecego ciała:

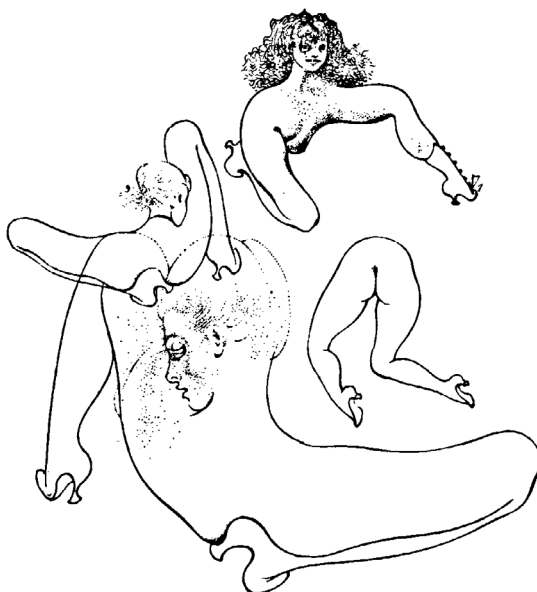
5 Słowo „anagramowane” jest zaproponowanym przeze mnie neologizmem, który oddaje sposób artystycznego postępowania Bellmera z kobiecymi ciałami antylalek i z tymiż ciałami na rysunkach.

Rys. 1. Przykład „anagramowania” kobiecego ciała przez Hansa Bellmera



Źródło: Bellmer, 1994, s. 43.

Rys. 2. Przykład „anagramowania” kobiecego ciała przez Hansa Bellmera



Źródło: Bellmer, 1994, s. 46.

Zarazem – podobnie jak w omawianym przeze mnie gdzie indziej przykładzie marzącej dziewczynki (Dybel, 2025, s. 3) – ukazane na rysunkach „głównogi” odsyłają do sposobu, w jaki kobiety o silnym libido doświadczają własnych ciał, gdyż liczą się dla nich jedynie strefy erogenne. Mówi o tym wyraźnie poniższy komentarz autora:

Nikt nie ucieknie bezkarnie od tej syntezy zranionej Ewy, cierpiącej z powodu własnej i niemożliwej wewnętrznej „chemii”: miłość bez miłości dziewczyny bez serca, której do istnienia wystarczyć musi głowa i niższe partie ciała (Bellmer, 1994, s. 42).

„Zraniona Ewa” cierpiąca z powodu silnego libido to, innymi słowy, dziewczyna „bez serca”, niezdolna do miłości pełnej uczucia, gdyż ta sprowadza się dla niej do „chemii” seksualności. Dlatego jest ona „głównogiem” – ważne są dla niej tylko głowa i „niższe partie ciała”. Sztuka anagramu transponowana na doświadczenie tego typu pozwala ukazać ciało takiej kobiety jako zredukowane do owych części:

Zanim jednak powstanie z odejmowania i dzielenia, kobieta narodzi się dzięki zastosowaniu szeregu wymieszanych wzajemnie metod, z których jedną matematycy nazywają „permutacją”. Aby wyrobić sobie jasny i precyzyjny obraz tej metody, przyjmijmy, iż ciało podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens (Bellmer, 1994, s. 43–44).

Użyty tutaj termin „permutacja”, pochodzący od łacińskiego *permutatio* (‘zmiana’, ‘wymiana’), Wikipedia tłumaczy jako „wzajemnie jednoznaczne przekształcenie pewnego zbioru na siebie. Najczęściej termin ten oznacza funkcję na zbiorach skończonych” (*Permutacja*, [s.a.]). Innymi słowy: permutacja polega na nakierowaniu danego zbioru na siebie w taki sposób, że zmienia się w nim kolejność następowania po sobie jego elementów i tym samym relacje między nimi. Zarazem jednak wszystkie elementy zostają zachowane. Ponieważ zaś możliwość owych zmian jest nieskończona, nieskończona jest też ilość uzyskiwanych w rezultacie anagramów przy skończonej liczbie komponentów, z których się je tworzy.

