„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.10

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Aleksander Nawarecki
Uniwersytet Śląski w Katowicach
https://orcid.org/0000-0001-7271-2080

Bellmerowskie anagramy Katowic (Urbanowicz, Durski, Noszczyk)

Bellmer's Anagrams of Katowice (Urbanowicz, Durski, Noszczyk)

Abstract: This article attempts to sketch an imaginative atlas of Katowice, where Hans Bellmer was born and spent his childhood (1902–1923). In the foreground are places that may have influenced the artist's imagination (the municipal abattoir, the lively Mariacka Street, the "puppet clinic"). The second perspective concerns the early reception of Bellmer within the context of Katowice in the early 1990s (with particular emphasis on the work of Jarosław Lewicki and Henryk Wańko). The final perspective is the most "spectral," as it depicts places associated with the artist's life and work, viewed years later by local creatives. Despite the absence of any direct references or allusions to him, both *Dom Boga* (1970) by Andrzej Urbanowicz, *Mariacka* (1999) by Jacek Durski, and *Czułość* (2014) by Michał Noszczyk combine the image of the human body with the written word in a distinctive way, which the author of this essay terms "Bellmer's law."
Keywords: Katowice, Hans Bellmer, Andrzej Urbanowicz, Jacek Durski, Michał Noszczyk

Abstrakt: Artykuł jest próbą nakreślenia imaginacyjnego atlasu Katowic, w których Hans Bellmer urodził się i spędził dzieciństwo (1902–1923). Na pierwszym planie pojawiają się miejsca, które mogły wpłynąć na jego wyobraźnię (rzeźnia miejska, rozrywkowa ulica Mariacka, „klinika lalek"). Drugie ujęcie dotyczy początków recepcji Bellmera w realiach Katowic początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku (ze szczególnym uwzględnieniem pisarstwa Jarosława Lewickiego i Henryka Wańka). Ujęcie ostatnie jest najbardziej „widmowe", przedstawia bowiem miejsca związane z biografią i dziełem artysty oglądane po latach przez miejscowych twórców. Mimo braku nawiązań czy aluzji do niego zarówno *Dom Boga* (1970) Andrzeja Urbanowicza, jak i *Mariacka* (1999) Jacka Durskiego oraz *Czułość* (2014) Michała Noszczyka łączą obraz ludzkiego ciała ze słowem w szczególny sposób, który autor eseju nazywa „prawem Bellmera".
Słowa kluczowe: Katowice, Hans Bellmer, Andrzej Urbanowicz, Jacek Durski, Michał Noszczyk

Prawo Bellmera

Zacznijmy – jakżeby inaczej – od myśli, która stała się sztandarowym przesłaniem Hansa Bellmera:

> Ciało jest podobne do zdania, które zaprasza do jego rozczłonkowania tak, aby na nowo ukazały się prawdziwe treści poprzez serię nieskończonych anagramów (Bellmer, 2025, s. 101).

Czytając to zdanie, wyjątkowo piękne, lecz niełatwe do pojęcia, mam wrażenie, że ono też pragnie, abyśmy je rozkładali w nieskończoność. Pokusą jest uroda, symetria i przewrotna logika jego budowy, co jednak nie powinno odwracać uwagi od samej tezy, brzmiącej jak definicja albo prawo naukowe. Jeśli Archimedes analizował wyporność ciała zanurzonego w cieczy, to Bellmer bada ciało zanurzone w dyskursie językowym. Zauważa analogię między somatyką a gramatyką i równocześnie jej poznawczą niewystarczalność. Ciała nie można w pełni opisać zdaniem, a zdania – ucieleśnić. Tej relacji nie da się wyrazić wzorem matematycznym, ale gdyby permutację liczb zastąpić literami – pojawi się anagram. Eureka!

Artysta rozumuje logicznie i konsekwentnie, a zarazem imponuje odwagą. Wykracza poza fizykę, uwzględniając siłę pragnienia, z kolei pytając o „nieświadomość fizyczną", przekracza psychoanalizę (zob. Jouffroy, 1998, s. 105). Przekracza też horyzont „fallogocentryzmu" – to już wiemy (Rosiek, 1998, s. 138) – a gdyby zależność mowy od postrzegania ciała połączył z lingwistyką, pewnie byłby pierwszym kognitywistą. I czy wizja ciała jako „mięsa" podatnego na analityczne krojenie nie zapowiada „plastynacji" Günthera von Hagensa, który z ludzkich zwłok wykonuje rzeźby i eksponaty anatomiczne?

A może warto iść jeszcze dalej, choćby w stronę psychoróżnorodności, a zwłaszcza studiów nad ADHD? Myślę o pacjentach bez końca poprawiających to samo zdanie czy akapit i z podobną pasją wykonujących wiele czynności naraz. Dopływ dopaminy stymuluje kolejne manipulacje, tak jak w przypadku Bellmera, który swą aktywność wiąże z poszukiwaniem anagramów: „Transfery, przeistoczenia, przestawienia absolutnie, zdawałoby się, niemożliwe, wywołujące szok i zdumienie, wynagradzają nieco gorycz tego, że trzeba żyć" (Jeleński, 1998, s. 19). Anagramy leczą jego „upiorny pesymizm", wytwarzając „somatyczne iluminacje" – jakże to przypomina „szok dopaminowy" i efekt „hiperfokusu".

Tak czy inaczej, anagramy okazały się kluczowe; ich uskrzydlającą moc (i ryzyko absurdu) podsunęli Bellmerowi surrealiści, natomiast przeniesienie tych operacji do sensualnej praktyki malarza, rzeźbiarza, fotografika czy happenera było już działaniem całkowicie samodzielnym, często eksperymentalnym. W Bad Carlsruhe na modelu lalki dokonał on pierwszej rozbiórki ludzkiego korpusu, w Berlinie kombinował, jak zradykalizować i uprzestrzennić te manipulacje. A potem już we Francji, dzięki Norze Mitrani, połączył żonglerkę anagramami z rysowaniem i flirtowaniem, by wreszcie wspólnie z Unicą Zürn udosłownić anagramatyczny wymiar erotyki: pętał jej ciało – systematycznie, eksperymentalnie, fantazyjnie.

Ten proces musiał się zacząć w Katowicach, gdzie Hans dorastał, dojrzewał płciowo, a równocześnie uczył się rysunku

technicznego i portretowania, kopiował arcydzieła, poznawał sztukę ekspresjonistyczną i pornografię. W rodzinnym mieście zwątpił w autorytet ojca (inżyniera) i w Boga Ojca, tu poczuł się anarchizującym materialistą i ateistą, co zapewne zamanifestował na swojej pierwszej wystawie gwaszy, zamkniętej po interwencji policji w roku 1922. Niewiele więcej wiadomo o jego śląskiej epoce, tymczasem ja chciałbym wiedzieć, jak to miejsce wpłynęło na artystę i czy przyczyniło się do odkrycia „prawa Bellmera".

