

Śląskie Studia Polonistyczne

2025, nr 2 (26)

Rozprawy i artykuły

ANAGRAMY AWANGARDY

Paweł Dybel
Jakub Dąbrowski
Aleksander Nawarecki
Jerzy Franczak
Marta Rakoczy
Eliza Kącka
Aleksandra Kremer
Karolina Prusiel
Jakub Skurtys
Kinga Wyskiel-Szandecka

Prezentacje

WOKÓŁ HANSA BELLMERA

WYDAWNICTWO Uniwersytetu Śląskiego

Śląskie Studia Polonistyczne

2025, nr 2 (26)

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2025

Rada naukowa

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Maria Delaperrière (INALCO, Paris)
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Jens Herlth (Universität Freiburg)
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa, Moskwa, Rosja)
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
François Rosset (Université de Lausanne)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Marek Tomaszewski (INALCO, Paris)
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ
(anna.kaluza@us.edu.pl)
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr hab. Marta Baron-Milian
(marta.baron@us.edu.pl)
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); dr Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)
Członkowie redakcji: prof. dr hab. Maria Barłowska;
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr hab. Katarzyna Szopa, prof. UŚ

Redaktorzy naukowi numeru: Piotr Bogalecki, Marta Baron-Milian, Dorota Kołodziej, Maciej Mazur

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku
na stronie internetowej czasopisma

Adres redakcji:
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

Strona internetowa czasopisma:
https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index

Spis treści

Rozprawy i artykuły
Anagramy awangardy

Jerzy Franczak Zwierciadła pisarza. Wokół *Wielkiego palindromu* Georges'a Pereca

Marta Rakoczy *Narodziny liter* Themersonów: kombinatoryka typograficzna dla najmłodszych a nowoczesne projekty wychowawcze

Eliza Kącka „Po jakiemu to?" – spytał Klapaucjusz

Aleksandra Kremer *Pięć wierszy z notatnika* Aleksandra Wata a Paul Éluard

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

Jakub Skurtys „Potem się okazało, że to nie ja, a Krzysztof jest Ważykiem". Krzysztofa Pietrali gry w awangardę

Prezentacje
Wokół Hansa Bellmera

Paweł Dybel Anagram – sztuka czarnoksiężnika. O Hansa Bellmera anagramowaniu kobiecych ciał oraz zdań

Jakub Dąbrowski Mała anatomia filozofii Hansa Bellmera

Aleksander Nawarecki Bellmerowskie anagramy Katowic (Urbanowicz, Durski, Noszczyk)

Varia

Kinga Wyskiel-Szandecka Podróże w głąb utopii – nowożytność *versus* nowoczesność

Table of Contents

Essays and Articles
Anagrams of the Avant-Garde

Jerzy Franczak The Writer's Mirrors: On Georges Perec's *Le grand palindrome*

Marta Rakoczy The Themersons' *The Birth of Letters*: Typographic Combinatorics for the Youngest and Modern Educational Projects

Eliza Kącka "What language is that?," asked Klapaucius

Aleksandra Kremer Aleksander Wat's *Five Poems from a Notebook* and Paul Éluard

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

Jakub Skurtys "And Then It Turned Out That It Wasn't Me, but Krzysztof Who Was Ważyk." Krzysztof Pietrala's Playing the Avant-Garde

Presentations
Around Hans Bellmer

Paweł Dybel Anagram – The Sorcerer's Art: On Hans Bellmer's Anagramming of Women's Bodies and Sentences

Jakub Dąbrowski A Brief Anatomy of Hans Bellmer's Philosophy

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

Varia

Kinga Wyskiel-Szandecka Journeys into the Depths of Utopia – Early Modernity *versus* Modernity

Rozprawy i artykuły

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.02

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Jerzy Franczak
Uniwersytet Jagielloński
https://orcid.org/0000-0001-8789-7241

Zwierciadła pisarza. Wokół *Wielkiego palindromu* Georges'a Pereca

The Writer's Mirrors: On Georges Perec's *Le grand palindrome*

Abstract: The article presents reflections on Georges Perec's *Le grand palindrome*. The work is situated in the perspectives of poetology (an analysis of the effects generated by sign symmetry and the more general paradoxes of the mirror figure), historical and literary (the presentation of the palindrome form as a "constraint," with reference to the manifestos and programmatic texts of the Ouvroir de Littérature Potentielle), and biographical (its place in the French writer's oeuvre, its reception, and interpretation). The specificity of palindrome interpretation proves to be a separate issue: firstly, its subject is as much a specific work as the generative rule behind it; secondly, it inevitably projects meaning onto a text whose shape is determined by a hidden "axiom." Comparisons of the original *Le grand palindrome* with English translations and a philological translation into Polish reveal textual incoherence and a characteristic flickering of meaning, as well as the wealth of intertextual references. At the point of arrival, the emphasis shifts to the philosophical problems implied by the work, in particular those related to an unstable, performatively created subjectivity, entangled in a mirrored *mise en abyme*.
Keywords: palindrome, avant-garde, conceptualism, OuLiPo, Georges Perec

Abstrakt: Artykuł przynosi rozważania o *Le grand palindrome* Georges'a Pereca. Utwór ten usytuowany zostaje w perspektywach poetologicznej (analiza efektów generowanych przez symetrię znakową i ogólniejszych paradoksów figury lustrzanej), historycznoliterackiej (prezentacja formy palindromu jako „przymusu", z odniesieniem do manifestów i tekstów programowych Ouvroir de Littérature Potentielle) oraz biograficznej (miejsce w dorobku francuskiego pisarza, recepcja i interpretacja utworu). Osobnym zagadnieniem okazuje się specyfika interpretacji palindromu: po pierwsze, jej przedmiotem jest tyleż konkretne dzieło, co stojąca za nim reguła generatywna; po drugie, nieuchronnie dokonuje ona projekcji sensu na tekst, o którego kształcie decyduje ukryty „aksjomat". Zestawienia oryginału *Le grand palindrome* z przekładami angielskimi oraz tłumaczeniem filologicznym na język polski ukazują zarówno tekstową niezborność oraz charakterystyczne migotanie znaczeniowe, jak i bogactwo nawiązań intertekstualnych. W punkcie dojścia akcent przesuwa się na problemy filozoficzne implikowane przez utwór, w szczególności te związane z niestabilną, kreowaną performatywnie podmiotowością, uwikłaną w zwierciadlane *mise en abyme*.
Słowa kluczowe: palindrom, awangarda, konceptualizm, OuLiPo, Georges Perec

Palindrom (gr. *πάλιν/pálin* – 'wstecz', *δρόμος/drómos* – 'droga, szlak') to niezwykła figura stylistyczna. Proste założenie wyjściowe – odwracalność sekwencji literowej, czyli możliwość czytania w obu kierunkach bez modyfikacji znaczenia – generuje swoistą, skomplikowaną i paradoksalną formę niby-gatunkową. Jej podstawowe parametry najlepiej dają się uchwycić za pomocą dynamicznych antynomii: harmonia o klasycznym rysie – eksperymentalność, zewnętrzny ład – wewnętrzna aleatoryczność, forma czysta – efekt niezborności i niesamowitości, zdublowana linearność – rekursywność, struktura werbalna – wyzwanie wizualne, czytanie – kontemplacja, figura transformacji (metamorfozy, rewolucji) – figura powtórzenia (powrotu, cykliczności), autofagiczność – *perpetuum mobile* (Franczak, 2026).

Wydawałoby się, że palindrom powinien stanowić jedną z uprzywilejowanych figur literackich awangard, tymczasem ów prastary „wteiwewtyzm" (Tuwim, 1950, s. 96) nie łączył się w sposób bezproblemowy z artystycznym progresywizmem, z odrzuceniem odziedziczonych wzorów pisania i naciskiem na tworzenie innowacyjnych konstrukcji na miarę współczesnej epoki. Awangardy sięgały po formę lustrzaną sporadycznie i na własnych warunkach. Nieraz inspirowały się matematyczną symetrią czy ideą kwadratu magicznego, jednak głównie po to, by uzasadnić rygor kompozycji, malarską abstrakcję bądź muzykę dodekafoniczną (Kmiecik, 2016, s. 314 i nn.), a następnie rzucić się w przygodę nieskrępowanej wynalazczości, czyli kreowania rzeczy nowych i niebywałych. Jeśli komponowano palindromy, to na ogół w mikroskali, jako część większych układów czy gier.

Wyjątkiem na tym tle pozostaje Wielimir Chlebnikow. Nie tylko bawił się on regularnym rezonansem brzmieniowym w poezji *zaumnego języka*, lecz także eksperymentował z formą o strukturze lustrzanej, którą nazywał *перевертень* (*pierewiertień* – słowo to oznacza tyleż istotę zmiennokształtną, co zdrajcę, odmieńca lub wilkołaka), i pisał dłuższe konstrukcje fonetyczne zamknięte w pętlach brzmieniowych, jak choćby poemat o Stieńce Razinie, zbudowany z czterystu sześciu wersów palindromicznych (Imposti, 2016). Fascynacja palindromem nie była u Chlebnikowa przypadkowa: w jego światopoglądzie artystycznym figura ta intensyfikowała immanentną muzyczność mowy, pozwalała cofać się do korzeni słów, a także niosła za sobą obietnicę przełamania linearności myślenia i języka. Sergiej Birjukov zauważył, że „[d]la Chlebnikowa palindrom to skrócenie drogi do podświadomości z poziomu świadomości. Skrócenie to dokonuje się właśnie dzięki podwójnemu ruchowi wersu – według zasady uderzenia i odzewu (tak działa serce)"[1] (Birjukov, 1997, s. 18).

1 Wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych, które nie zostały opublikowane w polskim przekładzie, podaję w tłumaczeniu własnym – J.F.

Owe eksperymenty znalazły kontynuatorów w latach dwudziestych i trzydziestych (Aleksiej Kruczonych, Ilja Zdaniewicz) oraz po wojnie, w ramach moskiewskiego konceptualizmu (Gienrich Sapgir, Dmitrij Prigow). Później powracały w postaci odległych ech i swobodnych nawiązań, by wymienić twórczość Mikołaja Ładygina i Gleba Sedelnikowa czy *verbal circus* Vladimira Nabokova (Oleszczyk, 2013, s. 54, 60–66).

Kariera palindromu, jaką odnotowuje historia rosyjskiej awangardy, nie miała oczywistych odpowiedników w innych kulturach i językach. Drugim równie wyrazistym przykładem – acz całkiem odmiennym, jeśli chodzi o genezę, sformułowanie tematu i dynamikę rozwoju – pozostają działania Ouvroir de Littérature Potentielle. Założyciele OuLiPo od samego początku wskazywali na palindrom jako istotny element tradycji rygorystycznego *écriture*. Nie tylko wykorzystywali go do uzasadniania metody – czyli badania reguł generatywnych stojących za tekstami oraz systematycznego wynajdywania nowych skryptów – lecz także testowali jego możliwości i prokurowali spektakularne realizacje. Zanim przejdę do *Le grand palindrome* Georges'a Pereca, spróbuję zwięźle przypomnieć, na czym polegała idea *contrainte* oraz w jaki sposób uzgadnia się ona z tradycją *versus diabolicus*.

Zagadka przymusu

Pojedyncza reguła kompozycyjna, na której opiera się palindrom, pociąga za sobą zawrotną komplikację materii tekstu – wystawia na próbę tradycyjny model komunikacji, a możliwe do zrekonstruowania sensy podaje w postaci zdeformowanej i szczątkowej. Co więcej, ona sama – zapośredniczona w realizacji słownej – wystawia się na odbiór kontemplacyjny. Nic dziwnego, że Pracownia Literatury Potencjalnej doceniła tę formę, opartą na prostej, mocnej i wyrazistej zasadzie generatywnej, czyniąc ją wzorcowym przykładem przymusu tradycyjnego (tak nazywano „funkcjonujące w tradycji literackiej struktury, które pozwalają na generowanie tekstów według ściśle określonych reguł" – Olczyk, 2019, s. 19).

Przypomnijmy, co w kręgu OuLiPo nosiło miano przymusu. Pojęcie to ukuto na początku lat sześćdziesiątych podczas debaty, w toku której rozważano również inne terminy, takie jak „reguła" czy „rygor", a ponadto „forma" i „struktura". Te dwa ostatnie wydawały się szczególnie obciążone w okresie hossy artystycznych formalizmów i teoretycznych strukturalizmów. Wybór słowa *contrainte*, niezbyt popularnego w tradycji retorycznej, miał sygnalizować nowość przyjętej perspektywy. Oznacza ono zasadę organizującą tekst, jego aksjomat, analogiczny do aksjomatów matematycznych stojących za obliczeniami (Roubaud, 1988, s. 55–59). Takie ujęcie przecinało na skos dotychczasowe kategorie poetologiczne, budowało bowiem osobną klasę tekstów, poddaną bardzo

różnym zasadom formalnym (gatunkowym, stylistycznym itp.), odziedziczonym, przejętym z tradycji i zmodyfikowanym lub wymyślonym od zera, oraz przeciwstawiało ją literaturze opartej na swobodzie twórczej, natchnieniu, inspiracji lub impulsie. Towarzyszyło temu znamienne przewartościowanie: już Raymond Queneau dowodził fałszywości koncepcji, „że pomiędzy inspiracją, badaniem podświadomości i wyzwoleniem, a także pomiędzy przypadkiem, automatyzmem i wolnością zachodzi znak równości". Posłuszeństwo impulsowi jest zamaskowaną niewolą, gdyż „poeta, który zapisuje wszystko, co mu przychodzi do głowy, pozostaje niewolnikiem reguł sobie nieznanych" (cyt. za: Calvino, 2009, s. 135), podczas gdy podążanie za eksplicytnymi regułami otwiera niezmierzone obszary wolności. Podobne ujęcie tematu proponowali inni członkowie grupy, również Georges Perec, który dowodził: „Przymus nie jest tym, co pozbawia wolności, wolność nie jest odwrotnością przymusu. Przeciwnie, przymus jest tym, co pozwala na wolność, wolność zaś wyłania się z przymusu" (Perec, 2012a, s. 280).

W efekcie przyjęcia takiej perspektywy skomplikowały się relacje między formą a treścią, intencją a tekstem, lekturą a interpretacją. Jak pisał Jacques Jouet, „aby zaistniał oulipijski przymus, musi zostać wykorzystana pewna jawna procedura, aksjomat porządku formalnego, którego implikacje i następstwa logiczne utworzą tekst. Przymus jest problematem, tekst – jego rozwiązaniem. Lub też, by tak rzec, przymus jest sformułowaniem zagadki, a tekst – odpowiedzią, czy raczej jedną z wielu możliwych odpowiedzi" (Jouet, 2006, s. 18). Aksjomat formujący (i deformujący!) tekst poprzedza go i warunkuje jego powstanie. To on – jako problemat – stanowi punkt wyjścia pracy pisarskiej i powinien stanowić punkt dojścia interpretacji, lektura zaś podąża za logiką rozwiązania matematycznego. To ostatnie okazuje się jedną z wielu zrealizowanych możliwości, podczas gdy pozostałe, niezrealizowane, wciąż przynależą do domeny „literatury czysto potencjalnej"[2]. Tekst daje się czytać jako zachęta do ponowienia całej procedury, czyli napisania innego tekstu.

Jak w tym układzie współrzędnych umiejscowić palindrom? Oulipijczycy chętnie powoływali się nań, katalogowali jego realizacje, badali potencjał. Zgodnie z przyjętą linią obrony *mathématiques amusantes* bronili go przed zarzutem jałowej „akrobatyki" i uznawali za narzędzie generowania nowych znaczeń oraz odkrywania modeli poznawczych. François Le Lionnais w *Drugim manifeście Oulipo* wymienia go, obok lipogramu i holorymu, jako formę, która odsłania ukrytą logikę języka (Le Lionnais, 1973b, s. 20–21).

2 Jak choćby idea *palindromo di funzioni*: Italo Calvino proponował, by sporządzić odwracalną wersję *Hamleta*, która miałaby udowodnić, „że była to fundamentalnie palindromiczna historia" (Becker, 2012, s. 194).

Dopiero poza sferą tych ogólnikowych deklaracji zaczynają się mnożyć problemy.

Zacznijmy od teoretycznych. Jak dowodzi Jouet, członkowie OuLiPo „nie tyle tworzą literaturę wedle jakichś przymusów (to dość rozpowszechnione przekonanie), co szukają odpowiednich przymusów, aby ich użyć do pisania literatury. Te przymusy Oulipo czerpie z przeszłości (niekiedy wręcz je ekshumuje), czasem importuje je z daleka, innym razem w całości je wymyśla, nierzadko uciekając się przy tym do matematyki" (Jouet, 2006, s. 18). Widać wyraźnie, co w tej kombinatorycznej pracy podlega szczególnemu dowartościowaniu: wymyślanie przymusu, tropienie jego śladów w historii literatury, ewentualnie ekshumowanie jakiejś dawno pogrzebanej reguły. Najniżej waloryzowane jest tworzenie według przymusu istniejącego i cieszącego się estymą – przypomina ono ilustrowanie powszechnie znanych i uznawanych aksjomatów. Co prawda program OuLiPo od samego początku zakładał dwutorowość: ścieżka analizy (wynajdywanie i opisywanie struktur zrealizowanych, czyli „plagiatów przez antycypację") biegła równolegle do ścieżki syntezy (projektowanie nowych rygorów). Anaoulipizm współistniał zatem z syntoulipizmem (Roubaud, 1988, s. 54), ale ten ostatni – jak czytamy już w pierwszym manifeście grupy – określano jako ambitniejszy (Le Lionnais, 1973a, s. 17). Hierarchię tę zresztą odzwierciedlał porządek cyklicznych obrad OuLiPo, które zaczynały się od wymyślania przymusów (*création*) i rozważania wstępnych projektów realizacji (*rumination*), natomiast sprawozdanie z lektur, wymianę inspiracji oraz reinterpretację historii literatury (*érudition*) przesuwano na koniec każdego spotkania (Wasilewska, 2017, s. 86).

Palindrom należy do przymusów tradycyjnych. Jest to niezwykle szeroka kategoria, którą teoretycy oulipijscy traktują z dużą dezynwolturą; jeden z nich wylicza na przykład „przymusy słownictwa i gramatyki, przymusy reguł powieściowych (podział na rozdziały itp.) albo tragedii klasycznej (reguła trzech jedności), ogólne przymusy wersyfikacji, przymusy ustalonych form (jak w przypadku ronda lub sonetu)" (Le Lionnais, 1973a, s. 16). Nieco precyzyjniej rzecz ujmuje Raymond Queneau. Zgodnie z jego typologią palindrom należy do klasy kombinacji literowo-znakowych i realizuje, wraz z anagramem i akrostychem, typ regulacji porządku (*ordre*)[3]. Nie zmienia to jednak faktu, że jego atrakcyjność pozostaje czysto teoretyczna. OuLiPo wszak „bada i klasyfikuje dzieła starożytnych oraz współczesnych według ich stopnia potencjalności (z tego powodu zapisuje się w historii

3 W tej części systematyki można odnaleźć jeszcze działania związane z długością (utworu), liczbą (liter) oraz naturą tekstu (lipogram, tautogram; tutaj wymieniony zostaje palindrom wertykalny) (Queneau, 1988, s. 74–75).

literatury eksperymentalnej), wydobywa z nich widoczne lub ukryte struktury i przymusy, eliminuje te, które wyczerpały swą zdolność reprodukcji, zachowuje zaś te, które mogą jeszcze się przysłużyć, i zajmuje się ich odświeżeniem" (Bens, 1988, s. 9).

Palindrom można uznać (lub nie) za formę produktywną, ale nie można go (ponownie) odkryć; można próbować go odświeżyć (co nie jest łatwe w przypadku tak prostych a ścisłych reguł); można wreszcie pokusić się o sporządzenie oryginalnej realizacji. To ostatnie nie wydaje się najważniejszym wyzwaniem. Jak pisze Italo Calvino, „w metodzie OuLiPo liczy się w pierwszym rzędzie jakość obranych reguł, ich pomysłowość i elegancja; jeśli towarzyszyć jej będzie jakość rezultatów, jakość utworów dzięki temu powstałych, tym lepiej, jednakże dzieło jest zaledwie przykładem potencjalności osiągalnych wyłącznie po sforsowaniu drzwi owych reguł [...]. Chodzi zatem o to, aby przeciwstawić rygor dobrowolnie obrany rygorom nabytym, narzuconym przez środowisko (rygorom językowym, kulturowym etc.)" (Calvino, 2000, s. 231).

Jaką regułą byłby palindrom? Z pewnością elegancką, ale czy pomysłową? Tekst napisany według jej wskazań miałby jedynie ilustrować potencjalność przymusu. Oto centralny paradoks palindromu rozpatrywanego z tej perspektywy: nie wyczerpuje się on w swojej własnej literze, stanowi lepszą lub gorszą emanację minimalistycznego aksjomatu. Dobitnie wypowiedział to Jacques Roubaud: „Jedyność tekstu oulipijskiego aktualizującego pewien przymus (teza 16: »Przymus idealny rodzi tylko jeden tekst«) może być rozważana wyłącznie pod warunkiem, że ów tekst zawiera w sobie wszystkie możliwości danego przymusu – teksty oraz lektury wirtualne, potencjalne; jest to więc wciąż pewna wielość, lecz inna niż ta, która w tradycji wynika z mnożenia przykładów: wielość implicytna [*multiplicité implicite*], a w skrajnym sensie wyobrażona (teza 16a: »Przymus musi 'dowodzić' przynajmniej jednego tekstu«); wielość wyczerpana samym gestem, który ową strukturę wypowiada lub zapisuje" (Roubaud, 1988, s. 69).