W przytoczonej powyżej wypowiedzi Bellmera za model wyjściowy „anagramowania” kobiecych ciał służy zdanie, które – jak twierdzi artysta – „pragnie”, by piszący rozłożył je na osobne wyrazy. Aby zaspokoić to pragnienie zdania/języka, poeta kreuje

jego nieskończone „anagramy”. Układa nowe zdanie, zmieniając na różne sposoby konfigurację budujących je wyrazów i liter, dzięki czemu stara się zgłębić jego „prawdziwy sens”. Dokonuje się to poprzez urzeczywistnienie wszystkich możliwości wypowiedzenia czegoś z wykorzystaniem liter i wyrazów tworzących owo zdanie. Piszący, który postępuje w ten sposób, przemierza i sonduje granice języka.

Ujęta z tej perspektywy sztuka konstruowania anagramów nie jest tylko jedną z technik literackich, jakimi dysponuje poeta – wyrafinowaną zabawą słowną, w której chodzi o pomyślowe zmienianie kolejności liter poszczególnych słów czy kolejności wyrazów w zdaniu. Jest przede wszystkim najwyższą formą twórczości językowej, która pozwala piszącemu zgłębiać możliwości kreowania znaczenia tkwiące w języku. Podkreśla to Bellmer w swojej definicji:

Anagramy są słowami lub zdaniami uzyskanymi przez permutację liter, z których składa się dane słowo lub zdanie. Zdumiewa, że – od kiedy znowu zaczęto się interesować językowymi kreacjami szaleńców, mediów i dzieci – nikt nie pomyślał o anagramatycznej interpretacji tych ziarenek kawy, jakimi są litery naszego alfabetu⁶ (Bellmer, 2001, s. 174–175).

W poetyckiej sztuce anagramu permutacja oznacza zatem „metodę” opartą na wykorzystaniu możliwości zmiany układu liter konkretnego języka do tworzenia nowych słów i zdań. Naturalnie, ostatecznym celem omawianych poczynąń jest sytuacja, w której poeta wykorzystuje cały tego rodzaju potencjał językowej kreacji, a więc realizuje w swoich wierszach (anagramach) ideę – jak określa ją Bellmer – „układu zamkniętego”. Urzeczywistnia wówczas „pełnię mowy”, czyli wyczerpuje możliwości znaczenia obecne w literach i słowach danego języka. Mowa (język) staje się dla piszącego całkowicie przejrzysta, nie kryje w sobie żadnych tajemnic ani zagadek. Inna sprawa, że byłoby to tożsame z dotarciem do kresu wszelkiego tworzenia w języku. Stąd taką sytuację można sobie wyobrazić i próbować się do niej zbliżyć jedynie w praktyce poetyckiej.

W prezentowanym ujęciu poetycka sztuka anagramu polega na tworzeniu różnych pomysłowych układów słów z liter i zdań ze słów, a nie na dążeniu do zakomunikowania jakiegoś sensu. Wprawdzie z nowymi słowami kreowanymi za pomocą techniki permutacji wiąże się niekiedy pewne znaczenie, ale zazwyczaj abstrakcyjne, postrzępione i bliżej nieokreślone. Stanowi ono

6 Cytaty z tekstów obcojęzycznych, które nie zostały przełożone na język polski, przytaczam w tłumaczeniu własnym – P.D.

jakby pogłos, zniekształcone odbicie „właściwego” znaczenia, gdyż za ogół jego punkt odniesienia trudno jest zidentyfikować. Czasami zaś wręcz ociera się o nonsens. Dlatego z anagramami łączy się

kwestia całkiem nowej jedności formy, znaczenia i emocjonalnego klimatu promieniującego ze słownych obrazów, co nie może być wymyślone czy żmudnie zbudowane. Wchodzą one ze sobą w kontakt bez ostrzeżenia i tworząc specyficzną rzeczywistość, otwierają się na wiele interpretacji, wiążąc węzły znaczenia i ich powiązane ze sobą echa, śmieszne niczym odbite w lustrze wielościąny czy nowe obiekty. „Beil” (siekiera) staje się „Lieb” (miłość) lub „Leib” (ciało), kiedy kamienna ręka artysty wryje się w nie; budzi się wtedy w nas geniusz i nas porywa, fruując na miotle (Bellmer, 2001, s. 175).