Genius loci

Po roku 1923 nie wrócił do polskich Katowic, prawie o nich nie pisał, lecz pod koniec życia podobno śniły mu się każdej nocy. Co to znaczy? Czy widział ulice, parki i podwórka, czy raczej zmorę ojca albo fetysz plisowanych sukienek? To pytanie nabiera ostrości z perspektywy roku 1958, kiedy pracował nad cyklem fotografii *Unica ligotée*, a jedno ze zdjęć „związanej Uniki" opatrzył napisem „Przechowywać w chłodnym miejscu". Drastyczność surrealistycznego konceptu wyjaśnia Alyce Mahon: „Jeśli przypomnimy sobie dostrzeżony przez Bellmera związek pomiędzy ciałem i nożem, podtekst ten staje się o wiele bardziej przewrotny: ciało redukuje się tutaj do sztuki mięsa, świeżego, sznurowanego i gotowego do skonsumowania. Co więcej, niemieckie słowo *Fleisch* znaczy zarówno »ciało«, jak »mięso«" (Mahon, 1998, s. 165).

Sam artysta jako źródło inspiracji wskazywał makabryczny fragment powieści kryminalnej, ale psychoanaliza każe sięgać do dzieciństwa, tu zaś pomocna jest informacja o dawnych zabawkach Hansa, które przesłała mu matka w roku 1931. Otwarcie kufra z pamiątkami było dla niego mocnym przeżyciem, a znalazła się tam także „kolekcja sztyletów, siekier" (Jouffroy, 1998, s. 102), narzędzi szczególnie ważnych dla jego wyobraźni. Co prawda służyć miały do zabawy w Indian, lecz warto zdać sobie sprawę, że podekscytowany chłopiec czytał powieści Karola Maya w odległości kilku minut spaceru od miejskiej rzeźni. Mieściła się ona przy dzisiejszej ulicy Kozielskiej, naprzeciw cmentarza żydowskiego, tuż przy torach, nieco na uboczu, ale niedaleko od stacji kolejowej i centrum miasta. Powstała w latach 1905–1906, kiedy Bellmer był czterolatkiem. Na pocztówce z 1910 roku można zobaczyć parę chłopców w podobnym wieku bawiących się przed wejściem do Städtisches Schlachthaus, na innej widokówce z epoki ujrzymy zaś ogromne tusze wołowe wywieszone na zewnątrz jatki. To dowody ostentacyjnej obecności przemysłu mięsnego w przestrzeni miasta, którego ulicami dniem i nocą (pewnie też pod oknami Bellmerów) wędrowały stada zwierząt pędzonych na ubój. Przywożono je również w wagonach i innych pojazdach, skąd wydobywały się nieznośny odór i przerażające

odgłosy. To obraz typowy dla górnośląskich realiów, bo w sąsiednim Chorzowie niewiele wcześniej (1901), także w bliskości torów i rynku, wzniesiono z czerwonej cegły imponujący budynek rzeźni. Oba miasta próbowały konkurować z nieodległymi przygranicznymi Mysłowicami, dokąd od roku 1887 wędrowało bydło z całej Europy Południowo-Wschodniej, a po roku 1922 – najdosłowniej z całego świata. Istnieje hipoteza, że obfitość umęczonej, schorowanej i padającej rogacizny wpłynęła na popularyzację rolady wołowej wśród ubogiej ludności. Danie to stało się z czasem emblematem śląskiej kuchni.

Zwierzęce szczątki leżały na obrzeżach miasta, zwłaszcza przy rampach kolejowych obsługujących rzeźnię, choćby w dzielnicy Szopienice, gdzie wiele lat później podobne znalezisko uwiecznił na płótnie katowicki malarz surrealista Hilary Krzysztofiak (1926–1979). Jego słynna kompozycja zatytułowana *Szczęka* zaprezentowana została w roku 1955 na wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale, gdzie wywołała furię komunistycznych decydentów. A nastąpiło to niemal w tym samym czasie co publikacja kontrowersyjnego „mięsnego" fotomontażu Bellmera. Nie sposób udowodnić, że ich wspólną praprzyczyną był „rzeźnicki" szok wyniesiony z Katowic, szczególnie że Hans mógł je zapamiętać inaczej, jako eleganckie miasto z nadrzecznym bulwarem, położone na skraju Puszczy Pszczyńskiej i pól uprawnych. Ale powinien był też zauważyć, że uroczą panoramę zwieńczoną wieżami trzech świątyń otacza las kominów, szybów kopalnianych, pieców hutniczych i dymiących hałd, oplecionych labiryntem torowisk, gdzie żyzna ziemia została ekstremalnie zryta, przewiercona i pokryta masą pyłów i osadów.

Czy na początku XX wieku mógł odczuwać to jako gwałt na „matce Ziemi"? Wiemy, że oburzał go wyzysk nieludzko eksploatowanych „mas", a zarazem koiła natura w ukochanym letniskowym Pokoju. Właśnie tam konstruował później *Lalkę*, kalecząc jej ciało, a równocześnie usprawniając je dzięki użyciu łożysk kulkowych i wału Cardana. Komentatorzy widzą tu przewrotny związek z profesją ojca, inżyniera górnika, jakby jego okrucieństwo wobec ziemi syn przenosił na dziewczęce ciała. I w tym momencie trzeba wrócić do Katowic, do ich strony rozrywkowej w postaci aktywności siedmiuset prostytutek, które najbardziej prowokacyjnie eksponowały swe wdzięki na ulicy Mariackiej. Stąd blisko do dzisiejszych ulic Mickiewicza i Teatralnej, gdzie mieszkał Bellmer, a także do budynków jego kolejnych szkół. Łatwo pomyśleć, że uczniowie starszych klas kroczący Mariacką mieli co oglądać, o czym marzyć, lub nawet czego próbować. Z lakonicznych napomknięć wynika, że Hansowi nieobce były takie doświadczenia, a zważywszy, że działo się to w czasie pierwszej wojny światowej w okolicy dworca, to inicjacyjny, drastyczny kontakt z kobiecym ciałem mógł nękać go po latach we śnie.