Oulipo. Atlas de littérature potentielle traktuje palindrom dość swobodnie – jako ogólną zasadę otwierającą się na rozmaite wariacje. Odpowiedzialny za to hasło Luc Étienne przedstawia podział na palindromy literowe naturalne i sztuczne, po czym wzbogaca go o urozmaicony zestaw wariantów, uwzględniający palindromy sylabowe, słowne, zdaniowe, dwujęzyczne, wertykalne, częściowe i fonetyczne (Étienne, 1988, s. 218–226). Wszystko to ilustruje tradycyjnymi przykładami tekstów lustrzanych, cytatami z *Księgi rekordów Guinnessa*, jednozdaniowymi tekstami swojego autorstwa, wyimkami z dzieł Paula Brafforta, Raymonda Queneau i Georges'a Pereca. Nie bez przyczyny ten ostatni pojawia się najczęściej. Pomimo różnych realizacji owej figury – od

Annette et l'Etna Jacques'a Joueta po *Londres (London), aller, retour* Dominique Gonzalez-Foerster i Jacques'a Roubauda – to właśnie autor *Życia instrukcji obsługi* okazał się niekwestionowanym mistrzem formy. Co więcej, potrafił subtelnie odświeżyć jej reguły i uczynić z niej wehikuł swoich pisarskich obsesji.

Zdeterminowana przypadkowość

Dołączenie Georges'a Pereca do OuLiPo w 1967 roku było momentem przełomowym i do dziś stanowi punkt orientacyjny dla badaczy literatury potencjalnej (co sugeruje palindrom monozgłoskowy Luca Étienne'a: „Ce repère Perec"). Reprezentował on w Pracowni „drugą falę" – bardziej otwartą na rozmaite inspiracje, refleksyjną wobec własnej praktyki i świadomą filozoficznie. Autor *Zniknięć* potrafił w sposób mistrzowski połączyć realizację karkołomnych przymusów z medytacją nad losem, przypadkiem, historią i pamięcią oraz ze specyficzną odmianą pisania autobiograficznego (Lejeune, 1991). W słynnym eseju porządkującym różne dziedziny własnej aktywności wskazał cztery pytania, którym podlega jego pisanie: socjologiczne, autobiograficzne, związane z tworzeniem awanturniczych fabuł oraz ludyczne. To ostatnie „odnosi się do mojego upodobania do przymusów, »bohaterskich wyczynów«, »gam«, do wszystkich pomysłów i środków zaczerpniętych z dorobku Oulipo: palindromów, lipogramów, pangramów, anagramów, izogramów, akrostychów, krzyżówek itd." (Perec, 2012b, s. 11).

Konkretne dzieła stanowiły jednak odpowiedzi na wszystkie pytania równocześnie, wymykały się tej mechanicznej klasyfikacji. Część dorobku, którą można uznać za *stricte* kombinatoryczną, cieszyła się nieporównanie mniejszym zainteresowaniem czytelniczym aniżeli głośne i bestsellerowe powieści w rodzaju *Rzeczy* lub *Życia instrukcji obsługi*, przyciągała natomiast uwagę literaturoznawców. Ci na ogół opisywali ją w kategoriach radykalnej przygody skrypturalnej, poprzez którą autor buduje dystans do tekstu spójnego, czytelnego i przechodniego. Jacques-Denis Bertharion (1998, s. 61) przedstawiał ją na przykład jako typ manipulacji językiem służący temu, aby słowu (*parole*) przeciwstawić grę (*jeu*), a złudnej pełni semantycznej (*plénitude sémantique*) – pismo-w-zerwaniu (*écriture en rupture*). Zastanawiano się też nierzadko, do czego pisarzowi potrzebne były oulipijskie przymusy. Prócz zamiłowania do żywiołu ludycznego i potrzeby odkrywania nowych narzędzi (mających docierać do „podzwyczajności") wskazywano na moc zdejmowania blokady twórczej i uruchamiania pracy autobiografii, promowanie własnej etyki na przekór ustalonym normom czy konieczność przeciwstawiania reguł chaosowi (Béhar, 1995, s. 57–66; van Montfrans, 1999, s. 131–137). To ostatnie wydaje się

zgodne z samą mechaniką *contrainte*, która niesie ocalenie od losowości: „Członkowie OuLiPo nigdy nie ukrywali swej odrazy do wszystkiego, co losowe [*horreur de l'aléatoire*] – do salonowych wróżbitek i do tego całego »a może się uda« rodem z podrzędnej knajpy. »OuLiPo to antyprzypadek« [*l'anti-hasard*] – oznajmił kiedyś z pełną powagą oulipijczyk Claude Berge, nie pozostawiając najmniejszych wątpliwości co do wstrętu, jaki budzi w nich rzut kostką" (Bens, 1988, s. 25).

Przejście do praktyki literackiej komplikuje poważnie sprawę. Mimo powtarzanych twierdzeń, iż „potencjalność jest niepewna [*incertaine*], ale nie przypadkowa [*hasardeuse*]" (Bens, 1988, s. 25), odpowiednio rygorystyczna zasada generatywna działa dwukierunkowo: w planie całości ustanawia rządy arbitralnej konieczności, w planie wypowiedzi natomiast wzmaga losowość, materia tekstu musi bowiem pofałdować się tak, aby zadośćuczynić quasi-matematycznemu aksjomatowi. Perec był w pełni świadom tej sprzeczności. Gdy przeżywał fascynację kwadratem magicznym, nazwał go (w liście do matematyczki Indry Chakravarti) „najbardziej adekwatną ekspresją zdeterminowanej przypadkowości" (James, 2009, s. 149). Sformułowanie to zachowuje oba człony antynomii: *determinatio*, czyli arbitralne wyznaczenie granic, potęguje aleatoryczność i sprawia, że jeszcze mocniej ujawnia się niemożliwa do okiełznania *contingentia*.

Palindrom wydaje się jednym z przypadków granicznych tego rodzaju pisarstwa. Perec słynął z upodobania do owej figury: tworzył palindromy zdaniowe, a w powieściach – od *Zniknięć* po *Gabinet kolekcjonera* – rozsiewał lustrzane znaki, zdania i liczby (Magné, 2022, s. 46–49, 242–244). Jednak największym „bohaterskim wyczynem" w tej dyscyplinie pozostaje tzw. *Le grand palindrome*. Tekst miał pierwodruk czasopiśmienniczy („Change" 1970, nº 6) oraz znalazł się w antologii (*Oulipo. La Littérature potentielle*, 1973), potem został wkomponowany w zbiór wierszy *La clôture et autres poèmes* (1980). Stanowi znakomity przykład twórczości poetyckiej tego autora, która z racji swojej nieprzekładalności jest stosunkowo mało znana poza światem francuskojęzycznym. Perec traktował ją jako domenę pisania maksymalnie zdeterminowanego, oferującego zarazem wolność i ratunek przed dowolnością: „Ogromna trudność – wyznawał w wywiadzie – jaką stwarza tego typu twórczość, i cierpliwość, jakiej wymaga ułożenie na przykład jedenastu »wersów« po jedenaście liter każdy, wydają mi się niczym w porównaniu z przerażeniem, jakie wzbudziłoby we mnie pisanie »poezji« swobodnie" (Perec, 2003, s. 99).

Na *La clôture* składa się między innymi dwadzieścia osiem wierszy heterogramatycznych ułożonych w dwa cykle, cztery heterogramatyczne sonety, sześć wierszy napisanych po frangielsku (czyli w hybrydowym języku powstałym z pomieszania francuskiego z angielskim) i palindrom sylabiczny *El Desdichado*

według Gérarda de Nervala (Perec, 1980; Poucel, 2004; Ribière, 2015). Mimo to właśnie *Wielki palindrom* bywa przedstawiany jako tekst wygenerowany przez *surcontrainte*, czyli nadprzymus (Magné, 2022, s. 66). Może to się wydać zadziwiające, jeśli weźmiemy pod uwagę zawrotną komplikację reguł wymyślanych przez pisarza – tych, które znamy z *Życia instrukcji obsługi* (Brzozowski, 2010), i tych stosowanych w poezji[4]. Joachim Daniel Dupuis (2022, s. 67–107) wyróżnia w kombinatoryce Pereca teksty rozgwieżdżone (w kształcie gwiazdy lub drzewa), zawierające czarne dziury (kieszenie, gniazda, luki, szkatułki) i oparte na krzyżujących się prostych (*entrecroisements*, struktury labiryntowe, migotania, podwojenia, projekcje wsteczne). Palindrom to z pozoru prosta figura inwersji i symetrii, niemniej stanowi nieporównywalne z niczym wyzwanie pisarsko-czytelnicze.

W poszukiwaniu arcydzieła

Le grand palindrome składa się z 5566 znaków (nie licząc tytułu). Napisawszy go, Perec ustanowił przez długi czas niepobity rekord długości palindromu i udowodnił, że jest genialnym szaradzistą, nawet na tle innych członków OuLiPo[5]. Jego palindrom jest parzysty, z wyraźnie zasygnalizowanym środkiem: w pierwszej edycji pojawia się tam podwójna biała strona, w następnych – konwencjonalna gwiazdka (Perec, 1973, s. 100) lub trzy gwiazdki[6]. Autor ucieka się nierzadko do skrótów, drobnych niepoprawności ortograficznych i neologizmów, dzięki czemu udaje mu się zachować dokładną ekwiwalencję znaków po obu stronach osi symetrii.

4 Niech skalę komplikacji zilustrują rygory stosowane już w *Alphabets*. Jest to zbiór stu siedemdziesięciu sześciu wierszy heterogramatycznych, z których każdy składa się z jedenastu wersów i stu dwudziestu jeden liter, czyli dziesięciu liter najczęściej używanych w języku francuskim (E, S, A, R, T, I, N, U, L, O) oraz jedenastej, wybieranej losowo z drugiego zestawu (B, C, D, F, G, H, J, K, M, P, Q, V, W, X, Y, Z). Książka zawiera jedenaście wierszy na „B", jedenaście na „C" itd. Niektóre z nich podlegają dodatkowym przymusom: dwa operują rymami końcowymi, a trzy początkowymi, siedem to akrostychy pionowe, osiem to akrostychy diagonalne, a sześć nakłada na siebie akrostychiczne ograniczenia (wciąż respektując te podstawowe, heterogramatyczne) (zob. Perec, 1976; Ribière, 1992).

5 Jak pisze jeden z badaczy, „podczas gdy geniusz Queneau tworzy teksty, których nigdy nie musiał faktycznie napisać, Perec mozolnie walczy, litera po literze, pracując jednocześnie od dwóch końców" (Clemens, 2017, s. 56).

6 Bernard Magné twierdzi, że centrum palindromu jest „typograficznie pełne, a przy tym semantycznie puste" (Magné, 2003, s. 74), niemniej te drobne różnice bywają interpretowane jako istotne (Bellos, 1994, s. 450–452). W niniejszym artykule odsyłam do najpopularniejszego wydania (Perec, 1973), korzystając ze skrótu „GP" z podaniem numeru strony.

Opis struktury bywa rozbudowywany pod kątem statystycznym – policzono na przykład skrupulatnie frekwencję konkretnych liter i liczbę majuskuł (Brasseur, 2002, s. 95–97) – nie sądzę jednak, by przynosiło to jakąś korzyść. Wydaje się, że to rodzaj uniku wykonanego w obliczu podstawowego problemu interpretacyjnego: nie potrafimy rozstrzygnąć, co stanowi pochodną woli znaczenia, a co – znakowej inercji. Nie ma też pewności, czy da się przejść ponad tym dylematem, aby porzucić pieczołowitą egzegezę i użyć tekstu tyleż pragmatycznie, co demonicznie (Markowski, 2003, s. 402–409). Bez wątpienia każda interpretacja palindromu musi konfrontować się z regułami własnego uprawomocnienia (Reggiani, 2010, s. 49). Musi także odnosić się i do konkretnych partii utworu (zawsze w kontekście palindromicznego ograniczenia), i do samego przymusu. „Perec uniemożliwia uzyskanie poczucia interpretacyjnego panowania nad tekstem. […] Przymus jest sposobem zadawania pytania o sens – na różnych poziomach: zarówno w odniesieniu do wyboru samego ograniczenia, jak i w odniesieniu do tekstu, który jest mu poddany" (De Bary, 2005, s. 57–58). Jednocześnie należy dostrzec w utworze coś więcej aniżeli szaradowy popis i uniknąć pułapki, na którą wskazywał pisarz: „[…] ryzyko przymusu polega na tym, że w chwili kiedy się go dostrzeże, nie sposób już dostrzec nic ponadto" (Perec, 1995, s. 107).

Perec swoim zwyczajem (jak choćby w *Zniknięciach*) tematyzuje przymus, zaczynając od słów: „Trace l'inégal palindrome" (GP, s. 97; „Śledź nierówny palindrom"). Sugeruje w ten sposób, że forma – związane z nią wyzwanie językowe i poznawcze – jest zarazem głównym tematem. Aby zyskać pojęcie, w jaki sposób rozwija się ów zadziwiający tekst, zestawmy ze sobą oryginał, dwa przekłady angielskie (cyt. za: Gardner, 1997, s. 83) oraz tłumaczenie filologiczne na język polski:

Tabela 1

Zestawienie oryginału i tłumaczeń początku *Le grand palindrome*

Le grand palindrome	**Georges Perec**	**David Bellos**	**Harry Mathews**	**Przekład własny [J.F.]**
[Pierwszy akapit]	Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule. Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa. Perte. Cerise d'...	Trace the uneven palindrome. Snow. A trifle, says Hercules. Unadorned repentance, this piece born [of] Perec. [If] the bow of reading is too heavy, read back-to-front. Loss. Cherry...	Trace the unequal palindrome. Snow. A trifle, Hercules would say. Rough penitence, this writing born as Perec. The read arch is too heavy: read vice-versa...	Śledź nierówny palindrom. Śnieg. Bagatela, powie Herkules. Surowa skrucha, ten zapis zrodził się [jako] Perec. Łuk czytany nazbyt ciąży, czytaj na wspak. Utrata. Wiśnia z...
[Pierwszy akapit – czytany wstecz]	Désire ce trépas rêvé : Ci va ! S'il porte, sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre : Haridelle, ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart.	Desire this dreamt-of death: Here goes! If it bears, entombed, this repentance, this writing bears not on lucre. Strumpet, your trickery has no bite on range or space!	Desire this dreamed-of decease: Here goes! If he carries, entombed, this penitence, this writing will disturb no lucre: Old witch, your treachery will bite into neither the shore nor the space between.	Pragnij tej wyśnionej śmierci: Idź! Jeśli niesie, sepulkralny, tę skruchę, ten zapis nie zakłóca zysku: Szkapo, twa rozrzutność nie gryzie ani plaży, ani odstępu.

Wielki palindrom okazuje się jawnie refleksyjny, a nawet metarefleksyjny: zawiera instrukcję własnego użycia („czytaj na wspak") i mówi, czym jest – „nierównym palindromem". Na czym miałaby polegać jego nierówność, skoro idealnie aranżuje symetrię znakową? W punkcie wyjścia, który stanowi też punkt dojścia, pojawia się anagramatyczna para *trace – ecart* („śledź" lub „ślad" – „luka, rozstęp"), można zatem przypuszczać, że w grę wchodzi nieprzyleganie znaku do desygnatu, słowa do rzeczy. Zresztą fragmentów tematyzujących (a nie tylko ilustrujących) kłopoty artykulacyjne jest więcej:

> Idiome étiré, hésite, bâtard replié, l'os nu. Si, à la gêne secrète – verbe nul à l'instar de cinq occis – rets amincis, drailles inégales, il, avatar espacé, caresse ce noir Belzebuth, ô il offensé, tire ! L'écho fit (à désert): Salut, sang, robe et été. Fièvres (GP, s. 98).
> [Idiomie rozciągnięty, wahaj się, zgięty bękarcie, naga kości. Jeśli, przy skrytej niezręczności – słowo żadne, na wzór pięciu zabitych – sieci przerzedzone, ścieżki nierówne, on, rozproszony awatar, pieści tego czarnego Belzebuba, o on obrażony, strzelaj! Echo uczyniło (na pustyni): Witaj, krwi, szato i lato. Gorączki[7].]

Perec mnoży intertekstualne aluzje, odsyłające nieodmiennie do klasyków literatury nowoczesnej, w szczególności do Stéphane'a Mallarmégo – od „śniegu" białej strony w pierwszym akapicie po bardziej czytelne nawiązania:

> Macédoine d'axiomes, sac semé d'École, véniel, ah, le verbe enivré (ne sucer ni arrêter, eh ça jamais !) lu n'abolira le hasard? (GP, s. 99)
> [Sałatka aksjomatów, worek wysiany Szkołą, powszedni, ach, upojony czasownik (ani ssać, ani przerywać, ech, tego nigdy!) czytany nie zniesie przypadku?]

Nawiązanie do *Rzutu kośćmi* – arcywzoru kombinatoryki lirycznej – powraca w wersie, który wywołuje również skojarzenia z liryką Charles'a Baudelaire'a: „Livre si aboli, tes sacres ont éreinté, cor cruel, nos albatros" (GP, s. 97; „Księga tak [jeśli] zniesiona, twoje świętości wycieńczyły, okrutny rogu, nasze albatrosy"). Pożegnaniom z mitem Księgi i z tradycją ezoterycznej mowy poetyckiej towarzyszą fragmenty brzmiące jak niewyraźna parodia poetyki symbolistycznej i dekadenckiej estetyki: „O, grog,

7 Wszystkie cytaty z *Wielkiego palindromu* podaję we własnym przekładzie filologicznym, w pełni świadom, że oferuję jedynie przybliżenie oryginalnego tekstu.

ale d'elixir perdu, ô, feligrane! Eh, cité, fil bu! ô! l'anamnèse, lai d'arsenic!" (GP, s. 100; „O, grogu, piwo eliksiru utraconego, o, feligranie [*sic*]! Ech, miasto, nić wypita! O! anamnezo, pieśni miłosna arszeniku!").

Tekst pozwala się jednocześnie czytać jako zapis rozterek epistemologicznych – sprowokowane przymusem „majaczenie języka" wywołuje stany poznawczego splątania, dające niekiedy efekty humorystyczne:

> Ce rêve se mit – peste ! – à blaguer. [...] Adam, rauque; il écrit: Abrupt ogre, eh, cercueil, l'avenir tu, effilé, genial à la rue (murmure sud eu ne tire vaseline séparée; l'épeire gelée rode: Hep, mortel ?) lia ta balafre native (GP, s. 98).
> [Ten sen zaczął – cholera! – żartować. [...] Adam, ochrypły; pisze: Gwałtowny ogrze, ech, trumno, przyszłość zabijasz, wysmukła, genialna na ulicy (południowy szmer miał nie ciągnąć osobno wazeliny; zlodowaciały krzyżak krąży: Hej, śmiertelniku?) związała twoją wrodzoną bliznę.]

Duże partie utworu układają się natomiast w ciągi narracyjne obfitujące w przygody i tajemnicze zmagania (co zresztą stanowić może pewną regułę rozrostu tego rodzaju tekstów, opartą na poszukiwaniu spoiwa fabularnego)[8]. Dominuje atmosfera niebezpiecznej wyprawy, pełnego *tremendum* kontaktu z tajemnicą, mistycznej ekstazy:

> Ressac. Il frémit, se sape, na! Eh, cavale! Timide, il nia ce sursaut. Hasard repu, tel, le magicien à morte me lit. Un ignare le rapsode, lacs ému, mixa, mêla: Hep, Oceano Nox, ô, béchamel azur! Éjaculer! Topaze! (GP, s. 98)
> [Fala wsteczna. Dygocze, stroi się, ha! Ech, szkapo! Nieśmiały, zaprzeczył temu wzdrygnięciu. Przypadek nasycony, taki, magik do śmierci mnie czyta. Niewiedzący rapsod, wzruszone jeziora, mieszał, splatał: Hej, Oceano Nox, o, błękitny beszamelu! Wytrysnąć! Topaz!]

Interteksty (jak „Oceano Nox", który przywołuje, *via* wiersz Victora Hugo, *Eneidę* Wergiliusza) wiodą w głąb archiwów kultury, a ciemna logika opowieści przechodzi raz za razem w nie mniej zagadkową mitologikę: „Arbalète (bètes) en noce du Tell ivre-mort, émeri tu: O, trapu à elfe, il lie l'os, il lia jérémiade lucide. Petard!" (GP, s. 99; „Kusza (bestie) w weselu pijano-martwego

8 Stanisław Barańczak w listownym komentarzu do jednego ze swoich palindromaderów (złożonego z 1193 liter) pisał: „Mój palindrom-gigant rozrasta się jak polip i robi się właściwie bardzo tajemniczą i dramatyczną nowelką grozy i zarazem historyczną (z dziejów wojen z Kozakami)" (Barańczak, 2017, s. 125).

Tella, ścierniony ty: O, krępy przy elfie, wiąże kość, związał lucyferyczną jeremiadę. Petarda!"). Te szczątkowe minifabuły bohaterskie realizują się w poetyce wywiedzionej jakby z *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamonta, ale przefiltrowanej przez tradycje nonsensu, patafizyki Alfreda Jarry'ego i dadaistycznego kolażu:

> Nu, ottoman à écho, l'art su, oh, tara zéro, belle Deborah, ô, sacre ! Pute, vertubleu, qualité si vertu à la part tarifé (décalitres ?) et nul n'a lu trop s'il séria de ce basilic Iseut. Il à prié bonzes, Samaritain, Tora, vilains monstres (idolâtre DNA en sus) rêvés, évaporés (GP, s. 99).
> [Nagi, ottomański w echu, znana sztuka, och, świdrze zerowy, piękna Deboro, o, świętości! Kurwo, do krocset, jakość, jeśli cnota częściowo taryfowana (dekalitry?) i nikt nie czytał zbyt wiele, jeśli seryjnie z tej bazylii Izolda. Modlił się do bonzów, Samarytanina, Tory, nikczemnych potworów (idolatrów DNA ponadto) wyśnionych, rozwianych.]