W sztuce pisania anagramów opartej na spontanicznej inwencji lingwistycznej jest zatem coś diabelsko genialnego i nieprzewidywalnego. To coś jak sztuka czarnoksiężnika. Stąd bierze się niepowtarzalny urok wierszy powstałych w tej konwencji. Dochodzi w nich do głosu radość z zabawiania się samą materią języka, rozkoszowania się odkrywaniem możliwości tworzenia w nim nowych znaczeń.

7.

Na czym więc zasadza się sugerowane przez Bellmera podobieństwo między „pragnieniem” zdania, aby być rozłożonym na wyrazy, a „pragnieniem” ciała, aby być rozłożonym na części? Czy części ciała pozostają do ciała jako takiego w tej samej relacji co litery do słowa lub słowa tworzące zdanie do tego zdania? Z pewnością nie. Litery i wyrazy są jednostkami autonomicznymi, lecz równocześnie pozostają w określonych relacjach ze sobą – jako elementy systemu językowego. Dlatego można je dowolnie układać i zmieniać ich kolejność, gdyż należy to do sposobu funkcjonowania owego systemu. Efektem takiego postępowania będzie albo jakiś sens, który da się przypisać powstałym słowom i zdaniom, albo brak sensu, na przykład jeśli chodzi o słowa, które nie istnieją w danym języku i nie wiadomo, do czego się odnoszą, albo o zdania, które wydają się przypadkowym zlepkiem słów naruszającym normy gramatyki i frazeologii.

Tymczasem poszczególne części ciała są elementami biologicznej całości, w której ich miejsce i własności zależą od zasad budowy anatomicznej. Gdyby więc regułę anagramowania ciała potraktować dosłownie, jako operację dokonywaną na żywym organizmie, oznaczałoby to albo jego trwałe okaleczenie lub

deformację, albo rozłożenie go na kawałki, co byłoby tożsame z uśmierceniem podmiotu, który owo ciało posiada. Równie makabryczne byłyby konfiguracje korpusu i kończyn zmontowane z odrębnych części ułożonych w określony sposób. Z racji tego odniesienia do ciała jako całości jego członki nie podlegają podobnym zasadom „wymienności” jak litery i wyrazy w zdaniu. Noga jest nogą w źródłowym sensie jedynie wtedy, gdy stanowi element całości, do której należy. Jeśli zostanie od niej w jakiejś przyczyny odcięta, staje się czymś zupełnie innym, niż była.

Czy w takim razie przypisanie przez Bellmera ciału pragnienia podobnego do pragnienia zdania, aby rozłożyć je na wyrazy, trzeba nazwać twierdzeniem absurdalnym? Czy uznając to pragnienie za podłoże swojej twórczości, artysta nie głosi czegoś makabrycznego, co chociażby ze względów etycznych trudno zaakceptować? I czy czegoś z makabry nie zawiera w sobie jego sztuka, w której głównym, obsesyjnie powracającym motywem są zdeformowane i okaleczone kobiece ciała, wyglądem brutalnie naruszające zasady anatomii?

O tym, że przypisywanie ciału tego rodzaju pragnienia Bellmer traktował jak najbardziej poważnie, świadczy dobitnie jego późniejsza wypowiedź w posłowie do pracy Uniki Zürn *Hexen-texte* (1954). Odwraca on tam przywołaną powyżej analogię między ciałem a zdaniem, twierdząc, że to nie pragnienie zdania, aby rozłożyć je na części, można uważać za pierwowzór anagramowania ciała. Jest dokładnie na odwrót – to właśnie pragnienie ciała stanowi pierwowzór dla tworzenia anagramów w języku:

W istocie człowiek zna swój język jeszcze mniej, niż zna swoje ciało: zdanie można porównać do ciała, które zaprasza nas do jego rozczłonkowania po to, aby jego prawdziwa zawartość mogła być komponowana na nowo przez nieskończone serie anagramów (Bellmer, 2001, s. 175).