Respektując „prawo Bellmera", zapytać warto o anagramatyczną relację między „mięsem" rzeźnym i miłosnym w przestrzeni nie tylko miasta, ale też słów. Choćby w jego nazwie, wpisywanej jako miejsce urodzenia do wszelkich dokumentów (także polskich i francuskich) – od metryki chrztu po akt zgonu. „Kattowitz" (dziewięć liter, w tym trzy „t") jest niemiecką wersją nazwy polskiej osady odnotowanej w XVI wieku jako „Katowice". Efekt germanizacji tego toponimu mógł razić uszy inicjalną cząstką „katto-", dosadnie kojarzącą się z kupą czy gównem (*Kot*) i rzyganiem (*kotzen*), równocześnie zaś rozweselać końcówką „-witz", oznaczającą żart, dowcip. Lekcje łaciny podpowiadały Hansowi, że *cattus* oznaczało każde młode zwierzę (na przykład cielątko czy owieczkę), a dopiero później stało się określeniem kotów (niem. *Katze*). A gdyby w brzmieniu „Kattowitz" usłyszał anagram, lub raczej anafon, *Götze*, wtedy do obsceniczno-komicznego kontekstu doszłaby jeszcze magiczna czy demoniczna moc pogańskiego idola.

Widmologia Katowic

Śnił o Katowicach, lecz katowiczanie długo nie wiedzieli o istnieniu Bellmera, polscy miłośnicy sztuki zaś nie szukali go w tym mieście. Nie musiało tak być, bo jeszcze za życia artysty informacja o miejscu jego urodzenia pojawiła się w arcypopularnym *Surrealizmie* Krystyny Janickiej (1973, s. 247)[1]. Symboliczny zdaje się rok 1970, kiedy z inicjatywy Frédérica de Towarnickiego i Maxa Ernsta nastąpiło w Paryżu spotkanie dwóch surrealistów, którzy wywodzili się z tego samego miasta: Bellmera i Henryka Wańka. Przyszły piewca śląskiego mistycyzmu nie wiedział jednak wtedy, kim jest ów schorowany i przygnębiony katowiczanin. Przez lata o nim milczał, potem opisał go lekceważącym tonem (Waniek, 1994) i dopiero po kolejnych dwu dekadach poświęcił mu poruszające wspomnienie (Waniek, 2014). Można zatem ubolewać, że wracający z Paryża młody artysta nie przywiózł do Katowic bellmerowskiej legendy. Nie zaciekawił nią przyjaciół – ani pamiętającej niemiecki Śląsk Urszuli Broll, ani jej męża Andrzeja Urbanowicza, który dwadzieścia lat później, po powrocie z Nowego Jorku, wręcz szaleńczo zainteresował się Bellmerem.

O wielkim surrealiście zrobiło się u nas głośno dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych; aura wolności i otwarcie na świat najwyraźniej ożywiły pamięć o twórcy *Lalki*, która materialnie pojawiła się na katowickiej wystawie w 1996 roku. Ta ekspozycja była kluczowym elementem serii bellmerowskich premier (pierwsza konferencja, publikacja, prelekcja i ustalenia adresowe). Wraz z upływem czasu zaangażowały się kolejne instytucje: Muzeum

1 Zamieszczony w książce biogram Bellmera zawiera błędny rok urodzenia (1912).

Śląskie, Festiwal Ars Cameralis, Uniwersytet Śląski, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Akademia Sztuk Pięknych i Rondo Sztuki, Teatr Śląski, Polskie Radio, TVP Katowice. Kiedy w stulecie jego urodzin (2002) władze miasta ogłosiły „Rok Bellmera", można było sądzić, że jubilat na stałe powrócił do domu. Od tej pory przez następne dwie dekady regularnie organizowano wydarzenia rocznicowe, a niestrudzonymi strażnikami pamięci okazały się dwie osoby i stojące za nimi instytucje: Natalia Kruszyna z Muzeum Miasta Katowic (archiwizacja, gromadzenie prac, organizacja wystaw, oprowadzania kuratorskie) oraz Małgorzata Borowska, kontynuująca misję Urbanowicza jako założyciela Towarzystwa Bellmer (wykłady i eventy artystyczne – happeningi, koncerty, spektakle i inne). Śladów katowickiej recepcji twórcy *Lalki* wciąż przybywa, ale czy w mieście obecny jest jego duch?

Takie sformułowanie brzmi niefortunnie wobec osoby unikającej „mętnych spekulacji religijnych, parareligijnych czy mistycznych" (Jeleński, 1998, s. 25), więc może stosowniej byłoby „ducha" zastąpić „widmem" rozumianym podobnie jak w dociekaniach Derridiańskich (zob. Derrida, 2016)? Taka zjawa objawiła się Jarosławowi Lewickiemu (1948–2011), katowickiemu pisarzowi i dziennikarzowi, założycielowi towarzystwa i periodyku o nazwie „Kościuszki i Okolice", który w swojej domenie przestrzennej usytuował opowiadanie *Hansi*. Tytułowe imię, a zwłaszcza nazwisko bohatera („Bellamer") jest sygnałem apokryfu o dojrzewaniu seksualnym napisanego w stylu *Blaszanego bębenka.* Kilkustronicowa miniatura została opublikowana w roku 2009 w „Śląsku" (nr 10), następna – w 2014, już po śmierci autora, w „Fabryce Silesia" (nr 2), niedawno zaś (2023) „Śląsk" powtórzył pierwodruk i dodał dwie kolejne cząstki (nr 9–11). Powoli wyłania się zagadkowa całość (powieść?), a wokół niej powstaje galeria dziesięciu ilustracji Wojtka Łuki i Karola Wieczorka odnoszących się do postaci Hansiego. Lecz jeszcze bardziej widmowe zdają się artefakty nieodwołujące do jego osoby ani prac, może nawet tworzone bez wiedzy o nim, a mimo to respektujące „prawo Bellmera".

Takie właśnie paradoksalne wcielenia rozpoznaję w trzech dziełach sztuki: w obrazie Andrzeja Urbanowicza *Dom Boga* (1970), w autobiograficznej powieści Jacka Durskiego *Mariacka* (1999) i wreszcie w noweli *Czułość* Michała Noszczyka (2014). Różne osoby, gatunki i momenty powstania, ale wszyscy autorzy, podobnie jak Mistrz, związani są z Katowicami w sposób nieoczywisty, a zarazem bardzo intensywny. Urbanowicz urodził się w Wilnie, wychował i studiował w Krakowie, emigrował za ocean i umarł w Przysiece, jednak większość życia i twórczych chwil spędził w kamienicy nad Rawą. Podobnie jego sąsiad Durski, który urodził się w Poznaniu, nostalgicznie wracał do rodzinnego Jutrosina, a umarł w Sosnowcu. Z pobliskim Sosnowcem też

związany jest Noszczyk, tu mieszka od urodzenia (z przerwą na krakowskie studia i doktorat), lecz wychował się nieopodal Brynicy i niemal każdego dnia przekracza graniczną rzekę, gdyż po jej katowickiej stronie ma pracę, przyjaciół, przygody i tam najczęściej sytuuje akcję powieści. Wszyscy trzej artyści uprawiają twórczość uderzająco zmysłową, niekiedy obsceniczną, wykorzystując swoje podwójne kompetencje. Urbanowicz i Durski to malarze i poeci, a zarazem teoretycy sztuki, Noszczyk jest pisarzem i literaturoznawcą, z kolei jako profesjonalny redaktor i wydawca – podobnie jak Bellmer w epoce berlińskiej – projektuje szatę graficzną książek czy materiałów reklamowych.