Raz za razem, mam wrażenie, tekst palindromu odnosi się nie tylko do determinacji (czyli ogólnej zasady porządkującej), lecz także do własnej losowości, przejawiającej się w dryfowaniu znaczeń, hipnotycznych rytmach i obłędnych zapętlaniach. W samozwrotnym ruchu wskazuje na swój niesamowity kształt, prezentuje się jako „pieśń dla potwora owłosionego, ani anioła, ani bestii, sucha na pseudodelirium" („lied à monstre velu, ange ni bête, sec à pseudo délire"; GP, s. 99).

Podstawowym tematem *Wielkiego palindromu* pozostaje dialektyka ładu i chaosu, reguły i przypadku. Panowanie nad tym, co losowe, do którego miałby dążyć Perec (Le Tellier, 2006, s. 62), ujawnia swoją iluzoryczność. Można odczytywać ten obsesyjny lejtmotyw jako – skazaną na porażkę – próbę odwrócenia determinizmu Historii. Wówczas pusty środek utworu, analogicznie do znaku graficznego umieszczonego w centrum *W albo wspomnienia z dzieciństwa*, uruchamia konteksty biograficzne (Perec, 2014, s. 77; Sirvent, 2007, s. 96). W szczelinie oddzielającej odwrotnie symetryczne partie tekstu – niczym pomiędzy dwoma zwierciadłami – odnajdujemy brak, ciszę, niemotę. W lipogramatycznej powieści Pereca w grę wchodziła śmierć rodziców – czyżby tutaj było podobnie? Czyżby ów „zegarmistrz nieobecności" (Mathews, 1995, s. 139) po raz kolejny próbował zakodować w tekście rodzinną traumę?

Bernard Magné (2022, s. 261–283) analizuje technikę *oulibiographie*, czyli zagadkowego i dyskretnego opowiadania o sobie pod przymusem, i w sposób systematyczny porządkuje przenikające to dzieło autobiografemy nacechowane przymusem strukturalnym. Są wśród nich: luka, wyrwa (*la cassure*), brak (*le manque*),

gra liczb (w tym kwadraty literowe), bilingwizmy i niestabilności onomastyczne (Magné, 2022, s. 217–251), a także – szczególnie nas interesujące – symetrie bilateralne. Badacz przedstawia konflikt lub niełatwe uzgadnianie się dwóch typów pisma (*écritures*) i odpowiadających im diagonali (hebrajskiej oraz łacińskiej), tworzących X (Magné, 2022, s. 240). Mógłby to być przypadek palindromu. Hipotezę taką wzmacnia uruchomienie innego jeszcze wątku, wywiedzionego z historii figury, a konkretnie z epoki poetów aleksandryjskich. Tego rodzaju sztuczki formalne, obce literaturze ateńskiej, cieszyły się popularnością w kosmopolitycznych środowiskach, w których rozpowszechniały się „alfabety o odwrotnym kierunku czytania" (Grzędzielska, 2006, s. 505). W grę wchodziłby zatem kontekst mniejszościowy, w szczególności żydowski. Odwracalność palindromu można postrzegać jako ślad pisma hebrajskiego, które ujawnia się w retrogradacji. Idzie ono na wspak nawykom większościowej kultury: podczas tej fazy czytania widzimy, jak wsteczny kryptotekst jest cenzurowany przez nawyki kulturowe (Magné, 2022, s. 44–45). Musimy go rekonstruować na przekór składni, delimitacji ciągu znaków na leksemy oraz interpunkcji.

Mankamentem owej interpretacji jest to, że na końcu odnajdujemy po raz kolejny żydowskość, potwierdzającą swój status „archiautobiografemu" (Magné, 2022, s. 255–259). Perec wskazuje nam drogę ucieczki z tej pułapki. Otóż zamiast tytułu, który sugerowałby realizowaną figurę (*Wielki palindrom* to nazwa wtórna, dodana później), albo takiego, który sam włączałby się do rachuby znaków, buduje oryginalną klamrę tekstową. Składają się na nią asemantyczny tytuł: „9691 / Edna D'Nilu / O, mû, acéré, Pseg Roeg" (GP, s. 97) oraz końcowy dopisek: „Georges Perec, Au Moulin d'Andé, 1969" (GP, s. 102). Palindrom zostaje zatem – inaczej aniżeli w tradycji gatunku – usytuowany w ramie anacyklicznej: ramuje go tekst odwrócony, choć nie symetryczny. Co to oznacza? Nasuwa się taka teza: tylko to, co podzielne i wspólne, podlega inwersji, podczas gdy ciąg nazw własnych (imię, nazwisko, miejsce) i data nie podpadają pod rządy symetrii, wymykają się władzy przymusu. Czytane na wspak i rzutowane wstecz na nagłówek, zmieniają się we właściwą enigmę: nieprzeniknionY szyfr pojedynczości, czyli czasowo-przestrzennej unikatowości oraz podmiotowej nieprzechodniości. O ile palindrom miałby się wpisywać w „magiczną wizję uzdrowienia pierwotnej rany – asymetrii" (Norrman, 1999, s. 62), o tyle pojawienie się w nim samego Pereca przywraca nas światu, w którym rany tej nie sposób uleczyć. Można więc powiedzieć, że Georges Perec – konkretna osoba, osadzona w konkretnym miejscu i czasie – stanowi rozwiązanie tytułowej zagadki. Instancja zwana autorem emanuje na tekst, a w rezultacie rozszczelnia jego palindromiczność i generuje asemantyczny tytuł. Ale możliwa jest też argumentacja

odwrotna: ponieważ dane osobowe autora występują w końcowej adnotacji, to on sam jest w pewnym sensie powoływany do życia przez tekst. Pisanie staje się nieprzechodnie (Barthes, 2002, s. 617–626) w tym znaczeniu, że przestaje być ekspresją czegoś wobec niego uprzedniego i niezależnego, stanowi natomiast proces, w którym „pisze się" autor, czy szerzej: domenę podmiotowej performatywności.

Gra odbić

W 1989 roku w Manchesterze rozdano zanonimizowaną wersję *Wielkiego palindromu* nauczyciel(k)om i student(k)om języka francuskiego i zachęcono ich do analizy tekstu. Pierwsza grupa miała skłonność do uznawania tego dzieła za nieudolne wypracowanie kogoś, kto nie zna dobrze języka, albo za surrealistyczny okaz *écriture automatique*, druga natomiast snuła domysły, że jest to psychotyczny monolog paranoika lub osoby odurzonej psychodelikami (Bellos, 1994, s. 450–452). Eksperyment ten, przywodzący na myśl scenę pierwotną neopragmatystycznej teorii literatury (Fish, 2007, s. 81–98), obrazuje potęgę potrzeby sensu i całościowego wyjaśnienia oraz nośność projekcji czytelniczych. Trudno jednak zrównać utwór Pereca z przypadkowym zestawem nazwisk zapisanych na tablicy czy uznać za tekst doskonale aleatoryczny. Tak znacząco różni się od standardowej produkcji palindromicznej, obliczonej zwykle na określone efekty komiczne (Morawski, 2013), że domaga się uspójniającej lektury – a zarazem skutecznie się jej opiera. W ten sposób jednak kieruje nas w stronę ogólniejszych refleksji teoriopoznawczych. Przede wszystkim potęguje *ad extremum* gry słowne i uzmysławia nam dwuznaczność wszystkich gier językowych, w których jesteśmy zanurzeni. Jak pisze Jean-Yves Pouilloux, „zabawa słowami nie ma tej szczęśliwej niewinności co inne gry. Miesza się w niej zapach nieprzyzwoitości, oszustwa, a nawet czaru. Pewnego rodzaju święty pakt zabrania bawić się bezkarnie kamieniem probierczym sensu, ucieleśnieniem więzi między ludźmi, manifestacją porządku świata. Ta gra zbliża się chyba zanadto do ludzkiej rozkoszy [*jouissance humaine*], by mogła być tolerowana" (Pouilloux, 2005, s. 152).

Projektując doskonałą formę lustrzaną o niebywałych gabarytach, Perec dokonuje dezartykulacji powszechnych powiązań między słowami – tworzy monstrum budzące grozę i melancholię (w związku z utratą całościowego sensu i niemożliwością domknięcia interpretacji) (Pouilloux, 2005, s. 153). Na tym jednak nie poprzestaje, gdyż włącza ten majstersztyk w kompozycję anacykliczną, w której wydaje na pastwę gry własne imię i nazwisko. W ten sposób uzyskuje nader problematyczny status podmiotowy: tyleż przegląda się w ustawionych naprzeciw siebie zwierciadłach, co stanowi ich projekcję, a efekt *mise en abyme*

powoduje, że osoba pisarza gubi się w nieskończonej serii powtórzeń i odwróceń.

Bibliografia

Barańczak Stanisław, 2017: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Wydawnictwo Agora, Warszawa.

Barthes Roland, 2002: *Écrire: verbe intransitif?*. W: Idem: *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968–1971*. Seuil, Paris, s. 617–626.

Becker Daniel Levin, 2012: *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature*. Harvard University Press, Cambridge.

Behar Stella, 1995: *George Pérec: écrire pour ne pas dire*. Peter Lang, New York–Paris.

Bellos Davis, 1994: *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Seuil, Paris.

Bens Jacques, 1988: *Queneau oulipien*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2ème éd. Gallimard, Paris, s. 22–33.

Bertharion Jacques-Denis, 1998: *Poétique de Georges Pèrec*. Librairie Nizet, Saint-Genouph.

Birjukov Sergej, 1997: *Palindrom kak ustrojstvo sticha, Velimiru Chlebnikovu*. „Vizual'naja poezija", t. 1, s. 18–19.

Brasseur Roland, 2002: *Le grand palindrome en chiffres*. „Agora" 2002, nº 4, s. 95–97.

Brzozowski Wawrzyniec, 2010: *Maszyna do produkcji arcydzieła*. W: *Perec instrukcja obsługi*. Ha!art, Kraków, s. 32–67.

Calvino Italo, 2000: *Filozofia Raymonda Queneau*. Przeł. Anna Wasilewska. „Literatura na Świecie", nr 6, s. 225–242.

Calvino Italo, 2009: *Wielorakość*. W: Idem: *Wykłady amerykańskie*. Przeł. Anna Wasilewska. Świat Literacki, Warszawa, s. 113–136.

Clemens Justin, 2017: *Apoetic Life: Perec, Poetry, Pneumatology*. W: *Afterlives of Georges Perec*. Eds. Justin Clemens, Rowan Wilken. Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 45–68.

De Bary Cécile, 2005: *Le palindrome a-t-il un sens?*. „Formules", nº 9, s. 49–58.

Dupuis Joachim Daniel, 2022: *Dédales. Essai sur l'écriture de Georges Perec*. L'Harmattan, Paris.

Étienne Luc, 1988: *Les palindromes*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2ème éd. Gallimard, Paris, s. 218–226.

Fish Stanley, 2007: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. Adam Grzeliński. W: Idem: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. Andrzej Szahaj. Universitas, Kraków, s. 81–98.

Franczak Jerzy, 2026: *Palindrom: morfologia, filozofia, interpretacja*. „Forum Poetyki" [w druku].

Gardner Martin, 1997: *Penrose Tiles to Trapdoor Ciphers... And the Return of Dr. Matrix*. The Mathematical Association of America, Washington.

Grzędzielska Maria, 2006: *Palindrom*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Universitas, Kraków, s. 504–505.
Imposti Gabriella, 2016: *Il palindromo in Velimir Chlebnikov: „specchio del suono"*. W: *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*. Cur. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli. Firenze University Press, Firenze, s. 349–360.
James Alison, 2009: *Constraining Chance. Georges Perec and the Oulipo*. Northwestern University Press, Evanston.
Jouet Jacques, 2006: *Z przymusami (ale i bez)*. Przeł. Jerzy Franczak. „Nowy Wiek", nr 10, s. 18–34.
Kmiecik Michalina, 2016: *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX* wieku. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Lejeune Philippe, 1991: *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. P.O.L., Paris.
Le Lionnais François, 1973a: *La Lipo (le premier Manifeste)*. W: *Oulipo. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Gallimard, Paris, s. 15–18.
Le Lionnais François, 1973b: *Le Second Manifeste.* W: *Oulipo. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Gallimard, Paris, s. 19–23.
Le Tellier Hervé, 2006: *Esthétique de l'Oulipo*. Le Castor Astral, Bordeaux.
Magné Bernard, 2003: *Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses inexactes qui ont été trouvées dans Georges Perec, une vie dans les mots au fil des ans*. „Cahiers Georges Perec", nº 7, s. 71–83.
Magné Bernard, 2022: *Perecollages II. Anthologie d'articles de Bernard Magné sur l'oeuvre de Georges Perec.* Éds. Jean-Luc Joly, Christelle Reggiani. Presses Universitaires du Midi, Toulouse.
Markowski Michał Paweł, 2003: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Homini, Kraków.
Mathews Harry, 1995: *Ta rzecz efemeryczna*. Przeł. Andrzej Sosnowski. „Literatura na Świecie", nr 11/12, s. 136–146.
van Montfrans Manet, 1999: *Georges Perec, la contrainte du réel*. Rodopi, Amsterdam–Atlanta.
Morawski Tadeusz, 2013: *Palindromy i inne zabawy słowne.* Sorus, Warszawa.
Norrman Ralf, 1999: *Creating the World in Our Image: A New Theory of Love of Symmetry and Iconicist Desire*. W: *Form Miming Meaning*. Eds. Olga Fischer, Max Nänny. John Benjamins, Amsterdam, s. 59–82.
Olczyk Jacek, 2019: *Literatura polska w świetle przymusów OuLiPo*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Oleszczyk Krzysztof, 2013: *Palindrom.* Krzysztof Oleszczyk, Konstancin.
Perec Georges, 1973: *Palindrome.* W: *Oulipo. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Gallimard, Paris, s. 97–102.
Perec Georges, 1976: *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*. Éditions Galilée, Paris.

Perec Georges, 1980: *La Clôture et autres poèmes*. Hachette, Paris.
Perec Georges, 1995: *Co pobudza moje bajczarstwo?*. [Rozmowę przeprowadzili Claudette Oriol-Boyer i Harry Mathews]. Przeł. A. Wasilewska. „Literatura na Świecie", nr 11/12, s. 98–115.
Perec Georges, 2003: *Entretiens et conférences. Textes rares et inédits*. Vol. 2. Editions Josep K., Nantes.
Perec Georges, 2012a: *Rzecz*. W: Idem: *Urodziłem się. Eseje.* Przeł. Jan Gondowicz et al. Red. Jacek Olczyk. Lokator, Kraków, s. 279–286.
Perec Georges, 2012b: *Uwagi o tym, czego szukam*. W: Idem: *Urodziłem się. Eseje.* Przeł. Jan Gondowicz et al. Red. Jacek Olczyk. Lokator, Kraków, s. 11–12.
Perec Georges, 2014: *W albo wspomnienie z dzieciństwa*. Przeł. Wawrzyniec Brzozowski. Lokator, Kraków.
Poucel Jean-Jacques, 2004: *The Arc of Reading in Georges Perec's „La clôture"*. „Yale French Studies", no. 105, s. 127–155. https://doi.org/10.2307/3182522.
Pouilloux Jean-Yves, 2005: *L'amour de l'œil. Georges Perec.* Inculte, Paris.
Queneau Raymond, 1988: *Classifications des travaux de l'OuLiPo.* W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2ème éd. Gallimard, Paris, s. 73–77.
Reggiani Christelle, 2010: *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*. Rodopi, Amsterdam–New York.
Ribière Mireille, 1992: *Alphabets déchiffré*. „Cahiers Georges Perec", nº 5, s. 87–150.
Ribière Mireille, 2015: *La poésie en question dans „La Clôture et autres poèmes" de Georges Perec*. „Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes", mai. https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mribiere_3.pdf.
Roubaud Jacques, 1988: *La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2ème éd. Gallimard, Paris, s. 42–72.
Sirvent Michel, 2007: *Georges Perec ou le dialogue des genres*. Rodopi, Amsterdam–New York.
Tuwim Julian, 1950: *Pegaz dęba.* Czytelnik, Warszawa.
Wasilewska Anna, 2017: *Te skomplikowane maszynerie napędzające narrację.* W: *Życie. Instrukcja.* Red. Jadwiga Sawicka. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, s. 84–91.

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.05

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Marta Rakoczy
Uniwersytet Warszawski
https://orcid.org/0000-0002-7967-2939

Narodziny liter Themersonów: kombinatoryka typograficzna dla najmłodszych a nowoczesne projekty wychowawcze

The Themersons' *The Birth of Letters*: Typographic Combinatorics for the Youngest and Modern Educational Projects

Abstract: This article explores the intellectual potential of Franciszka and Stefan Themerson's book *The Birth of Letters* (*Narodziny liter*), analysing it as a significant narrative of Polish modernity and challenging adultist stereotypes that tend to view children's literature as infantile and as a marginal aspect of these authors' work. The main thesis of the work stems from the conviction that *The Birth of Letters* is not merely an avant-garde logovisual narrative about the origins of writing systems and the development of visual-written communication. It is also a narrative based on graphic-verbal combinatorics, immersed in various patterns of socialisation into culture and visual communication; patterns which can be seen as either repeated or subverted, depending on whether we view them from the perspective of an adult or a child. This narrative also draws on various themes emerging in the pedagogy and psychology of the time – related to civic education, art as active observation and the systematisation of perception, and typography as a tool for overcoming the opposition between reproduction and creation, body and mind, and man and machine.
Keywords: Franciszka and Stefan Themerson, childhood, children's literature, modern typography, cultural history of the avant-garde

Abstrakt: Artykuł jest poświęcony potencjałowi intelektualnemu książki Franciszki i Stefana Themersonów *Narodziny liter*, analizowanej jako ważna narracja polskiej nowoczesności oraz wbrew adultystycznym stereotypom, które nakazują postrzegać literaturę dla dziecka jako infantylną i stanowiącą raczej margines twórczości tych autorów. Główna teza pracy wynika z przekonania, że *Narodziny liter* są nie tylko awangardową opowieścią logowizualną o początkach systemów pisma i rozwoju komunikacji wizualno-piśmiennej. Są także opowieścią opartą na kombinatoryce graficzno-słownej, zanurzoną w rozmaitych wzorcach socjalizacji do kultury i komunikacji wizualnej; wzorcach, które można uznać za powtarzane lub podważane w zależności od tego, czy przyglądać się im będziemy z perspektywy dorosłego czy dziecka. Opowieść ta sięga również po różne wątki pojawiające się w ówczesnej pedagogice i psychologii – związane z wychowaniem obywatelskim, sztuką jako aktywną obserwacją i systematyzacją percepcji oraz typografią jako narzędziem przełamywania opozycji między reprodukcją a twórczością, ciałem a umysłem, człowiekiem a maszyną.
Słowa kluczowe: Franciszka i Stefan Themersonowie, dzieciństwo, literatura dziecięca, typografia nowoczesna, kulturowa historia awangardy

Wprowadzenie

Literatura dla najmłodszych – również ta autorstwa twórców awangardowych – długo była traktowana po macoszemu, zgodnie z adultystycznymi stereotypami, które infantylizują i pedagogizują narracje przeznaczone dla dzieci, oraz zgodnie z dychotomią dojrzałego, ukształtowanego podmiotu i niedojrzałego, niegotowego dziecka, którą krytykowała europejska awangarda, zafascynowana dziecięcością i młodością. W tekście tym chciałabym nie tylko pokazać intelektualny potencjał książek tworzonych przez Themersonów – problematyzujących przekaz kierowany do dziecka – lecz także zinterpretować funkcje oraz znaczenie zabaw kombinatorycznych ze znakiem graficznym i słowem obecnych w *Narodzinach liter*. Ponadto chciałabym zanalizować związek owych eksperymentów z nowymi dyskursami psychologicznymi i metodycznymi dotyczącymi rysowania i pisania, lub szerzej: wychowania wizualnego. Inaczej mówiąc: artykuł odnosi się do Themersonowskiej inicjatywy zaangażowania awangardy w sztukę dziecka i dla dziecka – ich zainteresowań eksplorowanych od kilku lat przez Beatę Gromadzką (2019) czy Beatę Śniecikowską (2018, 2019), która dowartościowuje polimedialność książek Themersonów jako „artystycznie i intelektualnie śmiałą, niekiedy aż bezkompromisową", a zarazem wyrażającą „spokojne, pełne atencji podejście do odbiorcy" (Śniecikowska, 2018, s. 50).