A zatem jest jeszcze gorzej. To samo ciało pragnie, aby je rozczłonkować i tworzyć z jego części „anagramy”, a nie na odwrót. Tyle że kiedy Bellmer mówi o tym pragnieniu, traktuje je jako wpisane w ciało, w sam proces życia, w którym ciało zachęca nas do stworzenia w fantazji jego nowych konfiguracji nieliczących się z anatomią. Nie chodzi tu więc o kawałkowanie ciała w sensie dosłownym, ale o dokonywanie tego w wyobraźni. Celem ma być wydobycie wszelkich kształtów, jakie może ono przybrać, a w konsekwencji – wyeksponowanie niespenetrowanych dotąd wymiarów jego seksualności.

Jak łatwo zauważyć, przypisywanie ciału pragnienia, aby być rozczłonkowanym, jest wynikiem projektowania na nie własnego pragnienia artysty. Stąd bierze się jego poczucie, że w ciele tkwi pewien nadmiar i wynikające z niego dążenie do przekroczenia

siebie, radykalnego przepostaciowania. Temu dążeniu Bellmer wychodzi naprzeciw, sięgając po sztukę anagramu. Obmyśla zgodnie z nią różne konfiguracje ciała, na które składają się relacje między jego częściami ignorujące budowę anatomiczną człowieka. W ten sposób stara się odkryć i utrwalić w swoich dziełach nowe, potencjalne wymiary kobiecej seksualności. Gra więc ciałem, które materializuje już to w kobiecych figurach lalek, już to na rysunkach i gwaszach, dając nieskrępowany upust fantazjom. W grze tej ciało i jego seksualność są ukazywane w rozmaitych sytuacjach życiowych, do których zawsze można dołączyć jakąś historię, zazwyczaj mroczną i tragiczną w wymowie. Owa historia ciała zapisywana w pracach Bellmera jest artystyczną ekspozycją tegoż ciała, poprzez którą autor demonstruje jego wieloraką „prawdziwą zawartość”, różne oblicza jego seksualności.

8.

W dalszej części przytoczonej wypowiedzi Bellmera na temat anagramów uwagę zwraca komentarz dotyczący paradoksalnej sytuacji, w jakiej znajduje się poeta, który obrał tego rodzaju technikę:

Jeśli zbadać to dokładniej, anagram rodzi się na podłożu głębokiego i paradoksalnego konfliktu. Zakłada on maksymalne napięcie wyobraźniowej woli i zarazem techniczne ograniczenie środków do rozporządzenia – tylko bowiem dane nam litery mogą być użyte, żadne inne – to poczucie wiedzy ku przytłaczającemu „skupieniu” i gorączkowemu poszukiwaniu odkrycia. Wszystko zmierza do pewnego automatyzmu. Przypadek zdaje się mieć spory udział w rozwiązaniu, tak jakby bez niego słowna rzeczywistość nie była autentyczna i wartościowa. Gdyż to dopiero na końcu, „poniewczasie”, zdajemy sobie sprawę, że rezultat był osobiście nieunikniony, że inny rezultat nie mógłby się wydarzyć. Każdy, kto pisze anagramy dzień po dniu, uzyskuje pod koniec roku meteorologiczny schemat swojego ego (Bellmer, 2001, s. 174).