Piastowska 1

Dom Boga można oglądać w Muzeum Śląskim, skąd blisko do pracowni Urbanowicza i Broll przy ulicy Piastowskiej 1, gdzie na poddaszu narożnej kamienicy obraz ten został namalowany ponad pół wieku temu. Dodajmy, że ćwierć wieku później ten sam artysta dokładnie w tym samym miejscu zaczął tłumaczyć teksty Bellmera, komentować je i tworzyć grafiki imitujące jego styl. Uskrzydlony myślą, że najważniejsze miejsca Bellmerowskie (jego dwa pierwsze adresy) znajdują się w promieniu kilkuset metrów, tuż przy rynku – właśnie tam, w gmachu teatru, zainicjował w roku 2004 powstanie „Caffe Bellmer". A jednak centralnym punktem kultu była pracownia przy Piastowskiej 1, gdzie w 2009 roku wzniesiony został *Ołtarz Bellmera* – instalacja utworzona ze stosu manekinów, na którym artysta-kapłan złożył swoją „ulalczynioną" żonę (Księżyk, 2023, s. 490). „Być może Urbanowicz – sugeruje Rafał Księżyk – ziszczał w ten sposób swój sen o byciu Bellmerem", a wtedy katowicka „Śnialnia" zasługiwałaby na miano „domu Boga", oczywiście wcielonego w dwie osoby: Andrzeja i Hansa. Symbolika ołtarza pasuje do organizowanego tam Balu Bogów i zdobiącej wewnętrzne drzwi mandali z centralnie umieszczoną waginą – aluzją do *Początku świata* Gustave'a Courbeta. Jednak jej tytuł, *Wielka pizda szczająca na świat*, ogłasza dosadnie, że ubóstwienie kobiecego łona uległo tu drastycznej wulgaryzacji. Gdy Urbanowicz wchodził w rolę swego idola, był przekonany, że „[k]amieniem filozoficznym jest udany seks. Żadna miłość. Czysty seks" (Księżyk, 2023, s. 402). Rozmawiać wtedy chciał wyłącznie o kopulacji, czym dziwił przyjaciół z epoki buddyjskiej, którzy pamiętali surowego jogina-ascetę.

Szukając wyjaśnienia tej metamorfozy, powróćmy do *Domu Boga*, namalowanego ćwierć wieku wcześniej, przed fascynacją bellmerowską. Obraz dużych rozmiarów przedstawia nagiego mężczyznę leżącego na gołej ziemi na tle rozgwieżdżonego nieba. Ma znamiona autoportretu Urbanowicza (który nosił wówczas długie włosy), ale oczywista jest aluzja do *Chrystusa w grobie,*

słynnego płótna Hansa Holbeina młodszego z 1521 roku. Potwierdzają to szczegóły, zwłaszcza ekspozycja głowy, z puklem włosów wymykającym się na ziemię. Analiza zbieżności i różnic (choćby dziwnych liter, głównie samogłosek, kojarzących się z pasyjnym skrótem INRI) byłaby długa, ograniczam się więc do centralnego punktu obrazu i zarazem męskiego ciała. U Holbeina owo miejsce dyskretnie przykryte jest płócienną przepaską, natomiast Urbanowicz ostentacyjnie odsłania sterczący falliczny kształt, który okaże się grzybem. To muchomor szkarłatny, trujący gatunek zawierający substancje halucynogenne, w związku z czym w niezliczonej ilości kultur, także wśród Słowian, stosowany był jako środek wprowadzający w trans. Ewokował cudowne wizje, sugerujące kontakt z magicznymi mocami, duchami, a nawet z bóstwem, zatem mógł wieść do jakiegoś „domu Boga". Malarz pisał o tym wcześniej w eseju *Grzyb*, natomiast w dawniejszym tekście, brzmiącym jak manifest *Sercu świata*, głosił, że „[n]agość jest filozofią, zaś nagie ciało pośrednikiem między ziemią a wszechświatem" (Szweda, 2024, s. 156). To by znaczyło, że nie ludzkie serce ani fallus, ani zjedzony muchomor, lecz cały organizm panteistycznie łączy się z kosmosem. Nie wykluczałbym jednak autoironii – może „świątynia ciała" ulega radosnej desakralizacji w modnym wtedy stylu *sex and drugs*?

W poszukiwaniu odpowiedzi pomocne może być porównanie *Domu Boga* z innym arcydziełem pasyjnym. Chodzi o *Ukrzyżowanie* Matthiasa Grünewalda, przed którym to obrazem Bellmer dwukrotnie upadł na kolana. Był wstrząśnięty ekspresją krucyfiksu, a jeszcze bardziej – Marii Magdaleny, której „żal wykręca nie tylko ręce, ale także głowę, włosy, szatę okrywającą jej ciało, a nawet palce u nóg" (Bogalecki, 2025, s. 65). Urbanowicz nie aspiruje do tego ideału; co prawda skóra na leżącym ciele marszczy się w wielu miejscach, lecz to nie skutek napięcia członków, to raczej „plisy" kojarzące się z blaszkami grzyba. Twarzy też brakuje wyrazu, nie sposób wyczytać, czy postać umiera, osiąga satori czy po prostu „jest na haju". Symetryczna kompozycja obrazu, która eksponuje centrum z grzybowym trzonkiem (sterczącym członkiem), wydaje się szczytem patriarchalnego fallocentryzmu. To nie Chrystus ani Budda, raczej bóstwo tantryczne, lecz nie wykluczałbym swawolnego satyra. Znając przyszłość artysty, właśnie tu można dostrzec zapowiedź przemiany surowego lidera sanghi w Priapa z wiecznie wzwiedzionym członkiem. Ta wizja pasuje do późnego okresu działalności „Śnialni", do erotycznych eventów, a nawet orgii, których kabaretowy styl nazwałbym „Czarnym Balonikiem". Autor *Domu Bogu* na przełomie tysiącleci jednoczył się z Bellmerem w realiach wirtualnego seksu, powszechnie dostępnej pornografii, kariery BDSM i bondage'u. Zapewne wierzył, że gdyby Bellmer żył, toby taki był – ale zapomniał o jego niechęci do libertynizmu, transgresji i okultyzmu.