Towarzysząca mi perspektywa przekracza paradygmat kierunku metodologicznego, z którym jestem zasadniczo związana, a więc nowych studiów nad dzieciństwem. W niniejszym tekście zatem nie chodzi wyłącznie o to, by docenić i uwypuklić społeczną oraz polityczną pozycję dziecka w obszarze kultury, szukając twórców i inicjatyw zaangażowanych w jej wzmacnianie, a także w konstruowanie narzędzi emancypacji dzieciństwa. Moja teza jest nieco inna. Twierdzę, że marginesy sztuki – kwalifikowane długo właśnie jako marginesy – pozwalają z perspektywy peryferyjnej spojrzeć w odświeżający sposób na sztukę jako taką: również tę głównonurtową, przeznaczoną dla dorosłych. A w dalszej kolejności – pozwalają one zastanowić się nad kryteriami wartościującymi coś jako eksperyment lub definiującymi tekst jako eksperymentalny. Innymi słowy: sądzę, że *Narodziny liter* są nie tylko awangardową opowieścią logowizualną o początkach systemów pisma. Są także opowieścią zanurzoną w rozmaitych mocno uwewnętrznionych wzorcach socjalizacji do kultury i komunikacji wizualnej; wzorcach, które uznamy za powtarzane lub podważane w zależności od tego, czy przyglądać się im będziemy z perspektywy dorosłego czy dziecka. Owe wzorce kontestowano w wielu inicjatywach badawczych i filozoficznych epoki. A Themersonowie potrafili inicjatywy te wizualnie wzmocnić i rozwinąć.

Zabawa, nauka, twórczość

Książki Themersonów – jak słusznie zauważa Beata Gromadzka (2019, s. 12) – były na tle ówczesnej literatury dziecięcej wyjątkowe. Eksperymentowały z formą logowizualną, w ramach której obraz nie pełnił podrzędnej funkcji ilustracyjnej, ale był osobnym nośnikiem i katalizatorem znaczeń rzucających nowe światło na sam tekst. Projekty Themersonów dla najmłodszych wiązały się również z podkreśleniem roli zabawy i samodzielności. Miały dostarczać dziecku przystępnie oraz ciekawie napisanej treści, a przy tym zawierać elementy gry i łamigłówki, dawać pole do mniej lub bardziej swobodnych poszukiwań, pozbawionych prostego dydaktyzmu.

Oczywiście powiązanie dzieciństwa z twórczością, także intelektualną, a przede wszystkim – ze swobodną zabawą, miało w kulturze zachodniej długie tradycje. Sięgały one ukonstytuowanego za sprawą Jeana-Jacques'a Rousseau mitu autentycznej, przedcywilizacyjnej istoty wyrażającej się nie tyle poprzez systemy komunikacji – które zakładają intersubiektywne, przyswajane w toku socjalizacji, normy łączące znaki i znaczenia – ile poprzez spontaniczną autoekspresję, nieuwarunkowaną narzuconymi normami. Ścisłe utożsamienie dzieciństwa z zabawą jako praktyką holistyczną, stanowiącą twórczą aktywność woli, uczucia i umysłu, przewijało się przez wiele kanonicznych i niekanonicznych tekstów pedagogiki nowoczesnej. Ich autorzy przyjmowali nie tylko, że w zabawie manifestuje się autentyczne dziecko, ale też – że można z niej uczynić narzędzie jego projektowania: wpływania na przyszły los jednostki, a w dalszych krokach – formowania społeczeństwa przez odpowiednie zabawy i towarzyszące im artefakty.

Wraz z postępami psychologii rozwojowej temat dziecięcej zabawy jako twórczości eksplorowano coraz bardziej metodycznie. Psychologia rozwojowa usiłowała zrekonstruować mechanizmy psychicznej konstytucji człowieka, gdyż ów proces prowokował pytanie o to, jak można weń interweniować i w jaki sposób podmiotowość ludzką można mniej lub bardziej kreować albo przynajmniej zrozumieć skalę rządzących nią uwarunkowań. Zagadnienie zabawy badano także na gruncie polskim, na którym od końca XIX wieku rozwijała się refleksja nad wychowaniem, pozostająca w rezonansie z pedagogiką europejską i amerykańską. Przykładowo, książka Ellen Key *Stulecie dziecka* – jeden z ważnych impulsów demokratyzacji oraz emancypacji twórczości najmłodszych – była tutaj znana stosunkowo wcześnie. Głośnego oddźwięku doczekały się też dzieła Johna Ruskina i Johna Deweya, a temat sztuki przeznaczonej dla dziecka jako podstawy wychowania estetyczno-obywatelskiego zaczęto gruntownie opracowywać jeszcze przed odzyskaniem niepodległości przez Polskę, czego dowodzi chociażby książka

znanej Themersonom Janiny Mortkowiczowej (1903) poświęcona wychowaniu estetycznemu dzieci.

Zabawa – jak pisał Dewey – nie jest tożsama z „dokazywaniem", stanowi bowiem twórczą działalność poznawczą, otwartą na modyfikację i doświadczenie. Także w ujęciu Janusza Korczaka (Henryka Goldszmita) ma ona charakter intencjonalny, opiera się na zaangażowaniu niezbywalnym dla wszelkiej twórczości. Zabawa – zauważał Korczak (2012, s. 108) – to „praca dziecka", a zatem czynność poważna, której należy się równie poważne traktowanie. Jest nie tylko kreatywnym, ale też świadomym wysiłkiem na rzecz wszechstronnego rozwoju i dlatego jej obserwacja wydaje się najlepszym laboratorium badawczym, jakie można sobie wyobrazić. „W okresie wczesnego dziecięctwa – pisał z kolei Dewey (1972, s. 283) – nie istnieje ścisłe rozgraniczenie między zabawą i pracą". Dlatego dzieci „rwą się do czynnego udziału w zajęciach innych osób": „chcą pomagać dorosłym, uczestniczyć w ich celowych pracach, takich jak nakrywanie do stołu, [...] doglądanie hodowlanych zwierząt" (Dewey, 1972, s. 283). Prawdziwa zabawa – twierdził amerykański filozof – nie może być bezwiedna, automatyczna, bezrefleksyjna, nie może polegać na narzuconym reprodukowaniu wyuczonych czynności.

Jak widać, przekonanie Themersonów, że dziecko powinno względnie swobodnie zapoznawać się z treścią książki – nie zawsze w linearnym porządku, lecz szukając w niej tego, co je interesuje – było mocno ugruntowane w dyskursach epoki, choć stosunkowo rzadko realizowane w sztuce przeznaczonej dla najmłodszych odbiorców. Dokonanie awangardystów polegało na wdrożeniu tych idei w życie, a właściwie ich twórcze, słowno-wizualne opracowanie. Pomysły awangardystów były również bardzo bliskie poszukiwaniom, które toczyły się wtedy w psychologii rozwojowej, budowanej między innymi przez Stefana Baleya. Psychologa – warto dodać – mającego też ścisły kontakt z ówczesnym polem sztuki.

Rysunek, percepcja, analiza

Wychowanie wizualne na początku XX stulecia przebiegało w Polsce pod silnym patronatem Rousseau, Ruskina i Johanna Pestalozziego. Byli oni przekonani, że rysowanie – a właściwie wszelkie kreślenie linii – stanowi nie tyle przyswajaną wraz z wiekiem umiejętność odwzorowywania obrazu, ile twórczą, systematyczną naukę obserwacji, która z kolei nie jest pasywną recepcją bodźców wizualnych, lecz ich aktywnym porządkowaniem. Przekonanie to znalazło wyraz w wielu demokratycznych projektach wychowawczych tamtego czasu. Jednym z nich była inicjatywa realizowana przez Różę i Karolinę Agassi, które w swoim przedszkolu wprowadziły system oznak wizualnych dla każdego, jeszcze

niepiśmiennego dziecka. Przyjęły, że oznaki te – kreślone samodzielnie przez dzieci, umieszczane na przedmiotach i rozpoznawane jako własne – tworzą „terminologię obrazkową", która nie tylko stanowi dobry wstęp do nauki kodów wizualnych, z pismem włącznie, ale też pozwala dziecku lepiej organizować przestrzeń i swoje miejsce w grupie (Radice, 1978, s. 472; Rakoczy, 2017, s. 34–35).

W tym samym czasie mechanizmami percepcyjnymi zajmowały się coraz intensywniej zarówno filozofia, jak i nauki szczegółowe, podejmujące pytania o to, w jaki sposób procesy cielesne – percepcyjno-motoryczne – z jednej strony decydują o konstytucji podmiotowości, z drugiej zaś mogą być przez nią refleksyjnie kontrolowane. Jeśli chodzi o edukację kierowaną do dzieci, w wielu koncepcjach z początku XX wieku rysunek – o czym pisze Julia Harasimowicz (2023, s. 57–58), śledząca zalążki wychowania estetycznego w polskiej nowoczesności – zaczęto traktować jako formę masowego kształtowania habitusu narodowego lub społecznego, jako narzędzie budowania umiejętności dostrzegania piękna w naturze i sztuce oraz wydobywania impulsów artystycznych do celów zbiorowej twórczości. Już pod koniec wieku XIX powstały opracowania naukowe dotyczące dostosowania materiałów wizualnych do percepcji dziecięcej. Samą umiejętność rysowania zaczęto postrzegać w kategoriach ćwiczenia, które „wyswobodzi się z medium artystycznego", aby stać się „powszechne dla wszystkich członków społeczeństwa, przede wszystkim przyszłych pracowników i wytwórców" (Harasimowicz, 2023, s. 62).

W inspirowanym koncepcjami Ruskina ujęciu Janiny Mortkowiczowej, zawartym w jej kanonicznej książce *O wychowaniu estetycznym* z 1903 roku, praca ręki miała sprząc się z pracą umysłu i serca. Tym samym wychowanie estetyczne miało służyć ogólnej, również moralnej, odnowie społeczeństwa. Ze względu na ścisły, związany z industrializacją, podział pracy na fizyczną i umysłową w owym społeczeństwie ciało, także to piszące i rysujące, zaczęło być postrzegane jako narzędzie biernej, odtwórczej reprodukcji: wykonywania poleceń umysłu człowieka lub tzw. klasy umysłowej. Właśnie dlatego autorka upominała się o demokratyzację wychowania estetycznego. Uważała je za istotny środek harmonizowania i dopełniania się „dążeń do dobrobytu ekonomicznego i podniesienia się intelektualnego i moralnego mas", „uprzystępniania i ułatwiania zdobyczy zarówno materialnych, jak i idealnych wszystkim najbujniej i najowocniej […]" (Mortkowiczowa, 1903, s. 74). Podobnie jak Ruskin twierdziła, że kontakt ze sztuką pozwoli działać na rzecz społecznej wrażliwości, o którą zabiegali później mocno w swoich pracach Themersonowie. W zasadzie wszyscy zajmujący się wychowaniem do sztuki łączyli ją z dobrem wspólnym całej ludzkości. Ludzkość czynili też ważnym tematem w *Narodzinach liter* Themersonowie. Celowo prezentowali

ją w różnych epokach i kulturach jako zbiorowość, która stale i wszędzie dąży przede wszystkim do porozumienia, a dzięki nowoczesnym narzędziom komunikacji może je w końcu osiągnąć.

Związek między percepcją estetyczną i moralną dostrzegał w swoich badaniach także Stefan Baley – znajomy Stanisława Ignacego Witkiewicza i do pewnego stopnia promotor literackiego debiutu Brunona Schulza. Jak wielu psychologów nowoczesności, od Williama Jamesa po Johna Deweya, uważał podmiotowość za zasadniczo plastyczną, dlatego rozpoczął konsekwentną pracę badawczą nad zagadnieniem „wychowalności", którą utożsamił z „wyćwiczalnością". Według Baleya (2018, s. 143), zanim zaczniemy projektować jakiekolwiek treści wychowawcze dla dziecka, należy przyjrzeć się jego fascynującej zdolności do uczenia się, a jednocześnie nabywania wprawy. Badacz uznał, że owa zdolność jest nie tylko twórcza, lecz także zindywidualizowana, wobec czego nie istnieje wychowalność i wyćwiczalność ogólna (Baley, 2018, s. 144). Teza ta miała, rzecz jasna, duże znaczenie dla swobody i autonomii w projektowaniu wszelkich praktyk, artefaktów i treści kierowanych do dziecięcego odbiorcy. A z nich właśnie korzystali awangardyści.

Baley nie tylko zgłębiał kwestie postrzegania, poznania i wizualności, ale też zastanawiał się nad ich związkiem z ciałem, a w konsekwencji promował kategorie ideoplastyki i ideomotoryki. Systematycznie pytał o źródła ciekawości, stosunek zainteresowania do uwagi oraz o momenty przezwyciężania nowości, niezwykłości i zagadkowości jako „istotne czynniki ciekawości i zainteresowania" (Baley, 2018, s. 152–154). Przeprowadzał również badania nad etyką i estetyką dzieci w wieku przedszkolnym. Próbował ustalić, jak definiują one piękno i brzydotę, a także w jaki sposób i dlaczego łączą w ich opisie kwalifikacje społeczne, moralne i estetyczne. Aby to zbadać, sięgał po wizualną twórczość najmłodszych. Rozważał, jak dzieci rozróżniają przedmioty poprzez obrysowywanie ich konturem – a zatem jak poznanie i obserwacja wiążą się z intencjonalnym kreśleniem linii służącej twórczemu eksplorowaniu danego przedmiotu. Zauważał, jak rozmaicie dzieci owo zadanie wykonują. Interesowało go, w jaki sposób rysowanie utożsamia się z kreatywną analizą pola postrzeżeniowego, dlaczego nie jest wyłącznie gestem wizualnego odwzorowania, lecz raczej aktywnym szukaniem specyfiki tego, co widziane, za pomocą oka i ręki oraz w jakim stopniu barwa jest dla najmłodszych podstawową – przed wielkością i kształtem – kategorią porządkowania percepcyjnego. Pisał również o wychowaniu obywatelskim i o walorach zindywidualizowanego podejścia do ucznia. Szkoła, jego zdaniem, powinna „prowadzić listę sytuacji, w których mogą się ujawniać różne cechy jej wychowanków", i na tym dopiero należy „oprzeć program wychowawczy" (Baley, 2018, s. 180).

Dla projektowania wychowania obywatelskiego znaczenie miało wiele jego badań. Podczas jednego z nich psycholog poprosił dzieci w wieku przedszkolnym o narysowanie postaci brzydkiej i ładnej, a także o uzasadnienie swoich wyborów wizualnych. Sporo dzieci wyjaśniało, dlaczego ktoś jest brzydki, pokazując przedstawioną na własnym rysunku nieproporcjonalność lub asymetryczność sylwetki tego człowieka. Ale sporo wskazywało też jego braki materialne: nieposiadanie butów, kapelusza, koralików, paska lub pierścionka, a więc elementów garderoby, które nie były wcale w II RP oczywistością. Dzieci kojarzyły brzydotę z biedą czy niepełnosprawnością i płaczem, piękno natomiast – z uśmiechem, pewnością siebie oraz zamożnością, posiadaniem ładnych, w ich mniemaniu, rzeczy: samolotu, domu z drzewami lub łąką, gdzie rosną kwiaty. W jednej z wypowiedzi chłopiec wspomniał o „brzydkiej" postaci jako proszącej o zapomogę: „co chodzi po proszonemu" (Baley, 2018, s. 324). Brzydki to również, według badanych dzieci, nieposłuszny i brudny: taki, który „trzyma palec w buzi".

Oczywiście kwalifikacje te mówiły dużo o kapitale ekonomicznym i kulturowym dzieci, z którymi rozmawiano, oraz o dystynkcjach klasowych uwewnętrznionych przez nie już w wieku przedszkolnym. Mówiły też jednak o tym, że kategoryzacje etyczne i estetyczne mogą się przecinać w różnorodny sposób, a praca nad tematem brzydoty i jej ocen jest również pracą z zagadnieniem wrażliwości społecznej i różnic, które tak interesowały Themersonów, konsekwentnie podejmujących w swoich książkach wątek demokratyzacji i egalitaryzacji jako najważniejszych, także obywatelskich, wyzwań nowoczesności. Rysunki badane przez Baleya były, rzecz jasna, dokumentem jednego z wybranych dziecięcych obrazów świata, gdzie etyka i estetyka ściśle do siebie przylegały, ale w sposób, który został do pewnego stopnia zaprojektowany przez dorosłych i który na stereotypach społecznych budował postawy silnego wartościowania. Prace dzieci prowokowały zatem pytanie, jak inaczej można by o świecie opowiedzieć. I jak opowieść tę przedstawić młodym.

Narodziny liter i opowieść o początku cywilizacji

Aby uświadomić dzieciom ewolucję systemów pisma, Themersonowie pokazywali rozwój piśmienności od pisma obrazkowego po pismo alfabetyczne. Przedstawiali historyczny wynalazek zasady rebusu, która polega na tym, że obraz oznaczający desygnat materialny lub pojęciowy zaczął oznaczać jego fonetyczny odpowiednik, a następnie poprzez linearne zapisanie fonetycznych ekwiwalentów wypowiadanych słów ekwiwalenty te zaczęły podlegać kombinatorycznym przesunięciom. Wyrazy były dzielone na sylaby, a sylaby w nowym połączeniu zaczęły tworzyć nie tyle

sumy słów, ile zdania wyposażone w składnię, czyli pełny – jak mogłoby się wydawać – odpowiednik języka mówionego.

Przykład, który miał to ilustrować – przypisywany w książce Themersonów prehistorycznym czasom praprawnuka wodza Kishkekemunazee – wyglądał następująco. Prezentowali oni ciąg obrazków symbolizujących pojęcia: „Kot Koza Słoń Kocięta", których zapis po rozbiciu na sylaby i po operacjach na fonetycznych odpowiednikach części słów układał się w zdanie rozkazujące „Kotko, zasłoń kocięta". Inną zasadą ewolucji pisma była zasada graficznej reprezentacji obecna w ideogramach przedstawiających pojęcia. Ideogramy w toku przemian zaczęły symbolizować pierwsze głoski słów, które oznaczały. Właśnie dzięki temu znak zaczął być literą – znakiem graficznym alfabetu.

Narracja Themersonów pozostawała w zgodzie z ewolucjonistycznymi narracjami o historii pisma ukonstytuowanymi pod koniec XIX wieku i rozwijanymi na początku wieku XX oraz mającymi kontynuację w tzw. wielkiej teorii piśmienności w drugiej jego połowie (Rakoczy, 2022b). Oczywiście współcześni antropolodzy piśmienności doskonale zdają sobie sprawę, że ewolucjonizm ten jest nie do utrzymania, głównie z powodu obecnego w nim etnocentryzmu, niedoceniania kulturowych możliwości związanych z systemami ideograficznymi, a także nieuprawnionego przekonania o wyższości medium słowa nad obrazem. Jednak dowartościowanie alfabetu u Themersonów miało inne podstawy. Po pierwsze, stanowiło pochodną awangardowego promowania zasad demokratyzacji i ekonomii zapisu, które według nich wiązały się z pismem alfabetycznym, nawet jeśli w jego społecznym użyciu długo były nieobecne, a sama piśmienność pozostawała kapitałem kulturowym wąskiej elity. Po drugie, nacisk kładziony na możliwości alfabetu wynikał u Themersonów z jego większego potencjału kombinatorycznego.

Z liter – czysto umownych znaków głosek – można budować o wiele swobodniej obraz symbolizujący ich znaczenie, również w sposób skonwencjonalizowany, choćby za pomocą diagramu. Przejawów świadomości tego i jej wykorzystania – o czym przypominał choćby Tomasz Majewski – znajdziemy w książkach Themersonów sporo. Przykładowo „w *Pan Tom buduje dom* słowa na wzór typografii dadaistycznej są zasysane przez pompę, tłoczone przez nią bądź płyną przez rurę wodociągową do góry, ustawiają się w słupek wraz ze stołem, szafą, stolikiem, krzesłem i taboretem" (Majewski, 2011, s. 33). Z kolei „[w] *Jacusiu w zaczarowanym mieście* układ znaków na stronie może mieć także wartość dźwiękonaśladowczą (różne wielkości czcionek oddają dynamikę) i być »diagramem« procesu rozchodzenia się fali dźwiękowej, np. dzwoniących/dudniących tramwajowych szyn". A zatem – konkluduje cytowany badacz – „miejscami jest to wysokiej próby poezja konkretna" (Majewski, 2011, s. 33),

dążąca do tego, by rozbić „tak zwaną harmonię drukowanej strony" (Gassner, 2017, s. 110).

W pracach Themersonów, jak sądzę, nie chodziło jednak o eksperyment estetyczny, lecz o projektowanie oryginalnych form percepcji, które zarazem były zakorzenione w nowoczesnej psychologii i pedagogice, a także w nowych technologiach implikujących pojawienie się w latach dwudziestych w przemyśle kinowym i reklamowym tzw. typografii kinetycznej (Post, 2017). Już na początku wieku XX Lew Wygotski odkrył, że na pierwszym etapie swojej edukacji dzieci nie rozróżniają czynności rysowania i pisania, są bowiem bardziej zainteresowane procesem kreślenia linii, śladami swoich aktywności motoryczno-wizualnych, czyli związkiem między znakiem a ruchem ciała, niż mechanizmem reprezentacji lub też związkiem między znakiem a tym, co on przedstawia.