Według Bellmera zatem rygorystyczny wymóg użycia w anagramie tylko tych liter, które są obecne w tekście wyjściowym, zmusza podmiot – paradoksalnie – do maksymalnego zaangażowania własnej wyobraźni i pomysłowości. Chodzi o to, aby słowa składające się na anagram, będące wynikiem odwrócenia lub zmiany kolejności danych liter, mogły zostać odczytane jako aluzja do układu liter słów tekstu wyjściowego lub ich prosta modyfikacja. Anagram powstały wskutek tego rodzaju poczynañ zdaje się na pierwszy rzut oka oparty już to na automatycznych odwróceniach sekwencji liter w wybranych słowach, już

to na swobodnych asocjacjach czy pomysłach poety, których efektem są ich nowe konfiguracje. Kiedy jednak Bellmer kończy wiersz napisany wedle takiej koncepcji i ponownie na niego spogląda, ze zdumieniem stwierdza, że tworzące go słowa i relacje między nimi musiały przybrać właśnie taką, a nie inną postać. Ich osobliwy układ oddaje bowiem pewną ucieleśnioną w języku anagramu konieczność, kreśląc zarazem wizerunek ego autora.

Ten pogląd nawiązuje do przekonania surrealistów, że niektóre na pozór losowe zdarzenia w ludzkim życiu w istocie stanowią przejaw ukrytej konieczności. Są odpowiedzią zewnętrznej rzeczywistości na nieświadome pragnienia podmiotu – rzeczywistości, która w zadziwiający sposób okazuje się urzeczywistnieniem tych pragnień. Tak dzieje się w powieści *Nadja* Bretona, w której niby przypadkowe pojawienie się tytułowej dziewczyny w życiu bohatera jest ucieleśnieniem jego pragnień. Według Bellmera podobne sytuacje biorą się stąd, że

między jaźnią i światem jest ekran, na który nieświadomość projektuje obraz swoich głównych źródeł fascynacji. Ten ukryty obraz staje się świadomy jedynie wówczas, gdy zewnętrzny świat projektuje podobny obraz ze swej strony, tak że oba obrazy, wewnętrzny i zewnętrzny, nakładają się na siebie (Webb, Short, 1985, s. 43).

Artysta nazywał taką koincydencję pragnień i rzeczywistości „potwierdzeniem poprzez przypadek” i głęboko wierzył, że charakter losowej konieczności miały również wspomniane wcześniej kluczowe wydarzenia w jego życiu, które zadecydowały o jego fascynacji sztuką lalkową. Z podobną sytuacją musiał się też zmierzyć, tworząc anagramy. Zrazu wydawało się mu, że ich postać językowa to przypadkowy efekt swobodnych przemieszczeń językowych, w końcu jednak spostrzegł, że w istocie stanowi ona wyraz pewnej konieczności zapisanej w samym języku. Przy czym wtedy, kiedy układa się anagram,

[s]am proces jest enigmatyczny. Proponując wyrocznie i spektakle, które są niekiedy hałaśliwe, złośliwy chochlik ukryty z tyłu ego dodaje dużo od siebie, tak iż wyobrażenia i kondensacja mogą koegzystować. Geniusz jest bez wątpienia zdecydowanie lekceważący, nigdy nie śpiewa całym sercem z wyjątkiem śpiewania o chwale czegoś, co jest nieprawdopodobne, o szczęściu, o okazji. To tak, jakby nielogiczność była komfortem, śmiech zaś był dozwolony w myślach; błędzenie było drogą, a szansa – do wiodem na wieczność (Bellmer, 2001, s. 175).

Proces powstawania anagramu jest zatem z racji spontaniczności trudno uchwytne. Zarazem to, co w rezultacie zostaje wypowiedziane, przypomina wyrocznię, którą można wyklądać na różne sposoby. Staje się tak za sprawą „złośliwego chochlika” ukrytego w zakamarkach ego. Powoduje on, że to, co należy do porządku wyobraźni – strzępki obrazów przywoływanych przez słowa anagramu – może koegzystować z „kondensacją”, z wymogiem użycia tylko tych liter, które pojawiły się w tekście wyjściowym; do owego tekstu anagram odsyła, będąc jego odwróconą i zdeformowaną wersją. Rzeczony chochlik, który przewrotnie przemieszcza litery w słowach, ma więc w sobie coś z geniusza, kiedy tworzy ich nowe konfiguracje. Ale ponieważ traktuje to działanie jako rodzaj zabawy, zdaje się zdradzać nieco lekceważący stosunek do jej obiektu. Dlatego nie angażuje się w poetycki „śpiew” anagramu całym sercem. Chyba że ów śpiew głosi chwałę tego, co nieprawdopodobne, jakiegoś szczęśliwego trafu, okazji, która potrafi zmienić w życiu wszystko.