Hans myślał o ciele tragicznie, Andrzej – komicznie. Żeby ich pogodzić, trzeba by sobie wyobrazić coś pośredniego, czyli tragikomicznego. Może korowód roztańczonych widmowych ciał? Taka wizja pojawi się za chwilę.

Mariacka 17

Jacek Durski (1943–2015) to kolejny wybitny malarz z tego samego środowiska, jednakże niezwiązany towarzysko ani stylistycznie z młodszym o pięć lat Urbanowiczem. A mieszkał i tworzył w sąsiedztwie, po drugiej stronie Rawy, przy słynnej ulicy Mariackiej, więc także blisko Bellmerowskich punktów miasta, choćby kościoła ewangelickiego. Z ochrzczonym tam Hansem łączy go pewne podobieństwo biograficzne, gdyż jego ojciec też był wpływowym inżynierem. Ale za domowe piekło odpowiadała matka – wyniosła arystokratka, ostentacyjnie romansująca z kochankiem w intymnej przestrzeni mieszkania, co gorszyło małego Jacusia. Wiemy o tym z autobiograficznej powieści *Mariacka* (1999), nagradzanej, ważnej dla dziejów miasta i polskiej prozy przełomu wieków (zob. Dutka, 2011). Centralną część utworu wypełnia relacja z uroczystości pierwszokomunijnej bohatera, rozbudowana i odrealniona, bo licznie zgromadzeni członkowie rodziny spędzają za stołem aż trzy tygodnie. Jedzą, piją, rozmawiają, co dyskretnie nawiązuje do uczty eucharystycznej, lecz ich rozbuchana cielesność ma znamiona profanacji.

Każdy z biesiadników przedstawiany jest w rytmicznie nakreślonym portrecie. Galerię ciotek otwiera Stanisława, której lalczyne ciało podryguje w erotycznym tańcu:

> W siwych kłakach kolorowe wstążeczki. Na prawym cycku czerwony goździk, pod lewym różowa piwonia. Mruga oczami, stara laleczka. Usta na pół twarzy jeszcze podniecą pijanego (Durski, 1999, s. 66).

Okazały korpus kolejnej ciotki też zdaje się pokawałkowany (nogi, karczek, plecki, pośladki, jelita), ale na jej pląsy nakłada się sekwencja kolejnych kopulacji, ciąż i aborcji:

> Ciotka Joanna. Metr osiemdziesiąt osiem. Po socjologii i prawie, a przed siódmą skrobanką. Splata nogi w warkocz. Pyszne mięso z malinkami na karczku. Zakochana we własnych pośladkach. „Nie możesz domdleć u żony?", znosi do taksówki wuja Karola. „Skapcaniałeś w małżeństwie, staruszku", klepie słabego po pleckach, „ale ja cię wykopsam z drętwoty". Na podwieczorek gryzie literaturę, ale nie trawi. Nagrywa kruczenie jelit. Pokasłuje na słowo „ginekolog". Kaszle na słowo „ciąża" (Durski, 1999, s. 70).

„Pysznym mięsem" jest również ciotka Ziuta:

> Siedzi w towarzystwie zapiekanych i smażonych kiełbas. I żre niezadowolona, za chude psiekrwie. Kręci „niezadowolnionymi" oczkami. Podobna do wielkiego baboka [...]. Widzi ósmą parówkę. Zeżarłaby wnuczka, gdyby był z kremu (Durski, 1999, s. 71–72).

Kolejna postać jest chuda i koścista:

> Ciotka Zosia, Zosinderek. Trzeszczy jej w płucach i w stawach. Skrzypi drzewo oskrzelowe, strzelają panewki. [...] Wyrozumiała żona: „Mój mąż potrzebuje tych kobiet do rozprostowywania gnatów po siedzeniu przed sztalugami i po leżeniu na scenie, na której odgrywa sparaliżowanego" (Durski, 1999, s. 68).

Erotyzm parady wujów zdaje się jeszcze dobitniejszy:

> Wuj Janusz czy też wuj Teofil. Chyba jeden z drugim. Ssie dolną wargę ciotki Hanki. A górną ciotki Stasi. Często się tak zabawia z ciotkami. Lubi kobiety zmieniające skórę po stosunku, wypełnione diabelstwem i krwią. Poskakał na przyjaciółkach żony. I na żonach kolegów. [...] Poprosił własną siostrę o kawałek kobietki. Dostał w łeb garnuszkiem. Nie szkodzi. Poprosił matkę. Dostał po łapach mątewką. To go podnieca. Hycnie zaraz na Joannę, metr osiemdziesiąt. Zastąpi jej braci Karamazow. Pokąsa mięsko nad łokciami i cały kuperek. [...] Nie rozładuje się, chociaż gwałcony sześć razy (Durski, 1999, s. 75–76).

Portretów rodzinnych jest kilkanaście; krewni są artystami, uczonymi, sportowcami, pielęgniarkami, ofiarami stalinowskich represji, ale zawsze pokazują się od strony upodobań seksualnych. Fala namiętności porywa i przemieszcza nie tylko części ciała, lecz także gesty, wybuchy śmiechu i akty wydalania:

> Rozciął gębę od ucha do ucha, ha, ha. I tak „hahał", aż pobudził wszystkich świętych. Sparaliżowało go na całkiem młodziutkiej wdówce. Siusia teraz do łóżka, skamieniały niemowa (Durski, 1999, s. 85).

Ekspresja kopulacji rządzi też mową, narzuca jej tempo, wnika w składnię i frazeologię („Tarza się na wdowach i wyje pod pannami"). Rozmontowuje gramatykę i somatykę w iście bellmerowskim stylu: „pozwólcie porozkręcać panią ordynator i popatrzeć na porozkręcaną" (Durski, 1999, s. 71). Jakże nie pomyśleć o *Grach*

Lalki? Natomiast pulsujące i pokawałkowane ciało przypomina fotografię spętanej Uniki Zürn:

> Ile ma brzuszysk, cyców, gardeł, podgardli. A na wszystkim, co tłuste, złote wisiadełka. [...] Co za szpara odbytu. „Wyje" kiecka wciągnięta w szparę. Z taką szparą to powinnaś pracować w drukarni banknotów (Durski, 1999, s. 125).

W narracji Durskiego pieszczota często splata się z pismem, dotyk z drukiem, a ciało – z płótnem lub arkuszem papieru. Chciałoby się rzec, że artysta tak pisze, „jakby przejechał palcem od kroku do nosa" (Durski, 1999, 84), a równocześnie wiadomo, że w swojej pracowni nie kreślił zmysłowych portretów. Bliższa mu była abstrakcja, namiętny rytm jego prozy zaś ostentacyjnie nawiązywał do *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. A zatem bellmerowskie koligacje Durskiego muszą pozostać tylko hipotezą, co nie przeczy wrażeniu, że fragmenty *Mariackiej* niekiedy sugestywniej przylegają do grafik Bellmera niż jego ilustracje – do dzieł markiza de Sade'a czy Georges'a Bataille'a.