Mniej więcej w podobnym czasie na gruncie pedagogiki Maria Montessori opracowała metodę kombinatoryki literowej, opartą na ustawianiu liter na osobnych kartonikach poddających się gestycznym manipulacjom. Wyłonienie ich z wizualnego ciągu związanego z zapisem odręcznym, w którym litery stanowią z reguły połączone ze sobą całości, było z pewnością podyktowane logiką typograficzną. Polega ona na rozumieniu słów jako struktur złożonych z liter – pojedynczych atomów, rozmieszczonych linearnie i decydujących o postrzeganiu zamkniętych układów wizualnych w postaci drukowanych znaków jako podstawowych elementów wszelkich wypowiedzi językowych. Jednak potraktowanie liter jako osobnych cząstek dalekie było od myślenia o druku jako niematerialnym medium wizualnym, oderwanym od pracy ręki. Metoda ta uruchamiała możliwość dotyku, zwłaszcza że Montessori zachęcała do sprawiania, by faktura kartoników stanowiła odrębne doświadczenie sensoryczne dla dziecka. Lokowała więc percepcję litery w pamięci nie tyle oka, ile ręki, co wiązało się ze stosownym wrażeniem cielesnym, a w literze pozwalało dostrzec rzecz. Omawiana metoda okazuje się wyzwaniem intelektualnym do dziś, skoro nawet współcześni antropolodzy w rodzaju Tima Danta podkreślają niezbywalną różnicę między rzeczami a znakami typograficznymi. Zakładają bowiem, że tym ostatnim brakuje wieloznaczności, która cechuje rzeczy, i że są one nie tylko jednoznaczne, ale też niematerialne, bo dwuwymiarowe (Dant, 2007, s. 16).

W owym polu kombinatorycznych i gestycznych doświadczeń mieściło się również awangardowe projektowanie typograficzne. Awangarda traktowała typografię jako „przedłużenie ludzkich zmysłów" (Karpowicz, 2013, s. 184), wykorzystywała niecodzienne dla niej formy ekspresji, w postaci choćby koloru lub barwnej powierzchni, i przyjmowała, że „typograficzne słowo przeznaczone i skierowane do dzieci zachowuje swój mityczny związek z rzeczą, do której się odnosi" (Karpowicz, 2013, s. 181).

Themersonowskie zabawy polegały więc nie tylko na eksperymentalnym układaniu liter, głosek i sylab, lecz także na grze z relacją między tekstem a obrazem oraz ze standardami typografii i składu. Przypominali oni, że „we wczesnej fazie druku, i dzisiaj jeszcze, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem [...]" (Themerson, 1978, s. 40). Układ czcionek, czyli liter, nie wynikał zatem z rzekomo naturalnego linearnego myślenia i mówienia. Był, według przywołanego artysty, efektem zadanej językowi przemocy: opresji wtłaczania go w równe rzędy likwidujące jego związki z innymi, pozajęzykowymi kanałami ekspresji.

Dlatego reżim wierszownika – jak pisze o wymiarze typograficznym książek Themersonów Ewa Repucho (2016, s. 60) – został przełamany niejednorodnością kolumn, likwidacją światła (tak lubianego w klasycznej typografii), zastosowaniem wszystkich możliwych układów tekstu: blokowego, chorągiewkowego (zarówno do lewej, jak i do prawej) oraz osiowego. Zamiast wcięć akapitowych pojawiło się światło między poszczególnymi akapitami. Marginesy zostały ograniczone, kolumna tekstu przestała być zwartym blokiem, a tło nadruku utraciło neutralność: z czystej przestrzeni zmieniło się w powierzchnię znaczącą. Strony miały być – zgodnie z inspiracją konstruktywistyczną – mocno zapełnione (Repucho, 2016, s. 60). Miały też imitować nieprzewidywalny, dynamiczny ruch, czyli coś, co wydawało się sprzeczne z porządkiem linearnego pisania alfabetycznego, w którym kolejność liter odzwierciedla – jak twierdzi Tim Ingold (2015, s. 381) – raczej tkanie niż taniec.

Paneuropa i wizualne kształty strony

Eksperymenty – zauważa cytowana wyżej autorka (Repucho, 2016, s. 60) – dotyczyły też krojów pisma. *Narodziny liter* łączyły klasyczny plantin i funkcjonalistyczną paneuropę, czyli polską wersję futury zaprojektowaną przez Paula Rennera w latach dwudziestych XX wieku i wykonaną w legendarnej odlewni czcionek Jana Idzikowskiego, a później Tadeusza Drozdowskiego w Warszawie. Wybór paneuropy – czcionki symbolizującej utopię kosmopolitycznego, urozmaiconego kontynentu, na którym dzięki sztuce i nowoczesnej technologii różnice kulturowe stają się coraz mniej istotne – nie był chyba rzeczą przypadku. Zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę fakt, że właśnie Themersonowie pracowali przy eksperymentalnej ekranizacji poematu *Europa* Anatola Sterna, a sam manifest *Paneuropa* autorstwa Richarda Coudenhove'a-Kalergiego mógł być im po prostu znany (Rakoczy, 2022a, s. 56).

Wiemy, że manifest ten znała, przynajmniej pośrednio, część ówczesnych dzieci. W latach dwudziestych trafił on bowiem na łamy Korczakowskiego „Małego Przeglądu" – gazety tworzonej

przez młodych i najmłodszych i związanej ze środowiskiem polskojęzycznej inteligencji żydowskiej. W październiku 1926 roku ukazał się tam artykuł pod tytułem *Polityka*, w którym dziecięcy reporter informował: „Niedawno była wojna. Niektórzy jeszcze ją pamiętają. Mleko było strasznie drogie. Przez ulice wożono rannych żołnierzy. […] było bardzo źle. Stało się lepiej, ale ludzie się boją, żeby znowu nie było wojny. […] Cała Europa powinna się połączyć, żeby nie było wojny. […] Żeby była zjednoczona Europa bez granic i wojen" (*Polityka*, 1926, s. 7). Pamięć o pierwszej wojnie światowej – podobnie jak zawartą w poemacie Sterna wizję międzywojennej Europy – mocno zdominowały zagadnienia społeczne, w tym dotykający głównie najmłodszych kryzys humanitarny.

„Mały Przegląd" – jako forma rozwijania kultury debaty publicznej wśród młodych czytelników – nie przypadkiem powstał w roku zamachu majowego[1]. Na wydarzenie to redakcja zareagowała opublikowaniem listy dziecięcych ofiar i otwartą krytyką posunięć rządu związanych z uwięzieniem polityków opozycji. W numerze, w którym pojawił się krótki artykuł o Paneuropie, umieszczono też tekst promujący bezpośrednie interwencje obywatelskie na forum prasy. Czytelnikom komunikowano na przykład, że redakcja „Małego Przeglądu" dowiedziała się o otoczeniu drutem kolczastym placyku przeznaczonego dla dzieci w Ogrodzie Krasińskich. „Sprawdzimy tę wiadomość – informowali młodzi redaktorzy – i w następnym numerze napiszemy" (*Z ostatniej chwili*, 1926, s. 7).

Także z punktu widzenia Themersonowskich eksperymentów ze składem „Mały Przegląd" wydaje się ciekawy. Szczególnie jeśli pamięta się – co podkreślił już w 1931 roku Eric Gill w swoim słynnym eseju poświęconym typografii – że to „zapotrzebowanie komercji, a zwłaszcza druku gazetowego, było bodźcem do opracowania krojów »nowoczesnych« i że to dzięki prasie zostały one upowszechnione" (Gill, 2016, s. 8). W „Małym Przeglądzie" marginesy i światło prawie nie występowały. Decydowała o tym, rzecz jasna, nie tyle estetyka, ile ekonomia. Lecz właśnie ekonomia – jak zauważyła Agnieszka Karpowicz (2024, s. 80–84) – ma znaczenie w analizie nie tylko ówczesnej prasy, ale też awangardowej typografii. Niekiedy w gazecie pojawiało się pismo odręczne. W takich przypadkach rezygnowano z zasady ekonomiczności i komplikowano pracę nad numerem, by oddać indywidualny wymiar dziecięcego pisania. W wielu numerach napotkamy rysunki wpasowane ściśle w przestrzeń strony, które często stanowiły autonomiczną, niepodporządkowaną wyłącznie funkcji ilustracyjnej, prezentację twórczości najmłodszych. Prace te były nieraz graficznie ciekawe i można by je również interpretować w kategoriach estetyk awangardowych.

1 Ten pomysł zawdzięczam Barbarze Vučic, której bardzo za tę intuicję dziękuję.

Aby zdynamizować wizualną wycieczkę po stronie, autorzy *Narodzin liter* także zastosowali różne stopnie czcionki oraz kroje w wersji kursywnej lub nie. Dodatkowo w książce pojawiły się różne kolory tekstu. Poza pismem drukarskim obecne było pismo odręczne, sygnalizujące w epoce nowoczesnej indywidualizację, a co za tym idzie – osobisty, niepowtarzalny gest piszącej ręki. Strony były barwne: wykorzystano na nich biel, czerń, czerwień i błękit. Nie pełniły one, jak sądzę, funkcji czysto estetycznej. Nawiązywały do trójkolorowej flagi rewolucji francuskiej, przywoływanej kolorystycznie też w *Poczcie*, książeczce o podobnej problematyce. Zarówno *Poczta*, jak i *Narodziny liter* koncentrowały się na zagadnieniu postępującej emancypacji – egalitaryzacji, demokratyzacji i porozumienia – za pośrednictwem nowoczesnych narzędzi komunikacyjnych. Dlatego właśnie *Narodziny liter* wydrukowano w trzech kolorach: czarnym, błękitnym i czerwonym.

Rozbicie krojów, rysunków oraz ich pozycji i funkcji na stronie za pomocą dynamiki, a także przełamanie linearnego porządku za pomocą zróżnicowanej wielkości liter, układu tekstu i jego koloru były, rzecz jasna, motywowane dążeniem do rozbijania dotychczasowej percepcji i filozofii przekazu drukowanego. Pisał o tym sam Themerson w cytowanym już fragmencie, podkreślając związek techniki drukarskiej z nowoczesnymi zmianami w myśleniu. „Zaiste – głosił – linearny sposób drukowania, linearny sposób mówienia i linearny sposób myślenia zostały, nie wiadomo czemu, uznane za naturalne, przynajmniej dla gatunku ludzkiego. [...] Czy wolność w układaniu symboli w dwóch wymiarach na zadrukowanej stronicy spowoduje, ułatwi, nielinearny sposób filozoficznego myślenia o strukturze świata?" (Themerson, 1978, s. 40). Autor antycypował tu ideę wyrażoną później przez Marshalla McLuhana (2001, s. 229–230), a jeszcze później – przez Jonathana Crary'ego (2007, s. 25–26). Teoretycy ci twierdzili, że typografia jest dziełem nowoczesności, nowoczesna kultura druku zaś to nie tylko kultura masowo reprodukowanych tekstów (czyli również książek), a co za tym idzie – masowego obiegu informacji. Wprowadziła ona także – o czym przypominał właśnie Crary – swoiste techniki koncentracji uwagi, nakazujące wyróżniać pewne aspekty pola postrzeżeniowego, a pomijać inne. Jednym z tych aspektów była powierzchnia, traktowana najczęściej jako czyste, niezakłócające percepcji tło pozbawione materialności i znaczenia, nienastręczające żadnych przeszkód, by umieszczony na nim komunikat mógł znaczyć na mocy własnej formy wizualnej i semantycznej.

Adultystyczne rozumienie eksperymentu

Dowartościowanie eksperymentalności książki Themersonów – dobrze widoczne w literaturze przedmiotu, którą przywołałam

we wstępie – było podyktowane założeniami adultystycznymi. Stały za nimi nawyki percepcyjne nie tyle po prostu dorosłych, ile dorosłych o dużym – mówiąc za Pierre'em Bourdieu – kapitale kulturowym. Kapitał ten pozwalał zinternalizować nawyki związane z tekstem i w efekcie tworzył kulturowe ramy możliwego eksperymentu i przekroczenia. Oczywiście nie wiemy, jak *Narodziny liter* percypowały dzieci, których kontakt z tekstem był inny: mocno osadzony w przekonaniu (częstym na pierwszym etapie socjalizacji), że każda czynność – a więc także lektura – polega na fizycznych manipulacjach oraz na działaniu w przestrzeni. Percepcja tekstu jako eksperymentalnego jest możliwa jedynie przy dużym stopniu linearyzacji procesów obcowania z takim przekazem. Czy praktyki Themersonów były zatem eksperymentalne dla samych dzieci? W jakim sensie? I w jaki sposób moglibyśmy dziecięcą percepcję eksperymentu uchwycić?

Własne strategie wizualne Themersonowie definiowali bardzo szeroko: w polu nie tylko tekstów przeznaczonych dla dzieci, ale również nowoczesnych technologii komunikacyjnych. To one pozwalały im wybierać optymalne narzędzia graficzne, by dostosować się do ekonomii uwagi rządzącej rynkiem, a przede wszystkim – by ową uwagę zdobyć. Zarówno w „Małym Przeglądzie", jak i w książkach Themersonów uobecniała się nowoczesna utopia sztuki drukarskiej, która będzie konstruować uniwersalne narzędzia komunikacji graficznej (w tym estetyczne) i w konsekwencji – działać na rzecz ponadnarodowego porozumienia łączącego ludzi w sieć wymian komunikatów mniej lub bardziej twórczych dla życia publicznego.

Myślę, że z perspektywy młodego czytelnika, dla którego w naszym kręgu kulturowym świadomość pisma wiąże się ze złożoną świadomością fonologiczną (uchwycenie i konceptualizacja dźwiękowości mowy), pojmowaniem funkcji pisania (pismo jako narzędzie komunikacji), zrozumieniem funkcji i znaczenia liter oraz przyswojeniem słownictwa, które opowiada o czytaniu i pisaniu, dzieło Themersonów było czymś innym. Nie było przejawem swobody projektowania książki w jej wymiarze treściowym (zachętą do eksperymentów intelektualnych) i formalnym (przełamywaniem nawyków typograficznych przez inny sposób przesuwania wzrokiem po stronie i rekonstrukcji tekstu). Stanowiło raczej dobrze zaprojektowany podręcznik pozwalający samodzielnie się przekonać, że język, słowo, obraz, znak graficzny, jego postać typograficzna oraz usytuowanie na stronie – pojmowanej nie tylko jako przestrzeń do zagospodarowania, lecz także materialna powierzchnia – to wymiary książki, które podlegają ludzkim manipulacjom. Nie są więc przezroczystymi artefaktami kulturowymi, ale narzędziami, których funkcjonalność trzeba poznać, a najlepiej przećwiczyć.

Na dodatek Themersonowie stosowali coś, co współcześni psycholodzy rozwojowi i metodycy zajmujący się inicjacją dzieci do świata pisma określają mianem strategii wizualnych (Krasowicz-Kupis, 2005, s. 82). Przyciągali uwagę najmłodszych czytelników ciekawą formą liter, kolorami i kształtami. Mieli świadomość, że pozornie dwuwymiarowa strona książki musi wywołać zaangażowanie emocjonalne. Musi też konkurować w pierwszych fazach inicjacji piśmiennej z wielowymiarową i wielozmysłową rzeczywistością umożliwiającą z jednej strony manipulacje sprawcze, z drugiej – intensywne relacje. Jeśli definiować znaczenie tych książek po wittgensteinowsku i jeśli uświadomić sobie, że ich podstawowym użytkownikiem było dziecko, to w ogóle nie chodziło w nich o eksperyment. Eksperymentalizm był znaczeniem naddawanym im przez kulturę dominującą, czyli kulturę dorosłych. Co więcej – w niejakim oderwaniu od ówczesnych pól zarówno kultury dziecięcej, jak i nauki.

Artyści i fachowcy

Oczywiście kultura przeznaczona dla najmłodszych była wtedy, podobnie jak dziś, silnie znormatywizowana. A w przypadku książki dziecięcej była znormatywizowana skrajnie, choć na pytanie, ilu statystycznie dzieci dotyczyła, należałoby odpowiedzieć, że ze względu na słabo egzekwowany obowiązek szkolny oraz jeszcze mniejszą dostępność książek chodziło jedynie o stosunkowo niewielką część dziecięcej populacji. Ta normatywizacja nie wiązała się wyłącznie z ówczesnym postępem psychologii rozwojowej, pedagogiki społecznej, sztuki dla dziecka i z naciskiem na sztukę samego dziecka. Była też powiązana z normami wpisywanymi w polską grafikę, silnie reprezentowanymi choćby we wstępie do numeru 3 czasopisma „Grafika Polska" z 1921 roku.

Informowano w nim o powołaniu Związku Artystów Grafików: „Artyści – głoszono – łączą się z fachowcami" (*Od redakcji*, 1921, s. 2). Miał to być fakt bezprecedensowy na ziemiach polskich, ponieważ przyświecał im cel w postaci „wspólnej pracy nad rozwojem pewnej gałęzi przemysłu celem przepojenia go pierwiastkami artystycznymi". Fakt ten – czytamy dalej – miał w odradzającej się Polsce stać się „zawiązkiem nowych form produkcji", w których równorzędnie do głosu dojdzie „treść duchowa z formą materialną, urzeczywistniającą tę treść". We wstępie twierdzono, że „[w] poszukiwaniu nowych form społecznych zawsze na czele szedł drukarz, ów inteligentny pracownik, najbliżej stojący myśli ludzkiej, i dzisiaj intuicyjnie zbliża się [on – M.R.] do artysty, ażeby łącznie z nim znaleźć drogi, które by go doprowadziły do ukochania swojej pracy, a przez to wyzwoliły ją z konieczności ekonomicznych, którym dotychczas ulega – on też przeczuł, że sztuka, owa stubarwna tęcza prześwietlająca szarzyznę dnia

codziennego, ucząca go o tajemnicach ożywiania martwej materii i sposobów zapanowania nad jej prawami – przyniesie mu wyzwolenie i wyrwie ze znużenia, gnuśności i niechęci – w jaką świat po wojnie coraz głębiej zapada" (*Od redakcji*, 1921, s. 2).

Przytoczony fragment jest niezwykle ciekawy i pozwala zrozumieć ferment, na tle którego kilkanaście lat później pojawiły się *Narodziny liter*. Nie tylko zdradza silną pamięć wojny, przykrywaną niepodległościowym entuzjazmem: pamięć ciągle obecną w projektowaniu rozwiązań w dziedzinie technologii, a ściślej – nowych technologii komunikacyjnych. Cytowany manifest był też próbą – podjętą wcale nie z pozycji awangardowych – przełamania opozycji między sztuką graficzną a twórczością pisarską, swobodną ekspresją a ruchem maszyny, gestem ręki a przemysłem drukarskim, rzekomo wyalienowanym od sfery umysłu czy ducha. Figura drukarza – inteligentnego pracownika, łączącego pracę nie tylko materialną, lecz także maszynową z pracą głowy, twórczą myślą i wyczuciem estetycznym – miała przełamywać nowożytny podział ukonstytuowany w dobie kultury druku. Właśnie ten podział – jeśli wierzyć Timowi Ingoldowi (2015, s. 375) – spowodował zerwanie między sztuką pisania a sztuką rysowania, pracą głowy, ręki i maszyny: zawodem drukarza a zawodem artysty. Rzecz jasna, redakcja „Grafiki Polskiej" sięgała tu po dyskurs inny niż awangardowy, aby legitymizować promowaną narrację. Ponadto narracja ta miała już w 1921 roku znaczące przedłużenie w pracy odlewni czcionek Idzikowskiego, potem Drozdowskiego.

Problem, który chciałabym postawić w tym krótkim szkicu, zawiera się zasadniczo w tezie, że owa opozycja z perspektywy dziecka poddawanego inicjacji do małej motoryki i rysowania, a później pisania, okazuje się nieoczywista, nie jest bowiem silnie internalizowana w toku socjalizacji. Dzieci w naszym kręgu kulturowym często łączyły i nadal łączą gest rysowania z pisaniem. Długo traktują motoryczność swojej pracy jako jej istotę, mało interesują się reprezentacją jej śladów na kartce papieru. Kształt liter oraz możliwość manipulowania nimi, przestrzenią i kolorem są dla nich integralną częścią doświadczenia, przedmiotem eksperymentu, ale rozumianego inaczej, bo w sposób nieobciążony tradycją estetyczną i piśmienną. W takim ujęciu książka Themersonów mogła mieć dla dziecięcych odbiorców sens kombinatoryczny. Ten jednak rozumiany był odmiennie i osadzony w zupełnie innej siatce znaczeń.

Podsumowując: literatura dla młodych i najmłodszych domaga się nowych perspektyw interpretacyjnych. Powinny one nie tylko dowartościować perspektywę dziecka, lecz także pokazać, w jaki sposób z podmiotu dziecięcego stopniowo tworzono „dojrzałego" czytelnika, uczestnika pola dyskursów pisanych i drukowanych. Dokonywało się to poprzez uwikłanie rozwoju

nowoczesnych kompetencji piśmiennych w narracje epoki – filozoficzne, pedagogiczne, psychologiczne – oraz poprzez przemiany technologii komunikowania, powiązane z polami polityki i ekonomii. Wspomniany podmiot, w zależności od własnego zaplecza społeczno-kulturowego, był intensywnie socjalizowany przez różnego rodzaju instytucje i projekty do określonych praktyk tekstowo-wizualnych. To zaś wpływało na społeczne wyobrażenia tego, czym jest eksperyment, a zatem jakie są granice działań awangardowych oraz wszelkich inicjatyw związanych z dezautomatyzacją i denormatywizacją praktyk literackich. Innymi słowy: literatura dziecięca i pole instytucjonalne, z którym wchodziła w liczne relacje, daje wyjątkowy asumpt do uprawiania archeologii tworzenia kompetencji piśmiennych, lub szerzej – do rekonstrukcji nowoczesnych polityk pisma (zob. Rakoczy, 2018, s. 11–38). Polityki te dla kreowania światów literackich i uczestniczenia w nich miały ogromne znaczenie. Tymczasem są one nadal, w przeciwieństwie do tekstów literackich, stosunkowo rzadkim przedmiotem refleksji.