A zatem w świecie anagramów reguły logiczne, które rządzą potocznymi wypowiedziami, zostają zawieszone. Nielogiczność powiązań między słowami tworzącymi ten świat jest tu darem i normą. To na niej zasadza się poetycki efekt anagramu. Podobnie śmiech pojawia się tu już w myślach poety, gdzie zamieszkuje „złośliwy chochlik”. Natomiast sam akt kreacji przypomina błędzenie bez planu wśród liter i słów, w którym podmiot zdaje się na geniusz przypadku. Ale tylko dzięki temu wyłania się szansa dowodu na wieczność – stworzenie wiersza, którego wieloznaczne słowa zyskują status wyroczni.

Sztuka anagramu okazuje się więc sztuką czarnoksiężnika, w której język wypełnia swe najwyższe przesłanie. Przepowiada przyszłość, chociaż to mroczna przepowiednia. Kim jest Hortensja z anagramu Bellmera? Kwiatem czy dziewczyną? Gdzie znajduje się Olm? Czym jest Turmotter (wieża-ćma?), która wyciąga (z kapelusza?) los poety? Co oznacza „bezczasowa godzina zmarłych”? Tego nie wiemy. A jednak ów dziwaczny wiersz, pełen niedomówień, postrzępionych sensów i neologizmów, porusza naszą wyobraźnię tym, co w nim nieokreślone, zagadkowe i pozostawione domysłom. A zarazem przeniknięte jakąś głęboką melancholią. Jakbyśmy nagle poczuli oddech śmierci.

Bibliografia

- Anagram, [s.a.] 1. W: *Encyklopedia PWN*. <https://encyklopedia.pwn.pl> [dostęp: 24.01.2026].
- Anagram, [s.a.] 2. W: *Wikipedia, wolna encyklopedia*. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Anagram> [dostęp: 24.01.2026].
- Bellmer Hans, 1957: *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*. Terrain Vague, Paris.

- Bellmer Hans, 1994: *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*. Przeł. Jan Maria Kłoczowski. Wydawnictwo M-Druk, Lublin.
- Bellmer Hans, 2001: *Postscript to Oracles et Spectacles* [1954]. Transl. Benjamin Ivry. W: T. Lichtenstein, Appendix. *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*. University of California Press, Berkeley, s. 174–175.
- Dybel Paweł, 2025: *Fizyczne nieświadome Bellmera i nieświadome Freuda. Podobieństwa i różnice. (W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Hansa Bellmera)*. „Fabrica Litterarum Polono-Italica”, nr 2 (10), s. 1–14. <https://doi.org/10.31261/FLPI.2025.10.12>.
- Dziadek Adam, 2001: *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 109–125.
- Kokoschka Oskar, 1984: *Briefe 1905–1919*. Bd. 1. Hrsg. Olda Kokoschka, Heinz Spielmann. Claassen, Düsseldorf.
- Lichtenstein Therese, 2001: *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*. University of California Press, Berkeley.
- Permutacja, [s.a.]. W: Wikipedia, wolna encyklopedia. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Permutacja> [dostęp: 24.01.2026].
- de Saussure Ferdinand, 1961: *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Przeł. Krystyna Kasprzyk. Wstęp Witold Doroszewski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Schilder Paul, 1935: *The Image and Appearance of the Human Body*. Kegan Paul, London.
- Starobinski Jean, 1964: *Les anagrammes de F. de Saussure, textes inédits*. „Mercure de France”, n° 1204, s. 243–262.
- Starobinski Jean, 1971: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Gallimard, Paris.
- Webb Peter, Short Robert, 1985: *Hans Bellmer*. Quartet Books, London–Melbourne–New York.
- Zürn Unica, 1954: *Hexen-Texte. Zehn Zeichnungen und zehn Anagramm-Texte*. Nachwort von Hans Bellmer. Galerie Springer, Berlin.