Na Damrota

Z Mariackiej przenosimy się na jej przecznicę, na przyszpitalną i przycmentarną ulicę Damrota, gdzie też spotyka się prostytutki. Na ten spacer zaprasza Michał Noszczyk (ur. 1955), autor *Czułości*, opublikowanej w roku 2014 przez „Twórczość", gdzie od kilku dekad sporadycznie drukuje on swoje opowiadania. Aktywny w wielu rolach i miejscach (od Pałacu Młodzieży po Uniwersytet Śląski), jako pisarz pozostaje postacią enigmatyczną; wiem, że więcej tworzy, niż publikuje. Czyżby wydawcy obawiali się prozy w typie Henry'ego Millera, zdominowanej przez erotykę, a zarazem wyrafinowanej intelektualnie? Jako wychowanek Jana Błońskiego (jego pierwszy doktorant) wrażliwy jest na kulturę francuską; wyznał kiedyś, że wszystkie jego opowieści rozgrywają się w Paryżu. Nie należy tego rozumieć dosłownie, choćby ze względu na *Czułość*, gdzie nazwa miasta została przemilczana, natomiast realia są katowickie aż do bólu.

Akcja dzieje się na Damrota, przy tylnym wyjściu z Akademii Muzycznej, czyli budynku dawnej szkoły podstawowej, do której uczęszczał Bellmer, tuż obok muzeum gromadzącego jego prace, a kończy na Kościuszki, gdzie obecność Hansa upamiętnia tablica. Poznajemy historię samotnego, niemłodego miłośnika książek, który po uśpieniu schorowanego psa cierpi na bezsenność, więc błąka się wieczorami po mieście. Pewnego razu spostrzega młodą prostytutkę poruszającą się z gracją na tle oświetlonego muru. Wpatruje się w nią hipnotycznie jak bohater *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna w Olimpię. Dziewczyna nie jest automatem

(choć z ręki nie wypuszcza eleganckiego iPhona), lecz biały strój (szorty, koszulka i stringi) na tle Akademii i pobliskiej Biblioteki Śląskiej upodabnia ją do dzieła sztuki. Wtedy „kulturalny gość" pomyśli, że podobne panienki „zamiast jak kariatydy podpierać nocą tak efektownie zmodernizowaną tradycję, powinny zostać wpuszczone do środka i czekać na klientów wygodnie usadowione przy stolikach" (Noszczyk, 2014, s. 56). Jeśli ten bibliofil marzył, by dziewczyny tak jak woluminy wypożyczać do domu, to dobrze trafił, bo jego wybranka wkrótce odsłoni przed nim sentencję łacińską wytatuowaną na łonie: „Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit". Czytelnik musi odgadnąć, że to Horacy, i przetłumaczyć: „Nie dociekaj nie nasza to rzecz Leukonoe / kiedy umrzeć mam ja kiedy ty nie odsłaniaj / babilońskich arkanów Co ma być niech będzie" (Horacy, 1973, s. 9). Usłyszy wtedy przestrogę, by nie osądzać pochopnie ladacznicy i nie zgłębiać jej tajemnic ani innych groźnych szyfrów.

Tymczasem autor będzie mnożył zagadki, takie jak aluzja wpisana w tytuł. Kluczem jest piosenka Wandy Warskiej z płyty *Wiersze*, a dociekliwy czytelnik powinien rozpoznać, że to *Czułość* śpiewana do tekstu Norwida, gdyż ten afekt okaże się ważniejszy od seksu. Jeśli wedle poety „czułość bywa [...] jak plecionka długa z włosów blond, / Na której wdowiec nosić zwykł / Zegarek srebrny – – –" (Norwid, 1968, s. 397), to w wypadku psiego wdowca „długa plecionka" kojarzy się z niepotrzebną już smyczą. Żałoba po ulubieńcu była tak dotkliwa, że oglądał w Internecie zwierzęcą pornografię. Opis zoofilii jest drastyczny, przeraża nawet prostytutkę, jednak istotny powód jej oburzenia stanie się oczywisty dopiero na ostatniej stronie tekstu.

Przez gąszcz aluzji literackich zbliżamy się do szczęśliwego końca, kiedy bohater bez żadnych oczekiwań i warunków zabierze dziewczynę do siebie tylko po to, „żeby oddychać tym samym powietrzem" (Noszczyk, 2014, s. 61). Katowicki wariant *Damy Kameliowej* okazuje się bliższy *Pretty Woman*, a jeszcze bliższy amerykańskiego serialu *Sarah, Plain and Tall*, co sugeruje imię, lub raczej zawodowy pseudonim prostytutki. „»Sara« i tak była zdecydowanie lepsza niż »Sandra«, żeby nie wspomnieć o »Szarlocie« czy »Sweety«" (Noszczyk, 2014, s. 47) – ironizuje narrator, któremu zapewne bliższa była „Sara, Sarusia", bezwstydna piękność spod koszar opiewana przez Zygmunta Haupta (zob. Haupt, 2007). Kwestia imion wciąż powraca, by wybrzmieć w ostatniej scenie, wieńczącej opowiadanie:

> – Jak naprawdę masz na imię?
> – Póki co mów mi Sara. Może tak zostać? Póki co.
> – Dobra, Sara, Sara... – powtarza raz jeszcze: – Sara. Ładne imię (Noszczyk, 2014, s. 61).

Może ładne, lecz dziewczyna raz po raz przedstawia się jako „dziwka", a nawet „kurwa". Jeśli pamiętać, że Sara to kurwa, wtedy agresywne „r" słychać nie tylko na Damrota, ale w całym tekście. Szczególnie zaś rezonuje w imionach Marty (kobiety, która zraniła bohatera) i Ireny (zimnej przyjaciółki pogardliwie patrzącej na Sarę), a także w nazwiskach idoli – Horacego, Norwida, Warskiej. Jednak klucz do finalnego pytania o „prawdziwe imię" znajduje się na początku utworu: „[...] minęło prawie dwa miesiące od czasu, jak uśpił Baro (od »barozaur«; wiedział, bo sam mu to imię wynalazł)" (Noszczyk, 2014, s. 45). Baro – tak wabił się pies, którego najwyraźniej ma zastąpić Sara. Baro i Sara – to brzmi dokładnie jak „barozaur" (od „barozaurus"?). Narrator wymyślił miano złożone z dwóch imion dopełniających się niby platońskie połówki, lecz relacja między Baro a Sarą (Sarą a Baro), psem i dziewczyną traktowanymi z tą samą czułością, pozostaje zagadką. Ale gdyby anagramatyczne dociekanie pociągnąć dalej, to metrykalnym imieniem Sary najprawdopodobniej okaże się Barbara. Wtedy Baro wywodziłby się od Barbary, a Sara byłaby poniekąd ich córką. I tak w zmysłowym „bara-bara" brnęlibyśmy w kolejne anagramy.