Bibliografia

Baley Stefan, 2018: *Wybrane pisma psychologiczne*. T. 2: *Psychologia muzyki i psychologia wychowawcza*. Red. Stepan Ivanyk, Maria Lewicka. Przeł. Anna Grysińska, Filip Pachla. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Crary Jonathan, 2007: *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Red. i posł. Iwona Kurz. Przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Dant Tim, 2007: *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*. Przeł. Janusz Barański. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Dewey John, 1972: *Demokracja i wychowanie. Wprowadzenie do filozofii wychowania*. Przeł. Zofia Doroszowa. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Gassner Christian, 2017: *Nowa typografia. Od secesji do końca druku wypukłego*. W: *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*. Red. Henk Hoeks, Ewan Lentjes. Przeł. Magdalena Komorowska. d2d.pl, Kraków, s. 108–120.

Gill Eric, 2016: *Esej o typografii*. Przeł. Magdalena Komorowska. d2d.pl, Kraków.

Gromadzka Beata, 2019: *Themersonowie dzieciom*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Harasimowicz Julia, 2023: *Ćwiczenia z patrzenia i rysowania. Wychowanie estetyczne w Polsce w latach 1903–1923 jako proces cywilizowania*. W: *Cywilizowanie dzieci? Społeczno-kulturowe badania dzieciństwa w perspektywie teorii Norberta Eliasa*. Red. Zofia Boni, Marta Rakoczy. Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 53–85.

Ingold Tim, 2015: *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*. Przeł. Marta Rakoczy. „Teksty Drugie", nr 4, s. 371–392.
Karpowicz Agnieszka, 2013: *Świat liter. Typografia dla dzieci w perspektywie antropologii słowa*. W: *Słowo na terytorium sztuki dla dziecka*. Red. Grzegorz Leszczyński, współpr. Hanna Gawrońska. Centrum Sztuki Dziecka, Poznań, s. 177–190.
Karpowicz Agnieszka, 2024: *„Ekonomiczna kultura znaków". Sztuka drukarska na łamach „Bloku"*. „Biuletyn Historii Sztuki", T. 86, nr 3, 79–98. https://doi.org/10.36744/bhs.2602.
Korczak Janusz, 2012: *Jak kochać dziecko. Dziecko w rodzinie*. Rzecznik Praw Dziecka, Warszawa.
Krasowicz-Kupis, Grażyna, 2005: *Pisać litery, pisać zwierzęta..., czyli o świadomości pisma u dzieci*. „Psychologia Rozwojowa", T. 10, nr 1, s. 81–90.
McLuhan Marshall, 2001: *Wybór tekstów*. Przeł. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa. Zysk i S-ka, Poznań.
Majewski Tomasz, 2011: *Stefan i Franciszka Themersonowie: laboratorium form*. „Gościniec Sztuki", nr 2, s. 27–37.
Mortkowiczowa Janina, 1903: *O wychowaniu estetycznym*. G. Centnerszwer i Ska, Warszawa.
Od redakcji, 1921: „Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony polskiej sztuce graficznej", z. 3, s. 2.
Polityka, 1926: „Mały Przegląd", nr 283, z 13.10, s. 7.
Post John, 2017: *Typografia kinetyczna*. W: *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*. Red. Henk Hoeks, Ewan Lentjes. Przeł. Magdalena Komorowska. d2d.pl, Kraków, s. 148–167.
Radice Giambattista, 1978: *Róża i Karolina Agassi i ich metoda wychowania przedszkolnego*. W: Wanda Bobrowska-Nowak, *Historia wychowania przedszkolnego*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, s. 466–473.
Rakoczy Marta, 2017: *Między obrazem a literą, między wzrokiem a dotykiem. Szkic o przedszkolnej typografii*. „Kultura Współczesna", nr 4, s. 26–41.
Rakoczy Marta, 2018: *Polityki pisma. Szkice terenowe z pajdocentrycznej nowoczesności*. Oficyna Naukowa, Warszawa.
Rakoczy Marta, 2022a: *Pacyfizm, kosmopolityzm i dwie Europy: międzywojenne lęki awangardy*. „Teksty Drugie", nr 6, s. 55–76. http://doi.org/10.18318/td.2022.6.4.
Rakoczy Marta, 2022b: *Władza liter. Polskie procesy modernizacyjne a awangarda*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Repucho Ewa, 2016: *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*. „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy", nr 1 (43), s. 51–65.
Śniecikowska Beata, 2018: *Interaktywne jaskółki intermediów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci*. „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi", nr 9, s. 47–66.

Śniecikowska Beata, 2019: *Themersonowie i ich późne dzieci. Słowografia w książkach dla młodych (i trochę starszych) „widzoczytelników”*. W: *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*. Red. Magdalena Lachman, Paweł Polit. Muzeum Sztuki w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 59–85.

Themerson Stefan, 1978: *Logika, etykietki i ciało*. Przeł. A. Sobota. „Odra”, nr 3, s. 40.

Z ostatniej chwili. Drut kolczasty w Ogrodzie Krasińskich, 1926: „Mały Przegląd”, nr 283, z 13.10, s. 7.

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.09

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Eliza Kącka
Uniwersytet Warszawski
https://orcid.org/0000-0001-9589-936X

„Po jakiemu to?" – spytał Klapaucjusz

"What language is that?," asked Klapaucius

Abstract: The "work" of Elektrybałt, an electronic poet portrayed by Stanisław Lem in the grotesque story *The First Expedition A* from the collection *Cyberiad* (1965), is both a literary joke and a prophetic foreshadowing of the literature created today by so-called artificial intelligence. Particularly noteworthy are the absurd texts generated by the machine during the tuning phase. This study also reveals a surprisingly rich tradition of Polish nonsense poetry (with which Lem was likely familiar) and its – in the writer's view – affinity with techniques for creating ciphers (e.g., pseudo-aleatoric poetry), which deeply interested the author of *The Diary Found in the Bathtub*. One mention suggests that the gigantic machine composes in Polish – which would make Elektrybałt the greatest Polish poet!
Keywords: cipher, absurdity, namopaniki, słopiewnie, poetic function

Abstrakt: „Twórczość" Elektrybałta, elektronicznego poety, którego przedstawia Stanisław Lem w grotesce *Wyprawa Pierwsza A* ze zbioru *Cyberiada* (1965), jest zarówno żartem literackim, jak i proroczą zapowiedzią literatury tworzonej dziś przez tzw. sztuczną inteligencję. Na uwagę zasługują zwłaszcza absurdalne teksty generowane przez maszynę na etapie strojenia. Studium wskazuje zaskakująco bogatą tradycję także polskiej poezji nonsensu (zapewne znanej Lemowi) oraz jej – w oczach pisarza – pokrewieństwo z technikami tworzenia szyfrów (np. fałszywą aleatoryką), które autora *Pamiętnika znalezionego w wannie* żywo interesowały. Pewna wzmianka sugeruje, że gigantyczna maszyneria tworzy po polsku – byłby więc Elektrybałt największym poetą polskim!
Słowa kluczowe: szyfr, absurd, namopaniki, słopiewnie, funkcja poetycka

Zamiast motta – przypomnienie:

> Apentuła niewdziosek, te będy gruwaśne
> W koć turmiela weprząchnie, kostrą bajtę spoczy,
> Oproszędły znimęci, wyświrle uwzroczy,
> A korśliwe porsacze dogremnie wyczkaśnie!
> (Lem, 1972, s. 192)

I dalej:

> Trzy, samołóż wywiorstne, grężacz tęci wzdyżmy,
> Apelajda sękliwa borowajkę kuci.

Greni małopoleśny te przezławskie tryżmy,
Aż bamba się odmurczy i goła powróci.
(Lem, 1972, s. 193)

Ptaki są tłuste, choć tłuste

„Elektryczna maszyna do gaszenia świecy" – to ironiczne miano wynalazków zbędnych, a ściślej: nadmiernie skomplikowanych w stosunku do celów, jakim miałyby służyć. Przed oczyma jawi się kolosalna maszyneria, zasilana, rzecz jasna, elektrycznie, złożona z dynam, kół zamachowych, pasów transmisyjnych, przekładni planetarnych, trybów, dyferencjałów, regulatorów Watta i mnogich diod i triod, zakończona stożkowym gasidłem, które Jan Parandowski określał śliczną nazwą „błażek" (Parandowski, 1974, s. 13). Idea wywodzi się bodaj z satyrycznego rysunku Saula Steinberga z lat pięćdziesiątych. Nasuwa się wniosek, że poświęcenie osobnego studium niespełna trzem czterowierszom[1] Stanisława Lema z opowieści *Wyprawa Pierwsza A* z tomu *Cyberiada* (Lem, 1972, s. 187) jest samo przez się taką maszyną. Lecz wkrótce kontruje to refleksja, że właśnie autor *Edenu* sam opisał ściśle nic innego jak taką maszynę – kolosalny i archaiczny naraz pseudokomputer, którego huraganowe procesy obliczeniowe na dziesiątku pięter lamp elektronowych miały na celu analogiczny efekt – wyprodukowanie paru wierszyków. Ów Elektrybałt okazuje się więc wcieleniem elektrycznej maszyny do gaszenia świecy. A ściślej – do jej zapalania.

Znajdziemy w tej opowiastce kilka punktów godnych uwagi – choćby prześwitującą w fabule wątpliwość co do materii poetyckiej jako takiej tudzież satyryczny wizerunek środowiska poetów. Nie mniej zastanawia opisana szczegółowo procedura programowania elektronicznego poety, jak się wydaje, pierwsza w ogóle (w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku) wizja kreowania sztucznej inteligencji. Elektrybałt tym jednak różni się od bota ChatGPT, że ukierunkowany jest wyłącznie na produkcję specyficznych tekstów – Lem najwyraźniej nie zdawał sobie sprawy, że stworzenie maszyny uniwersalnej wiedzie do uniwersalnych jej zastosowań. Ze swoim zapleczem poznawczym, obejmującym szeroko pojęte dzieje powstania życia, historię ewolucji i podstawy cywilizacji, głównie technicznej, Elektrybałt stanowić mógłby elektroniczne wcielenie psychoanalityka ze szkoły Junga, cyberhistoriozofa bądź machiny strategicznej:

> Wymodelowane zostało średniowiecze i starożytność, i czasy wielkich rewolucji, tak że maszyna chwilami trzęsła się, a lampy, modelujące co poważniejsze postępy

1 Z trzeciego wiersza Elektrybałta autor cytuje tylko półtorej linijki.

> cywilizacji, trzeba było wodą polewać i mokrymi szmatami okładać, by się nie rozleciały; postęp ów bowiem, modelowany zwłaszcza w takim tempie, omal ich nie rozsadził. Pod koniec dwudziestego wieku maszyna dostała najpierw wibracji skośnej, a potem trzęsiączki wzdłużnej, nie wiadomo czemu; Trurl bardzo się tym martwił i nawet przygotował pewną ilość cementu i klamer, gdyby się miała walić. Na szczęście jakoś się bez tych środków ostatecznych obeszło; przejechała przez wiek dwudziesty i pomknęła gładziej (Lem, 1972, s. 189).

Zgodnie z perspektywą autora do zasobu programów nie trafiły bynajmniej konwencje literatury jako takiej ze szczególnym uwzględnieniem liryki – nic dziwnego, że pierwszym wytworem elektronicznego poety stał się „odczyt o polerowaniu szlifów krystalograficznych dla wstępnego studium małych anomalii magnetycznych" (Lem, 1972, s. 190). Pisarz bez wątpienia ignorował fakt, że literatura na skalę masową powstaje głównie z literatury, samopowiela się i odzwierciedla w sobie. Nic bardziej charakterystycznego niż dalsza edukacja – a w gruncie rzeczy tresura – Elektrybałta, oparta na podkręcaniu bądź tłumieniu bodźców jedynie emocjonalnych: ambicji, idealizmu, resentymentu, egocentryzmu i tego, co Lem nazywa rozchwianiem semantycznym, a co w istocie oznacza „wyłączenie obwodów logicznych". W rezultacie po jakimś czasie „maszyna zachwiała się, zapłakała i powiedziała, że boli ją coś na trzecim piętrze, że ma wszystkiego dość, że życie jest dziwne, a wszyscy podli, że pewno niedługo umrze i pragnie tylko jednego: aby o niej pamiętano, gdy już jej tu nie będzie" (Lem, 1972, s. 190–192). Doprawdy, dla uzyskania takiego efektu nie trzeba było modelować dziejów Kosmosu i cywilizacji!

Strzelając tu kolejny raz kulą w płot, Lem w jednym trafił – myślę o owym „wyłączeniu obwodów logicznych" (a także, należy dodać, semantycznych). Oto istota rzeczy. W pisanym ściśle w czasach powstawania *Cyberiady* eseju *Gra i doświadczenie*, umieszczonym później w zbiorze pod tymże tytułem (1974), Adam Ważyk dowodził: „W destrukcję języka nie wierzę. Łatwiej się porwać z motyką na słońce niż z poetyckim eksperymentem na kod językowy. Zdanie rozpadowe w wierszu ma zawsze znaczenie lokalne, stanowi zakłócenie sensu, na czym widocznie autorowi zależy. Nikt nie zaatakował gramatyki. Jak dotąd, nikt nie napisał: »Stole o dzbanek na stoi«. Nikt nie napisze: »Dzbanek stała na stołu«. Żaden burzyciel języka, jeśli się taki znajdzie, nie zechce być posądzony o przeraźliwe błędy językowe. Zabawa poetycka ma swoje granice. Najbardziej buntownicze zdanie, jakie spotkałem w ostatnich latach, napisał młody poeta, który potem zarzucił poezję niedyskursywną: »Ptaki są tłuste, choć tłuste«. Wkrótce

potem dowiedziałem się, że ten typ zdania stanowi trudny, krytyczny moment w teorii Chomskiego" (Ważyk, 1974, s. 42–43). To słuszny pogląd: zdanie poetyckie, nawet bezsensowne, czyli wyzbyte „obwodów logicznych", trzyma się na gramatyce i dopiero jej destrukcja zmienia tekst w bełkot.

Tu grały namopaniki

Świadczy o tym cykl eksperymentów poetyckich stanowiących polski refleks dadaizmu, które Lem niezawodnie znał: wierszyki Witkacego umieszczane w roli prologów jego sztuk lub wkładane w usta postaci, namopaniki Aleksandra Wata i cykl *Słopiewnie* Juliana Tuwima. Co do Witkacego, najwyraźniej lubował się on w aleatorycznym łączeniu wątków, urągającym konwencjom liryki zestawianiu antagonistycznych asocjacji. Natomiast sześć wspaniałych namopaników Wata i tyleż Tuwimowskich słopiewni czerpie inspirację z całkiem odmiennego kręgu mowy. Są to, jak łatwo zauważyć, hymny zachwytu: inkantacje, zaklęcia, wypowiedzi ekstatyczne wyrywające się z okowów *parole*. Balansują one na krawędzi poprawności gramatycznej, lecz jej nie przekraczają. Inwencja dotyczy wyłącznie słownictwa, które we wszystkich swych derywatach czerpie jednak z aluzji do polszczyzny (bądź, w przypadku Tuwima, z szerszego spektrum języków słowiańskich). Mowa tu o specyficznej poetyce, przypisywanej temu, co w perspektywie teologicznej zwane jest „mówieniem językami", czyli glosolalią, traktowaną w tradycji chrześcijańskiej jako szczególny dar Boży. Wysokie emocje wiodące do takich wypowiedzi, a ściślej: wydarzeń głosowych, przekraczają granice języka. Tak dzieje się w zaśpiewach szamanów, recytacjach zielonoświątkowców, irwingian i kwakrów, stadionowych egzaltacjach wyznawców księdza Bashobory, wokalizach egipskich derwiszów i w zbadanych najwcześniej, bo jeszcze w XIX wieku, inkantacjach rosyjskich starowierów, czyli sekciarzy rozmaitych obediencji, między innymi pomorców. W wypadku poetów polskich, jak Wat, Tuwim albo – składający niewiadomym potencjom dzięki za podłogę czy piec – wczesny Miron Białoszewski, trudno wszakże nie myśleć o kulturze zachwytu stanowiącej sedno rytuałów chasydzkich. O ile jednak chasydzi w swych śpiewach powtarzali i modulowali zwykle jedną frazę, typu „Pan z nami", o tyle modulacje Wata i Tuwima idą dalej, nie zrywając mimo to więzi semantycznej na przestrzeni całego wiersza. Za przykład posłużyć mogą *Żywoty* Wata, w których centrum figuruje istota zwana „kosujką": niektórzy badacze widzą w tym słowie kontaminację ptasich nazw „kos" i „sójki", ale wydaje się, że jest to przede wszystkim rzeczownik nacechowany ekspresyjnie. O postreligijnej proweniencji namopaników Wata świadczy bodaj samo ich miano, dające się wywieść z inwokacji „(daj) nam, o Panie…".

Wytwory Elektrybałta, tkwiące siłą rzeczy w owej tradycji poezji glosolalicznej, mają jednak charakter odrębny. W autobiograficznym *Wysokim Zamku* Lem, oprócz innych swoich chłopięcych manii, opisuje okres, w którym budował maszyny pozorne, czyli nie tylko zbyteczne, ale wręcz niefunkcjonujące. Istota ich sprowadzała się do kształtów w miarę możności skomplikowanych i imponujących:

> Tak więc budowałem przez dłuższy czas – pisze autor *Cyberiady* – [...] aparaty radiowe, stacje nadawcze i odbiorcze, które działać ani nie mogły, ani nie miały. Złożone ze starych szpulek od nici, spalonych lamp i kondensatorów, z grubego miedzianego drutu, opatrywane możliwie znaczną ilością poważnie wyglądających gałek i pokręteł, montowane na deseczkach, w blaszanych pudłach po herbacie, jeśli, jako naturalistyczne, pozorujące kopie prawdziwych radioaparatów, nie zadowalały mnie swym wyglądem, jeżeli nie dość mi imponowały, w instynktownej potrzebie zasygnalizowania ich ważności wtykałem między owe plątaniny kunsztowne tu jakąś blaszkę świecącą, tam jakąś specjalnie powykręcaną sprężynę z budzika [...], aż zmysł niewiadomy podpowiedział mi, że już dosyć, że wymową pseudoaparatura sprostała mym wymaganiom (Lem, 1966, s. 58).

Jeśli wziąć w nawias całą szyderczo przedstawianą procedurę kształcenia Elektrybałta i odnaleźć jego program rzeczywisty, można pokusić się o przypuszczenie, że elektroniczny poeta, utajona replika upodobań autora, stosuje takie jak wyżej opisane gry. Tyle że zamiast mechanicznej i elektrycznej rupieciarni puszcza w ruch słowa. Jak pseudoradia młodego Lema przypominać, a nawet przewyższać miały z wyglądu aparaturę prawdziwą, tak wiersze Elektrybałta, złożone w sposób oczywisty z semantycznych rudymentów polszczyzny, wciągają w grę w imitacje, zdolną wprowadzić w błąd kogoś, kto nie zna języka polskiego. Jest to prawdziwa „poezja rupieci", lecz nie w znaczeniu, jakie nadał temu sformułowaniu Artur Sandauer, pisząc o twórczości Białoszewskiego. Nie mówi ona o rupieciach, lecz mówi rupieciami. O czym? O tym, że pozór równoważny jest z oryginałem, a zatem – że poezja nie musi mówić o czymś, lecz może przeciwstawić sensowi antysens, nie przestając być sobą. Istotnie, walor ekspresywny czterowierszy Elektrybałta pozostaje niezaprzeczalny i wyprawa w internet potwierdza, że mnóstwo czytelników Lema nauczyło się jego utworów na pamięć. Czego rzec nie można ani o namopanikach, ani o słopiewniach, choć do pięciu z tych ostatnich w 1921 roku skomponował muzykę Karol Szymanowski, a *Kalinowe dwory* zilustrował w tymże roku zaginionym niestety (znanym tylko z czarno-białego zdjęcia) obrazem Witkacy.

Krótko mówiąc: napotkawszy słowo „uwzroczy", czytelnik Elektrybałta i Lema nie może mieć wątpliwości, że jest to czasownik w czasie przyszłym, i to mający coś wspólnego ze zmysłem wzroku i wzmożeniem tegoż. Napotkawszy słowo „sękliwa", czytelnik domyśla się, że chodzi o przymiotnik nieodległy znaczeniowo od słowa „sękata", a zarazem „stękliwa". Tak też w przypadku rzeczownika „borowajka", z całą pewnością spokrewnionego z „borem", „borówką", a może i z „borowaniem". Gdy więc konstruktor Klapaucjusz, przyjaciel i rywal Trurla, pyta złowieszczo uprzejmie: „Po jakiemu to?", Trurl winien był odpowiedzieć, że mimo wszystko po polsku. Elektroniczny poeta nie tworzy, wybierając z kapelusza wzorem dadaistów wycięte z gazety wyrazy; produkuje polszczyznę alternatywną, testując jej granice. Nie trzeba do tego elektroniki, jak uczy przykład Białoszewskiego i Leśmiana. Poetów, którzy – by użyć słów narratora powiastki Lema – doszli do takiej wprawy, że „jednym, drugim sonetem zwalali z nóg zasłużonego wieszcza" (Lem, 1972, s. 198). Poezja nie lęka się absurdu; to absurd lęka się poezji.

Ja piszę wiersze we śnie

W swojej rozumowanej historii awangardy Adam Ważyk przywołuje (we własnym przekładzie) utwór autentycznego rybałta nazwiskiem Jehan Bodel d'Arras, zarażonego trądem w trakcie pierwszej krucjaty. Teksty takie zwano podówczas *Fatras* (Fatrazje), czyli „Zbieraniny":

> Pierzasty niedźwiedź
> Siał po drodze ziarna
> Od Duwru po Delfinat,
> Na samym przodzie
> Cebula oskubana
> Rwała się do śpiewu,
> Gdy na czerwonym słoniu
> Nadjechał zbrojny ślimak,
> Który zakrzyknął do nich:
> Skurwiele, gdzie jesteście?
> Ja piszę wiersze we śnie.
>
> (Ważyk, 1976, s. 41–42)

Oto poezja nonsensu co się zowie, której pozazdrościć mogliby Edward Lear i Lewis Carroll. Z przełomu XII i XIII wieku, co oznacza, że nonsens ma sążnistą genealogię. Jak wiadomo, fakt ów zafascynował zarówno Michaiła Bachtina, jak i Jorgego Luisa Borgesa. Tu się spotykają! Cóż: obaj wywodzili się z kręgów awangardy lat dwudziestych ubiegłego wieku.

Niemniej poezja nonsensu i poezja absurdu nie są synonimami, podobnie jak same nonsens i absurd wyraźnie się różnią. Nonsens imituje błędy skojarzeń, absurd – odmienne stany świadomości. Pierwszy stanowi więc wypowiedź defektywną, syntaktycznie nieskładną. Absurd natomiast to wywód wewnętrznie sprzeczny, pozbawiony określonego znaczenia, atakujący swym istnieniem samą instancję sensu. Dajmy na to, „Dwa plus dwa równa się pięć" – to zdanie nonsensowne, gdyż błędne. Natomiast „Dwa plus dwa równa się pięć, tylko nie wolno o tym mówić" – to zdanie absurdalne. Nonsensy poetyckie wywodzą się z parodii, biorącej na cel tę czy ową konwencję. Jak dowodzą pracochłonne studia nad źródłami wierszyków Lewisa Carrolla. Absurd zaś kreśli horyzont tego, co czytelnikowi niewiadome, jeśli w ogóle istniejące. Absurd zatem wprowadza inny wymiar negacji: jako gest językowy drwi z świętej zasady mimesis, igra z reprezentacją[2].

Roman Ingarden zmagał się kiedyś z niedostępną dla filozofa poetyką sugestii: „Jest taki wiersz młodopolski: »Na fioletowy dach mej duszy seledynowe kapią wonie«[3]. To jest zespół nonsensów [...]. Chodzi mi o to, że ani dusza dachu nie ma, ani nie może być fioletu tego dachu – to są właśnie rzeczy, które się wykluczają. A także nie mogą istnieć seledynowe wonie. Bo że tony mogą być seledynowe – to moim zdaniem nie jest wykluczone. Niektórzy powiedzieliby, że tu jest jakaś przenośnia [...]; natomiast wonie seledynowe – to dla mnie absolutnie się wyklucza" (Ingarden, 1981, s. 394, cyt. za: Ulicka, 1988, s. 161–162). Słowem: przywołany wers to ponoć błąd na błędzie, nawet jeśli fenomenolog nie słyszał o synestezji. Ma się rozumieć, wziął żart poetycki serio.

Za wyrażenie pozakategorialne uznał natomiast Ingarden wydobyte przez Juliana Tuwima ze zbiorowej (nie)pamięci w 1934 roku znalezisko: „Atuli mirohłady, grobowe ucichy, / Mój młodniu, moje mulle i moje pupichy [...]" (Witkiewicz, 1976, s. 574). Witkacy – widzący w tym, by tak rzec, utworze przykład Czystej Formy – obok własnej wersji[4] wskazał jego genealogię: „Wiersz ten słyszałem od Ojca mojego, Stanisława Witkiewicza, który znów słyszał go od jego autora: wariata-rezydenta w jakimś dworze szlacheckim na Litwie w czasie powstania 1863 roku" (Witkiewicz, 2015, s. 400). W trakcie dyskusji odkryto nieco późniejszego „pacjenta filozofii" Sotera Rozmiar Rozbickiego, tego

2 Wiersze absurdalne, marginesowe w poezji polskiej, stały się fundamentem rosyjskiego futuryzmu. Por. takie sławne teksty, jak Dawida Burluka *Głody*, Wielemira Chlebnikowa *Zaklęcie przez śmiech* czy Aleksieja Kruczonycha *** [*Dyr buł szczyr...*]. Większość nawiązuje do wspomnianej poetyki inkantacyjnej.

3 W istocie: „Na fioletowy dach mej duszy / Fortepianowe kapią wonie [...]" – zob. *Sonet dekadencki* Leopolda Staffa, z adnotacją „Poznań, w maju 1902".

4 „[...] A tulne mirochładów grobowe ucichy / Mój młodniu, moją bullą, mumilli, pupichy" (Witkiewicz, 2015, s. 400).

od wiersza „I tu skała, i tu skała / A kozacy drała drała", tudzież premłodopolskie parodie, zbiorki Kazimierza Tetmajera i Adama Krasińskiego *Eleonora* i *Jęk ziemi* (1895). W spór o status wszystkich owych tekstów włączyli się awangardziści: Józef Czechowicz i Stanisław Czernik. Ten ostatni dowodził: „W mirohładach jest właściwie mało istotnego fantazjotwórstwa, jest tam raczej samorzutna gra imaginacji, krążenie mgły [...]. Nawet tak ułatwiony pozornie rodzaj jak »mirohłady« wymaga bardzo subtelnej organizacji swych pustych słów i może też przynieść utwory o nieprzemijającej wartości" (Czernik, 1935, s. 5). Jak sądzę, miał na myśli wspomniane wcześniej *Namopaniki* Wata, *Słopiewnie* Tuwima, kilka wierszy Sterna, a może i osławione tzw. piosenki kąpielowe Witkacego. Nic bardziej typowego dla klimatu lat trzydziestych niż następujący tuż potem postulat okiełznania i zdyscyplinowania tej spontanicznej „łatwości".

Lecz formułę „słowa puste" warto zapamiętać, gdyż w istocie to wówczas wyodrębniono akt mowy poetyckiej, który nie może być sprzeczny z żadnym zdaniem, ale nie dlatego, że stanowi wyrażenie pozbawione określonego znaczenia, lecz z tej racji, iż przeciwstawia się wszystkim, poprawnym i niepoprawnym, zdaniom łącznie, kontestując sensonośną misję języka. Wiersz absurdalny to jednak nie bełkot. Funkcja poetycka polega tu na odrzuceniu „znaczeń" przy zachowaniu reguł gramatycznych i stylistycznych. W efekcie pojawiają się same *signifiants*, którym nie odpowiadają żadne *signifié*. Budowa zdań nie wzbudza zastrzeżeń. Nie mamy do czynienia z niezbornością mimetyczną typu *nonsense rhymes*. Wiersz naprawdę nic nie znaczy. Choć intencja odbiorcy niełatwo się z tym godzi: przy ostatnim wersie drugiego z przytoczonych na wstępie czterowierszy Elektrybałta jego twórca wykrzykuje z tryumfem: „Już jest lepiej! [...] Ostatnie słowa były do sensu!" (Lem, 1972, s. 193).

Gramatyka absurdu zachowuje sensotwórcze funktory. Najpierw mamy pozór sytuacji, potem jej skutek. Całkiem jak w zwykłym wierszu opisowym, gdzie ujęty w kolejne przybliżenia stan przyrody wywołuje emocje w personie lirycznej. Tyle że tu dzieje się wszystko poza zasadą rzeczywistości. Nie w realności obocznej, lecz w nieznanej, doraźnej, jednorazowej. Niedostępnej obserwacji, ale tworzonej z niezmierzonych zasobów alternatywnej polszczyzny. Z tej to racji pozwolę sobie wyrazić pogląd, że teoria absurdu w poezji jest niemożliwa. Absurdu się nie studiuje, absurd się praktykuje.

Zaręczyny masła

Mamy więc tutaj coś jeszcze. W opowieści o elektronicznym Doradcy króla Mandryliona (z cyklu *Bajka o trzech maszynach opowiadających króla Genialona*) w *Cyberiadzie* pewien perfidnie błahy

liścik, uznany za szyfr, poddany zostaje procedurom algorytmicznym na gruncie permutacji i kombinacji. W efekcie stosowne służby uzyskują następujące poprawne gramatycznie zdanie: „Karaluch z Młękocina dojechał szczęśliwie, ale szambo zgasło". Po kolejnej deszyfracji przyjmuje ono postać: „Ciotkę parowozu przetaczać na sznyclach". Po zdarciu z tego zdania jeszcze jednej warstwy ujawnia się tekst: „Zaręczyny masła nie odbędą się, bo zagwożdżono szlafmycę". Ów zaś, rozłamany, okazuje się maksymą: „Ten, kto kogo ma lub nie ma, sam zawiśnie pod obiema". Z tego na koniec wyłania się sens: „Z agrestu, poddanego torturom, niejedno można wyciągnąć", co uznano za klucz (Lem, 1972, s. 338)[5].

Rzecz jasna, mam tu na myśli podobieństwo poetyckich inwencji oraz improwizacji Elektrybałta do takich „szyfrów", a raczej ich schizofrenicznego wyglądu. Także niektóre inne przykłady wierszy absurdalnych potraktowane być mogą jako kamuflaż szyfrów, skąd właśnie wynika ich absurdalny kształt. (Jakaś maszyna deszyfrująca z pewnością dałaby im radę). Ma się rozumieć, nie są to szyfry, lecz ich imitacje w duchu reguł poetyki podstępu. Są to zatem szyfry pozorne. Co prawda sam Lem w rozprawie z teoriami fantastyki Tzvetana Todorova wywodził:

> Z tego, że istnieją szyfry, nie wynika, że wszystko jest szyfrem. [...] W literaturze pseudoszyfr to tekst, który „doprasza się" rozłamywania, lecz daremnie, gdyż wikła tylko odbiorcę w grę labiryntową bez finalnego dojścia (Lem, 2003, s. 77–78).

Za taki, jak zwie to autor *Bajek robotów*, pseudoszyfr nie do rozłamania, przeciwstawiony szyfrom rozłamywalnym, uznać by więc można produkcję Elektrybałta, która tak prowokacyjnie wystawia ufność odbiorcy na próbę, czyli przyjąć, iż teksty imitujące szyfry bardziej są przekonujące od autentycznych szyfrów. Tyle że, jak wiadomo, twórca elektronicznego poety jako racjonalista zastrzegał, że „tekst faktycznie sensami od świata odcięty nikogo nie może obchodzić" (Lem, 2003, s. 79).

Mylił się.

Bibliografia

Czernik Stanisław, 1935: *Fantazjotwórstwo poetyckie*. „Okolica Poetów", nr 4/5, s. 2–5.

5 Takiemu zdzieraniu warstw rzekomo zaszyfrowanych zostaje poddany również, z piorunującym trywialnością skutkiem, miłosny dialog Romea i Julii w *Pamiętniku znalezionym w wannie* (1961).

Ingarden Roman, 1981: *Posiedzenie trzynaste*. W: Idem: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wybór i oprac. Anita Szczepańska. Wstęp Władysław Stróżewski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 380–395.

Lem Stanisław, 1966: *Wysoki Zamek*. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa.

Lem Stanisław, 1972: *Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla; Bajka o trzech maszynach króla Genialona*. W: Idem: *Cyberiada*. Wyd. 3. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 187–201, 319–397.

Lem Stanisław, 2003: *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*. W: Idem: *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 66–87.

Parandowski Jan, 1974: *Błażek*. W: Idem, *Zegar słoneczny*. Czytelnik, Kraków, s. 13–19.

Ulicka Danuta, 1988: *Mimetyczność i literackość: o Ingardenowskiej koncepcji języka w dziele sztuki literackiej*. „Pamiętnik Literacki", t. 79, z. 2, s. 143–176.

Ważyk Adam, 1974: *Gra i doświadczenie*. W: Idem: *Gra i doświadczenie*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 31–44.

Ważyk Adam, 1976: *Absurd i S-ka*. W: Idem: *Dziwna historia awangardy*. Czytelnik, Warszawa, s. 41–45.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, 2015: *Prawda o „mirochładach" przez „ch"*. W: Idem: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Wybór i oprac. Janusz Degler. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 400–401.

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.03

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Aleksandra Kremer
Harvard University
https://orcid.org/0009-0006-9119-3419

Pięć wierszy z notatnika Aleksandra Wata a Paul Éluard

Aleksander Wat's *Five Poems from a Notebook* and Paul Éluard

Abstract: This article focuses on *Five Poems from a Notebook* by Aleksander Wat, published in issue 2 of the weekly *Nowiny Literackie* in 1948. Wat's texts, written in the Soviet Union and Poland between 1941 and 1947, illustrate the slow revival of his poetic output after a long period of silence. The author of this essay proposes reading these five poems together as a cycle, even though later book publications loosen the connections between them. The analysis focuses on the image of a dry tree, which recurs in the texts while also being transformed. The article outlines new interpretations suggested by the proximity of the poems, particularly regarding the poet's reflection on religion, the Holocaust, and his own complex identity. The article also highlights the significant role of Paul Éluard, who inspired the last of the five poems and to whom Wat dedicated it. In this context, the article discusses the French poet's visit to Poland in 1947, his poem from that period about the Warsaw Ghetto, and the shifting approach to Surrealism in the works of Wat and Éluard, as well as in Polish literary criticism of that time.
Keywords: Aleksander Wat, Paul Éluard, poetry, Surrealism, Holocaust

Abstrakt: Artykuł skupia się na *Pięciu wierszach z notatnika* Aleksandra Wata, ogłoszonych w numerze 2 tygodnika „Nowiny Literackie" z 1948 roku. Utwory Wata, powstałe w Związku Radzieckim i Polsce w latach 1941–1947, obrazują powolne odradzanie się jego twórczości poetyckiej po długim okresie milczenia. Autorka szkicu proponuje odczytanie tych pięciu wierszy razem, jako cyklu, mimo że późniejsze publikacje książkowe rozluźniają związki pomiędzy nimi. Analiza jest zogniskowana na powtarzającym się w tekstach, a zarazem przetwarzanym obrazie suchego drzewa i podsuwa nowe interpretacje sugerowane przez sąsiedztwo utworów, dotyczące zwłaszcza myślenia poety o religii, Zagładzie oraz własnej złożonej tożsamości. W artykule wskazuje się również na istotną rolę Paula Éluarda, który zainspirował ostatni z pięciu wierszy i któremu Wat go dedykował. W tym kontekście omówione zostają wizyta francuskiego poety w Polsce w 1947 roku, ówczesny jego wiersz o getcie warszawskim, a także przemiany w podejściu do surrealizmu w twórczości Wata i Éluarda oraz w polskiej krytyce literackiej tamtego okresu.
Słowa kluczowe: Aleksander Wat, Paul Éluard, poezja, surrealizm, Zagłada

W niedatowanym liście do Jarosława Iwaszkiewicza, przesłanym najpewniej w grudniu 1947 roku[1], Aleksander Wat zwrócił się do ówczesnego redaktora „Nowin Literackich" z następującą prośbą:

> Przyszedłem z „dziwną" sprawą: po napisaniu wiersza pod wpływem rozmowy z [Paulem] Éluardem, na rozkaz żony, która grozi, że się ze mną rozwiedzie, jeżeli nie zacznę drukować, zebrałem 5 wierszy, pisanych w różnych okresach, ale na ogół podobnych. Jeżeli uznasz je za dobre, wydrukuj je łącznie. Zależałoby mi w tym wypadku, aby: 1) ukazały się bodaj w noworocznym numerze […]. Najgorszy chyba jest wiersz pierwszy, ale ma dla mnie znaczenie szczególne, bo ułożyłem go w pamięci w więzieniu (Wat, 2005, s. 314).

Iwaszkiewicz musiał uznać utwory za udane, skoro na stronie tytułowej numeru 2 tygodnika „Nowiny Literackie" z 1948 roku, wydanego w niedzielę 11 stycznia, pojawiło się *Pięć wierszy z notatnika* Wata. Pominięto, rzecz jasna, uwagę o więzieniu w Saratowie, w którym powstał pierwszy z nich, wszystkie jednak – pozbawione tytułów, ale numerowane – zaopatrzono w daty, rozpięte między 1941 a 1947 rokiem. Z pięciu tekstów tylko wiersz drugi, znany też jako *Wierzby w Ałma-Acie*, opublikowano wcześniej (w tygodniku „Polska" w Kujbyszewie w 1942 roku)[2], pozostałe były pierwodrukami, ukazującymi powolne odradzanie się twórczości poetyckiej Wata po długim okresie milczenia.

Utwory te nie są dzisiaj nieznane. Pierwszy z nich, *** [*Jak drzewo wypróchniałe, lecz mocno tkwiące w ziemi…*], ze stycznia 1941 roku, czytano w kontekście wojennych doświadczeń Wata w ZSRR, w tym nawrócenia się na chrześcijaństwo połączonego z jednoczesnym poczuciem cierpienia oraz wykluczenia z powodu bycia Żydem; podobnie wiersz trzeci, *** [*Długo broniłem się przed tobą…*], z kwietnia 1943 roku[3]. Z kolei wiersze czwarty oraz

Dziękuję uczestnikom i uczestniczkom konferencji „Anagramy awangardy" za cenne pytania i komentarze do mojego referatu, które pomogły mi ulepszyć tekst.

1 Podobne datowanie i związek listu z późniejszą publikacją w „Nowinach" (zob. Wat, 1948) sugeruje też Piotr Pietrych (2011, s. 239–240). W wydaniu książkowym listów pojawia się adnotacja: „[bez daty – jesień 1948?]" (Wat, 2005, s. 314). Dalszych materiałów na ten temat nie znalazłam w archiwum Wata w Beinecke Rare Book and Manuscript Library (12.05.2025 r.).

2 Pod tym tytułem ukazał się też w *Poezjach zebranych* (zob. Wat, 1992, s. 260–261, 494).

3 W kontekście nawrócenia oba utwory omawiają Tomasz Żukowski (2013, s. 115–116) oraz Krystyna Pietrych (2009, s. 86–87). O drugim z wierszy i doświadczeniu więziennym wspomina też Tomas Venclova (2000, s. 231). Odnotowuje on również kontrast między pierwszymi trzema wierszami a ostatnimi dwoma, które „dokonują przerzutu od Gułagu do Oświęcimia" (Venclova, 2000, s. 245).

piąty, *** [*Kłębią się liście, liście wirują…*] i *** [*Kładąc się do snu w szelest kartek…*], pisane odpowiednio w kwietniu 1946 roku z adnotacją „po powrocie" (do Polski) i w grudniu 1947 roku z dedykacją „Paul Eluardowi", były czytane jako odpowiedź Wata na Zagładę[4].

Te oddzielne lektury wynikają oczywiście z różnych kontekstów historycznych, ZSRR i Zagłady, oraz z faktu, że następne wydania nie utrwalają cyklu pięciu utworów. W tomie *Wierszy* z 1957 roku znajdujemy je w dziale *Z wierszy dawniej drukowanych* w zmienionej kolejności i z dodatkiem późniejszych tekstów, co zaciera związki między nimi (Wat, 1957, s. 163–170). Natomiast w 1967 roku, podczas pracy nad emigracyjnym tomem *Ciemne świecidło*, poeta usunął ostatni z pięciu wierszy, dedykowany Éluardowi, jako mniej udany i przeniósł dedykację dla Éluarda do poprzedniego[5]. W kontekście tych decyzji autorskich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych trudno wręcz nie zadać pytania o sensowność czytania pięciu wierszy łącznie, o to, co ukazuje nam ów jednorazowy cykl z 1948 roku, przedstawiony przecież przez Wata w liście do Iwaszkiewicza jako zbiór utworów „na ogół podobnych". Odpowiedź na pytanie o podobieństwa między nimi i pożytki z czytania ich razem, choćby i wbrew kontekstom historycznym, będzie zatem pierwszym zadaniem mojego artykułu. Drugi cel stanowi zaś zbadanie roli Éluarda, któremu nie tylko został zadedykowany piąty wiersz, lecz także z którym rozmowa miała zainspirować powstanie tego utworu.

Zacznę od podobieństw pomiędzy tekstami. Głównym elementem łączącym pięć wierszy jest, jak sądzę, poddawany przeobrażeniom motyw suchego drzewa[6]. W pierwszym utworze podmiot porównuje siebie do wypróchniałego drzewa, które wyrwano z korzeniem i rażono piorunami:

> Jak drzewo wypróchniałe, lecz mocno tkwiące w ziemi
> długo gniłem w cieple, w drzemce, w błogostanie
>
> gdy wyrwał mnie z korzeniem i w proch mnie wywrócił
> i drogi mną omiatał i w furii nienawiści
> piorunami mnie raził i w przepaść mnie rzucił
> z syna mnie obrąbał, z żony obezliścił[7].

4 Zob. np. oba wiersze w: Przymuszała, 2016, s. 114–119. O drugim z nich zob. Borowski, 1998, s. 71–72.

5 Zob. komentarz edytorski w *Poezjach zebranych* (Wat, 1992, s. 496).

6 Oczywiście nie tylko w tych wierszach Wat podejmuje wątek niszczejącego drzewa czy drzewa-krzyża; nie jest to dla niego temat przypadkowy. Tu skupiam się jedynie na jego przedstawieniu w zestawie pięciu wierszy. O roli drzewa i jego symboliki dla Wata zob. np. Venclova, 2000, s. 226.

7 Ten i pozostałe fragmenty pięciu wierszy cytuję wedle wydania prasowego (Wat, 1948, s. 1), zachowując oryginalną pisownię.

Drzewo z tego wiersza, porzucone i obrąbane, będzie wiecznie czekać na kirkucie na wskrzeszenie z wyroku okrutnego, boskiego sprawcy („I czekać będę wiecznie, by zstąpił na kirkut").