Kościuszki 17 i 47

Pozostańmy tam, gdzie kończy się *Czułość*, przy Kościuszki, bo ta ulica – proszę wybaczyć osobisty ton – jest także moim miejscem domowym. Stąd w roku 1977, dwa lata po maturze (i śmierci twórcy *Lalki*), ruszyłem w podróż inicjacyjną, oczywiście do Paryża i nowo otwartego Centre Pompidou. Tam trafiłem na prace Bellmera, ale szokiem okazała się wisząca obok tabliczka ze słowem „Kattowitz". Nie przyszło mi do głowy, że wychowywaliśmy się w domach, które dzieli zaledwie dwieście dwadzieścia kroków. Ta wiedza dotarła do mnie po wielu latach, a teraz odkrywam, że kamienica przy ulicy Mickiewicza, w której urodził się Hans, była również dawnym katowickim adresem moich dziadków (oni też tam doczekali się pierworodnego). Mimo tej bliskości Kuczowie mijali się z Bellmerami, a ja – z ich synem. Nasze drogi przecięły się tylko raz, na progu lat dziewięćdziesiątych. Zawdzięczam to Michałowi Sporoniowi, który pisząc magisterium o lalkach Schulza, wybrał się na berlińską wystawę i zobaczył *Die Puppe*. Wtedy przekierowałem jego uwagę do naszych Katowic, a on natychmiast ruszył do archiwum miejskiego. I tak oto jako pierwszy wskazał Bellmerowskie adresy, także ten przy ulicy Kościuszki.

Poruszony ową sensacją, przypomniałem sobie „klinikę lalek" czynną na tej samej ulicy pod numerem 17 jeszcze na początku lat sześćdziesiątych XX wieku, ale sprawdzający ten trop Sporoń dotarł do materiałów z przełomu wieków i zasugerował zupełnie inną lokalizację. Michał wyobraził sobie Bellmera, który

„[w]idział na wystawie jedynego w mieście salonu fryzjerskiego i perukarskiego Augusta Taistr[y][2] przy Direktionstrasse, obok Caffe Monopol, lalki fryzjerskie, służące jako modele do układania peruk" (Sporoń, 1998b, s. 112). Jego referat wygłoszony na kolejnej konferencji bellmerowskiej (Sporoń, 1998a)[3] wywołał spór o lokalizację „kliniki", czego ślad widać w redaktorskim wprowadzeniu do *Gier Lalki* (zob. Szymczyk, Przywara, 1998, s. 13). Do tej kwestii powrócił później Krzysztof Karwat, optujący za ulicą Kościuszki, gdzie właścicielem osobliwego sklepiku – wedle podpowiedzi Henryka Wańka – miał być niejaki Wagner (Karwat, 2002, s. 20). Ten niezwykły lokal działał już przed wojną, jak zapamiętały moja matka i babcia, a niewykluczone, że czynny był wcześniej, w katowickich czasach Bellmera. I to właśnie sugeruje przywoływany już Jarosław Lewicki, który ulokował w tym miejscu akcję opowiadania *Hansi*:

> Na wystawie zobaczył siedzące, stojące lalki. Ich wzrok był skierowany na Hansiego, tak w każdym razie wydawało się chłopcu, to [...] miało paraliżujące oddziaływanie. Po chwili skierował wzrok ku górze, gdzie nad drzwiami był szyld „Tajstra – Klinika Lalek". W sklepie pustka. Długie, kiszkowate pomieszczenie, na półkach siedziały lalki, w większości były to dziewczynki. Na końcu sklepu uchylone drzwi, wszedł tam i oniemiał, a oniemienie to stan wykluczający opis. Stał tak tedy, patrząc na dziesiątki korpusów, rąk, nóg, peruk i nanizanych na sznurek oczu. W końcu tego lalczanego panoptikum dostrzegł potężnego człowieka z plerezą rudych włosów całującego się z kobietą. [...] kobieta była naga, jej skóra jasna, sutki brązowe, włosy podobnie jak Drutta rude. To była lalka (Lewicki, 2023, s. 28).

Scena fetyszyzmu wydała mi się zbędna, bo z autopsji wiem, jakim horrorem była dla dziecka brudna witryna sklepowa z nanizanymi na drut główkami, korpusami i kończynami laleczek. Ale w tekście Lewickiego najbardziej poruszyła mnie informacja zawarta w szyldzie sklepu, bo nazwisko właściciela, Tajstra (kojarzone przez Sporonia z lokalem fryzjerskim), zostało wyparte z mojej pamięci na kilkadziesiąt lat.

2 W niemieckich źródłach (na które powołuje się Sporoń) nazwisko to ma formę „Taistra", natomiast później, w polskich Katowicach, było ono zapisywane w wersji „Tajstra" (tak je przywołuje cytowany dalej Lewicki).

3 Referat został wygłoszony w trakcie sesji towarzyszącej otwarciu wystawy „Hans Bellmer (Katowice 1902 – Paryż 1975)", która odbywała się od 30 listopada 1996 roku do 24 stycznia 1997 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach. W tej konferencji uczestniczył także Andrzej Urbanowicz.

Kamienica ozdobiona sylwetkami dwóch chłopców stoi nadal, dokładnie naprzeciw placu Miarki. Kiedy przechodziłem obok niej na początku XXI stulecia, często spotykałem tam (tylko tam i tylko wtedy!) Urbanowicza. Zapewne wracał z bellmerowskiego archiwum, czynnego wówczas przy Kościuszki 47, zawsze w kowbojskim przebraniu, brakowało mu tylko lassa, żeby spętać przerażone cielątko – tak myślałem, pamiętając sadomasochistyczne pornosy wystawiane w pobliskim salonie BWA. A on rzucał mi spod ronda kapelusza niepokojące spojrzenie. Może rozpoznawał we mnie ucznia Marii Janion, którą w tamtym czasie był żywo zainteresowany? Ale chyba nie wiedział, że Promotorka zleciła mi niegdyś redagowanie tomu „Transgresji" pod tytułem *Bluźniercy*, gdzie teksty Bataille'a ilustrować miały rysunki Bellmera (czekały już na biurku Stanisława Rośka). Dlaczego właśnie ja, wspólnie ze Zbigniewem Majchrowskim, zostałem powołany do profanacyjnych ekscesów? Zbyszek zajmował się wtedy demonizmem Wielkiej Improwizacji, a ja też nie byłem niewiniątkiem – pisałem *Czarny karnawał*, poświęcony księdzu Bace i jego „teatrzykowi śmierci". Nie znałem francuskiego, ale Janion zachęcała mnie do przekładu *Padliny* Charles'a Baudelaire'a, jakby w czytelniku *Uwag śmierci niechybnej* rozpoznała perwersyjnego entuzjastę *danse macabre*.

Skąd się to u mnie wzięło? Może właśnie z „kliniki" Tajstry i dziwnego nazwiska oznaczającego torbę myśliwską, w której – jak podpowiadają litery – tkwią „taj(emnica)" i „stra(ch)"? Wymawiając to trupio-trumienne słowo, czuję grozę i skłonny jestem uwierzyć, że „Katowice" pochodzą od „kata", a grupa „Kat" tylko tu mogła tworzyć satanistyczną muzykę. Słusznie więc Gwendolina Urbanowicz poczuła w tym miejscu czakram Ziemi i dostrzegła karę za jej okrutne traktowanie (Księżyk, 2023, s. 475).

Postscriptum postsekularne

Nie chciałbym kończyć diabelskimi anagramami, zatem pora na egzorcyzm. Szukanie śladów Bellmera w rodzinnym mieście, liczenie kroków i słów, błądzenie po mapie – to były gesty błogosławione. Wiem, że czułe dotykanie papieru zachwycało artystę, a kiedy wodziłem palcem wzdłuż osi Kościuszki, którą przecina Mariacka, a z drugiej strony Mickiewicza, miałem wrażenie, że kreślę krzyż łączący miejsca znane nam obu. Bellmer krzyżował *Lalkę* i płakał przed krucyfiksem Grünewalda, a jeśli śpiewał *Pasję* Bacha na Damrota, to też pod krzyżem. A skoro ten znak był ważny dla ateisty, to pewnie dlatego, że łączy słowa z częściami ciała i tworzy zdanie. Dotknięcie głowy oznacza Boga Ojca, dotyk brzucha reprezentuje Syna, obu ramion zaś – Ducha Świętego. Prawosławni żegnają się trzema palcami splecionymi wokół

wskazującego (co symbolizuje Trójcę), a pozostałe dwa przypominają o dwoistej naturze Jezusa (ziemskiej i boskiej). Z owego ruchu dłoni można wyczytać spójne zdanie o zbawieniu: Chrystus zstąpił z nieba (głowa) na ziemię (brzuch), żeby zbawić ludzi (ramiona).

Hans odrzucił tę narrację, choćby dlatego, że jego doświadczenie rodzinne niżej sytuowało głowę (ojca) niż brzuch (matkę) i ramiona (brata). Wywyższył „cielesny dół", co bynajmniej nie oznacza bluźnierczego odwrócenia krucyfiksu. Dla świętego spokoju zaglądam do katechizmowej nauki o ciele: „W przypadku człowieka Bóg ukształtował go własnymi rękami (to znaczy przez Syna i Ducha Świętego)... i wycisnął na ukształtowanym ciele własną formę w taki sposób, by nawet to, co widzialne, miało Boski kształt. Człowiek zdeformowany przez grzech i śmierć pozostaje obrazem Bożym, obrazem Syna, ale jest »pozbawiony chwały Bożej« (Rz 3,23), »pozbawiony podobieństwa«" [*Katechizm Kościoła katolickiego*, 1994, par. 704–705]. Ta formuła obiecująco dialoguje z przedstawionym tu „prawem Bellmera", lecz porównanie obu konceptów pozostawiam już teologom i postteologom.

Bibliografia

Bellmer Hans, 2025: *Mała anatomia nieświadomości fizycznej lub anatomia obrazu*. Przeł. Jakub Dąbrowski. Wydawnictwo Ha!art, Kraków.

Bogalecki Piotr, 2025: *Układ i odruch. Bach – Bellmer – Wirpsza*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 1, s. 62–69. https://doi.org/10.36744/k.3604.

Derrida Jacques, 2016: *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. Tomasz Załuski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Durski Jacek, 1999: *Mariacka*. Książnica, Katowice.

Dutka Elżbieta, 2011: *„Tyle zdań przyczepionych do jednej ulicy" (Jacek Durski „Mariacka")*. W: Eadem, *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 252–268.

Haupt Zygmunt, 2007: *Lili Marleen*. W: Idem, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Czytelnik, Warszawa, s. 268–277.

Horacy, 1973: *Do Leukonoe. Dwadzieścia dwie ody*. Przeł. A. Ważyk. Czytelnik, Warszawa, s. 9.

Janicka Krystyna, 1973: *Surrealizm*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Jeleński Konstanty A., 1998: *Bellmer albo Anatomia nieświadomości fizycznej i miłości*. Wybór i oprac. Piotr Kłoczowski. słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Jouffroy Alain, 1998: *Hans Bellmer*. Przeł. Leszek Brogowski, Diana Senczyszyn. W: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 99–116.

Karwat Krzysztof, 2002: *Odkrywanie Bellmera*. „Dziennik Zachodni", nr 57, s. 20.

Katechizm Kościoła katolickiego, 1994: wyd. 1, Pallottinum, Poznań.

Księżyk Rafał, 2023: *Śnialnia. Śląski underground*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Lewicki Jarosław, 2023: *Hansi*. „Śląsk", nr 10, s. 28–30.

Mahon Alyce, 1998: *Śmiać się pod nożem*. Przeł. Piotr Polit. W: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 147–166.

Norwid Cyprian Kamil, 1968: *Pisma wybrane*. T. 1. *Wiersze*. Wybór i oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Noszczyk Michał, 2014: *Czułość*. „Twórczość", nr 12, s. 45–61.

Rosiek Stanisław, 1998: *Ze wstępnych notatek do „Lalki"*. W: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 129–138.

Sporoń Michał, 1998a: *Hans Bellmer – okres śląski (1902–1937)*. W: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 117–128.

Sporoń Michał, 1998b: *„Historia oka" – ślepa plamka – Katowice*. W: *...przez oko ...przez okno. Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów.* Red. Maciej Tramer, Wioletta Bojda, Adam Bąk. Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice, s. 108–113.

Szweda Joanna, 2024: *Literatura w kręgu Oneironu. Interakcje i nawiązania*. słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Szymczyk Adam, Przywara Andrzej, 1998: *Hans Bellmer, Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*. W: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 7–13.

Waniek Henryk, 1994: *Nieznany mi bliżej Bellmer*. „NaGłos", nr 15/16, s. 218–226.

Waniek Henryk, 2014: *Monsieur Hans Bellmer*. „Fabryka Silesia", nr 2, s. 71–75.