W wierszu drugim poeta na wygnaniu w Kazachstanie ponownie sugeruje pewien związek między podmiotem a suchym drzewem, kiedy pisze:

> Wierzby są wszędzie wierzbami
>
> Pięknaś w szronie i blasku wierzbo ałmatańska.
> Lecz jeśli cię zapomnę, sucha wierzbo z ulicy Rozbrat
> niech uschnie moja ręka!

Z kolei podobieństwo i do drzewa, i do krzyża pojawia się wyraźnie w późniejszej partii tekstu, gdy podmiot deklaruje: „Rozrzucam ręce żałośnie, jak polska płacząca wierzba".

W wierszu trzecim natomiast podmiot zostaje wbity na pal, a zarazem powieszony jako król żydowski i pokrwawiony koroną z cierni – drzewo staje się więc wprost narzędziem tortur:

> Długo broniłem się przed tobą
> [...]
>
> Gdy mnie dopadłeś i znienacka
> na pal mnie wbiłeś!
> Między łotrami mnie powiesiłeś!
> [...]
> Gdy napisałeś: król żydowski,
> to zdjąłeś z głowy
> koronę z cierni
> i pokrwawiłeś mi nią czoło.

Trzeba też dodać, że wspomniany wcześniej wiersz pierwszy zawiera w obrazie spróchniałego drzewa więcej niż metaforę podmiotu – poniekąd obraz ten mieści całą jego rodzinę. Cytowane słowa: „z syna mnie obrąbał, z żony obezliścił" sugerują, że syn jest gałęzią, a żona – zerwanymi liśćmi. Utożsamienie człowieka z częściami drzewa, z liśćmi, rzuca się w oczy również przy lekturze wiersza czwartego, gdzie dominują „liście zerwane z drzew Auschwitzu". W utworze tym uwagę przyciągają zwłaszcza imiesłowy wskazujące na przemoc:

> Kłębią się liście, liście wirują,
> liście zerwane z drzew Auschwitzu.
> Liście w zamieci złotoszarej
> liście zerwane liście zdarte
> liście zrąbane osmagane

zagazowane opalone
liście klęczące liście krzyczące
liście wznoszące w niebo lament!

Widać też wyraźne podobieństwa, gdy zestawimy czasowniki z wiersza pierwszego: „wyrwał mnie z korzeniem", „z syna mnie obrąbał" z imiesłowami wiersza czwartego: „zerwanymi" i „zrąbanymi" liśćmi. Utwór ten nie wspomina już jednak o sprawcy cierpień (nie ma również mowy o krzyżu), zostały tylko kłębiące się liście, które smagają po oczach i mroczą poetę: „Biją mnie w oczy straszne liście / mącą mi krok i okręcają". Zmącenie i przemoc są także podkreślane aliteracjami – które zdają się upodabniać słowa do zjawisk (zwłaszcza powtórzenia „z") – czy szerzej: instrumentacjami głoskowymi (np. rola „r").

O ile pierwsze trzy wiersze są tak mocno osadzone w tradycji, że ich obrazowanie odczytuje się w świetle symboliki biblijnej i romantycznej, o tyle czwarty zbliża się do poetyki surrealistycznej: kłębiące się straszne, krzyczące liście oplątują poetę, który pada w mroki liściane („padam / liśćmi oplątany / w mroki liściane!"), a senna i odarta ze skóry Kora, bogini zmarłych i powrotu wiosny, ma zamknąć oczy:

O zamknij oczy Koro senna
która spoczywasz na swym łożu
odarta z skóry i bezkrwista.
Lutnio mych westchnień zmilknij zmilknij!
O zamknij oczy zasypana
liśćmi z Auschwitzu.

Widoczny tu motyw oniryczny, a nawet podobne frazy i tematy powtarzają się w wierszu piątym, zaczynającym się od słów:

Kładąc się do snu w szelest kartek,
kłębiąc się cieniem nad gromnicą:
twoja to noc zatarta.

Kłębiące się liście z wiersza czwartego zdają się zapowiadać kłębienie się nad świecą w wierszu piątym, apel o zamknięcie oczu prowadzi tutaj do kładzenia się do snu, sama gromnica sygnalizuje zaś obecny we wcześniejszym tekście motyw śmierci i ognia. Wiersze czwarty i piąty wykazują zatem wyraźne związki ze sobą.

Co jednak z obrazem drzewa, łączącym poprzednie utwory? W wierszu piątym tylko „szelest kartek", powstałych przecież z drewna i szeleszczących być może jak liście, pozwala mówić o pewnej ciągłości obrazowania, a zarazem wzbogaca wątek autotematyczny. O ile w tekście drugim zapomnienie o suchej wierzbie z ulicy Rozbrat ma skutkować uschnięciem ręki, a więc

niewykluczone, że i „uschnięciem" pisania, o tyle osmagane liście z wiersza czwartego prowadzą, wręcz przeciwnie, do apelu o zamilknięcie lutni. Choć w tym utworze Wat zdaje się poszukiwać nowego języka, aby mówić o Zagładzie – i sięga po metaforę liści, zapożyczoną z mocno przekształconego motywu drzewa-krzyża, a może też z polskich skojarzeń zaduszno-listopadowych[8] – ostatecznie apeluje o milczenie, co jest motywem znanym z poezji Zagłady. Milczenie to trwa jednak zaskakująco krótko, bo w wierszu piątym wspomniany szelest kartek nie zapowiada prostego snu, lecz sugeruje intensywne, szczególne poznanie dostępne właśnie w senną noc:

> Zanim się noc we świt przebieli
> przemierzysz wiele: cień i mżenie
> pochodni która
> zwolna
> kapie
> jakby płakało krematorium.

Następujące po sobie groteskowe, upiorne obrazy wykraczają poza wiedzę o Zagładzie czy symbolikę znaną z religii – ponownie zbliżają się do surrealistycznej fantazji z pogranicza jawy i snu. Są to na przykład lśniące twarze,

> świetne i z brązu i ze śpiżu
> włosy spiętrzyły się w szyszaki
> oczu nie mają
> Krew z nich wyciekła.

Jest wśród nich również dźwięk krwi,

> [...] co skrzepła w jedną kroplę
> przerubiniona w jeden punkcik,
> spada kaskadą i zalewa
> katedrę ciał wielopiętrową
> kościanych ciał piszczeli czaszek
> z których zdzierano pergaminy
> które smalono obrąbano

8 Dla porównania warto sięgnąć po wydrukowany w „Nowinach Literackich" niedługo wcześniej wiersz Mirona Białoszewskiego *Listopad popielny*, w którym czytamy: „to w urnie z liści / twoje opadłe prochy / niosą je / zgarbione gałęzie" (Białoszewski, 1947, s. 4). W utworze tym autor również próbuje wykorzystać polskie skojarzenia z listopadem i liśćmi do mówienia o żałobie związanej z Zagładą, zanim upowszechnią się inne obrazy. Trzeba podkreślić, że wiersz Wata powstał w kwietniu 1946 roku, zamieć z liści jest więc od początku figuratywnym obrazem zmagania się podmiotu z grozą Zagłady.

Krew ta leje się dalej „kaskadą fisharmonią / strumykiem". Groteskowe obrazy nie są tu więc wykorzystywane tylko do ukazania, jak odległy od norm i zwyczajów był czas Zagłady, jak wiele scen przypominało coś, co jeszcze przed wojną uchodziłoby za wytwór surrealistycznej wyobraźni, choć oczywiście opisywany w wierszu stos kości stanowi przykład horroru będącego rzeczywistością. Wat niewątpliwie idzie dalej, kiedy pisze o spływającej kaskadzie krwi: wzmacnia efekt i zmaga się z formą, próbując wyrazić skalę tragedii. Jednocześnie nadal przypomina o związkach pomiędzy tekstami – gdy w wierszu piątym czytamy o ciałach, które „smalono obrąbano", to kontekstualizują one „zrąbane" i „opalone" liście z wiersza czwartego, a także podkreślają metaforyczność „obrąbania" z syna w wierszu pierwszym.

Te powtórzenia podobnych słów i morfemów nie są, rzecz jasna, anagramami, na których skupia się niniejszy numer czasopisma, choć – jak wiemy – zmianę nazwiska Chwat na Wat w młodości oraz niektóre przedwojenne teksty poety odczytywano właśnie w świetle anagramów (Dziadek, 2025). W przypadku tego powojennego cyklu możemy jednak szukać pewnych podobieństw do dawniejszej twórczości Wata. Zwłaszcza wiersze czwarty i piąty modelują inspirowane anagramami spojrzenie na cały cykl i poszukiwanie ukrytych związków pomiędzy tekstami – czasem sugerowanych przez powtórzenie morfemów, jak z czasowników „rąbać", „rwać", a czasem ukrytych w ciągle przekształcanym motywie drzewa – wierzby – pala – liści – kartek. Zabiegami tymi, choć różnymi od anagramów Ferdinanda de Saussure'a, o których pisał sporo Adam Dziadek, rządzi poniekąd podobna logika „dekompozycji słowa-tematu" przez poetę. „Lektura oparta o anagramy umożliwia odczytanie *pod* słowami danego tekstu innych słów niż te, które czytamy w tzw. zwyczajnej lekturze tekstu" (Dziadek, 2025). Jak wiadomo, badania anagramów nieraz są inspirowane także psychoanalizą i pojęciem nieświadomości, co koresponduje z oniryczną, surrealistyczną poetyką wierszy Wata, zachęcającą do takiego podejścia do lektury.

Do ukrytych znaczeń pięciu utworów będę jeszcze powracać, by je odszyfrowywać, bo dotąd zarysowałam tylko najważniejsze podobieństwa pomiędzy tekstami. Już tu warto jednak zauważyć, że ich maskowane i ujawniane sensy odpowiadają charakterystyce podmiotu pisarstwa Wata jako podmiotu maranicznego, jak określił go Piotr Bogalecki (2019). Zarazem zaś pięć wierszy komplikuje obraz lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych u Wata jako okresu literackiej ciszy, wymuszonej przez koncentrację na ukrywaniu się i przeżyciu, kiedy to „lawirowanie między komunizmem, katolicyzmem a judaizmem skazuje poetę na milczenie", im silniejsze są wymogi socrealizmu, a szyfrowanie staje się niemożliwe (Bogalecki, 2019, s. 97–99). Komplikacja

polega na tym, że na początku roku 1948, jeszcze zanim narzucono socrealizm, Wat może wciąż szyfrować i lawirować[9].

Dedykacja umieszczona przy wierszu piątym oraz wspomniana w liście do Iwaszkiewicza rozmowa z Paulem Éluardem, która mogła się odbyć w Warszawie w grudniu 1947 roku, wydają się dobrym przykładem takiej komplikacji. Wizytę francuskiego poety w naszym kraju trzeba oczywiście umieścić w szerszym kontekście kulturalno-politycznym: „W Polsce po 1944 roku nazwiska Aragona i Éluarda były kluczowe dla lewicy komunistycznej, poszukującej swej legitymacji kulturowej we Francji. Ukazywani byli oni jako poeci, którzy odnieśli podwójne zwycięstwo: nad faszyzmem i surrealizmem" (Jarecka, 2021, s. 85). Éluard faktycznie porzucił poetykę surrealizmu, w czasie wojny angażował się w ruch oporu, a jego tomik *Wiersze polityczne* z 1948 roku stanowił artystyczne opowiedzenie się po stronie komunizmu i rewolucji społecznej[10]. Jak wiadomo, autor ten przyjechał do Polski w 1948 roku na Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju oraz w 1949 roku na odsłonięcie pomnika Mickiewicza w Warszawie; mniej pisano o pobycie w grudniu 1947 roku (zob. Éluard, 1968b, s. 134; Shore, 2006, s. 270–273; Waczków, 1983, s. 121–122)[11]. Niewątpliwie jednak już wtedy i wcześniej polska krytyka literacka i artystyczna była negatywnie nastawiona do surrealizmu, a niekiedy oskarżała go nawet o bezpośrednie związki z wojennymi nihilizmem, irracjonalnością, reifikacją i faszyzmem.

Nie znaczy to, że niektórzy polscy artyści tamtych lat nie sięgali wciąż po surrealizm, by wyrazić cierpienie i doświadczenia z okresu wojny[12]. W omawianych wierszach Wat zdawał się właśnie tak czynić. Skąd zatem wzięły się jego inspiracja Éluardem oraz gotowość do spotkań i dedykowania mu wiersza nawiązującego do surrealizmu? Ważny jest tutaj ten szczególny, przejściowy moment biograficzno-historyczny 1947 roku. Ówczesna

9 Lawirowanie dotyczy również publikacji spoza „Nowin Literackich". W lutym 1948 roku Wat ogłosił w „Kuźnicy" *Antyzoila* – obszerną i ambiwalentną rozprawę krytykującą postulat realizmu, ideologizacji literatury i zmiany rzeczywistości, ale też prace awangardowych autorów (Pietrych, 2007, s. 93–122). *Antyzoil* był wcześniej prezentowany jako wykład na seminarium dla młodych pisarzy w Nieborowie, które odbywało się dokładnie wtedy (11–17 stycznia), gdy „Nowiny Literackie" drukowały pięć wierszy Wata (s. 93).

10 Zob. notę biograficzną (podpisaną „j.b.w.") w *Poezjach wybranych* (Éluard, 1968b, s. 133–135).

11 Więcej o roli Éluarda w polskiej kulturze zob. też Bąbiak, 2015, s. 12, 19.

12 Jarecka (2021) opisuje zarówno ówczesny problem z surrealizmem (s. 92–106), jak i przykłady inspiracji nim w sztuce (s. 81–83, 223, 244, 267, 313, 317, 354). Krytyczne uwagi o surrealizmie w literaturze wyrażali np. Artur Sandauer (1945, s. 18), Jan Kott (1945, s. 8) czy Mieczysław Jastrun (1947, s. 5).

wizyta francuskiego autora została przedstawiona na łamach „Kuźnicy" jako odwiedziny członka tamtejszej partii komunistycznej i uczestnika ruchu oporu, bez żadnych jednak odniesień do surrealizmu (*Wizyta pisarzy…*, 1947, s. 1). W „Odrodzeniu" przypomniano w dość neutralny sposób, że Éluard był heroldem nadrealizmu, zanim skupił się na walce o pokój i sprawiedliwość (Karski, 1947, s. 6), a w „Nowinach Literackich" przedrukowano bez komentarza dwa utwory poetyckie w przekładzie Jerzego Zagórskiego (Éluard, 1947, s. 2).

W tym przejściowym momencie polskiej historii sam Éluard znajdował się w szczególnej sytuacji osobistej. O ile w późniejszych latach jego decyzje artystyczno-polityczne wywoływały narastający krytycyzm Wata (co opisywał w *Moim wieku*), o tyle w grudniu 1947 roku francuski poeta był przede wszystkim w trudnym dla siebie okresie, kilkanaście miesięcy po śmierci żony Nusch. Choć we wspomnieniach Wat i Ola Watowa nie nadmieniają wprost o ostatnim z *Pięciu wierszy z notatnika* i jego dedykacji ani o konkretnej rozmowie, która mogła go zainspirować, ich książki dają nam szerszy obraz tamtego czasu i sytuacji Éluarda. Jak czytamy w *Moim wieku*:

> Leżał na tapczanie, przychodził zmęczony po tych przyjęciach, po różnych wizytach, kładł się na tapczanie i płakał. Rzeczywiście był to obraz tragiczny. Rok przedtem umarła mu żona i Eluard miał jedną straszną obsesję: widział, jak postępuje rozkład w ziemi. Nie mógł się tej wizji pozbyć, ciągle żył z taką wizją. Bardzo się nad nim litowaliśmy, bardzo (Wat, 1998, s. 99).

Z kolei Ola Watowa notuje w swoich wspomnieniach:

> […] był sam, w rozpaczliwym stanie. Bardzo często popłakiwał w naszym domu, bardzośmy mu współczuli. Męczył się też okropnie i stan jego psychiczny był zachwiany. Nie mógł sypiać i każdej nocy widział, jak ciało jego ukochanej, pięknej kobiety rozkłada się w grobie (Watowa, 1990, s. 152).

Wydaje się, że właśnie ta rozpacz Éluarda, mącąca jego optymistyczny komunizm, i ta konkretna nocna wizja – wizja właściwie surrealistyczna, ale pochodząca nie z wyobraźni, tylko z cierpiącej psychiki – mogły w jakimś stopniu zainspirować Wata. Pewne podobieństwo sytuacji możemy dostrzec na początku wiersza piątego, gdzie kładzenie się do snu prowadzi nie do wypoczynku, lecz do otwarcia się nocnych wizji, oraz dalej w tekście, gdzie poeta opisuje kaskadę krwi, która

tak się lać już nie przestanie
i tak już odtąd nie przestanę
słyszeć ją ciągle poprzez wszystko
poprzez i szept, przez płacz zaklęcie
poprzez i cienie mżenie pochodni

Podobnie jak wizja rozkładu ukochanej prześladuje Éluarda, który nie może się od niej uwolnić, tak u Wata nabyta nocą wizja ofiar Zagłady nie opuści go już nigdy, będzie zawsze słyszał lejącą się krew, „kładąc się do snu / aż do wiecznego".

Drugą hipotezę co do tematu potencjalnej rozmowy przynosi wiersz o warszawskim getcie napisany przez samego Éluarda właśnie w grudniu 1947 roku w Polsce, a opublikowany (po francusku) w 1948 roku w *Wierszach politycznych*[13]. Czy autor pokazał go Watowi w trakcie pobytu w kraju? Czy ostatni z *Pięciu wierszy...* jest także inspirowany ruinami warszawskiego getta? Odpowiedzi na te pytania nie znamy. Piotr Matywiecki (2016, s. 420), przywołując Watowskie twarze lśniące „profil w profil, / świetne i z brązu i ze śpiżu", sugerował, że tekst mógł powstać pod wpływem płaskorzeźby warszawskiego pomnika Bohaterów Getta. Pomnik jednak odsłonięto dopiero w kwietniu 1948 roku; fotografia z 20 grudnia 1947 roku pokazuje przykryty śniegiem, budowany dopiero postument i rusztowania (Funkiewicz, 1947)[14]. Nie wydaje się też, by wiersz Éluarda nawiązywał do płaskorzeźby – widok ruin getta kieruje go raczej w stronę nierzadkich wtedy porównań pomiędzy nadrealistycznymi wizjami a tym, jak wyglądała rzeczywistość po wojnie, na co wskazuje tytuł: *W Warszawie mieście fantastycznym.* Pierwsza strofa zdaje się także – być może tak jak wiersz Wata – wykorzystywać do pisania o Zagładzie inspirację wizją zrozpaczonego Éluarda; czytamy wszak w późniejszym przekładzie Adama Ważyka:

Kto nigdy nie wszedł w ruiny Getta
Nie zna przeznaczeń własnego ciała
Gdy śmierć je święci i serce gnije
Gdy zamiast niego tworzy się próżnia

Dopiero dalej pojawia się surrealistyczny, łączący fantastykę ze złem, potwór:

13 Jak dowiadujemy się z wydania krytycznego (Éluard, 1968a, s. 1107), wiersz ukazał się najpierw w czasopiśmie w 1948 roku z adnotacją „grudzień 1947". Podobne datowanie i informację o napisaniu go w Polsce podaje Józef Waczków (1983, s. 121).

14 Niemniej projekty monumentu ukazywały się wcześniej w prasie, zob. np. *Projekt pomnika...* (1947, s. 11).

Dumny że wyszedł z serca człowieka
Człowieka w pętlach i w upodleniu
Co już nie widzi nie myśli jasno

Potwór zakrywa martwy cień Getta.

Ostatecznie jednak wiersz Éluarda odchodzi od negatywnych obrazów i kończy się nową, zupełnie nie-Watowską, optymistyczną nutą: „Z miłości przeszłej odżyje przyszła". I dalej: „Nadzieja tęczę układa z dróg / Człowiek pod ziemią da miejsce człowiekowi na ziemi" (Éluard, 1959, s. 143–144).

Zarówno puenta, jak i stylistyka tego tekstu sugerują, że nie stanowił on głównej inspiracji dla wyraźnie innego w tonie wiersza piątego z „Nowin Literackich". Można się także zastanawiać, czy przedwojenny surrealizm Éluarda lub częstsze u niego niż u Wata obrazy ognia, krwi i płynięcia były ważną inspiracją powojennego wiersza polskiego poety[15]. Wydaje się jednak, że to raczej osobista tragedia francuskiego twórcy, przynosząca okrutne wizje nocne, mogła zostawić ślad tak istotny dla Wata, że nawet po dwudziestu latach i zaostrzeniu poglądów na komunizm, nawet po skreśleniu wiersza piątego w przygotowywanym przed śmiercią emigracyjnym zbiorze poezji wciąż zachował on (przeniesioną) dedykację dla Éluarda[16]. Ta potencjalna inspiracja rozmową i wizjami nocnymi tym bardziej zachęca do czytania cyklu Wata w kluczu psychologii, snu i szyfru. Na koniec powracam więc do pytania o ukrywane i odkrywane znaczenia, które mogą się ujawniać w tak właśnie czytanym cyklu.

Przede wszystkim warto zauważyć, że pojawiający się w wierszach pierwszym i trzecim wątek odrzucenia podmiotu przez Boga, odrzucenia go na kirkut jako króla żydowskiego, ukazuje w innym świetle wiersz czwarty, o liściach z Auschwitz, w którym

15 Jak wiadomo, Wat sugerował, że już jego przedwojenne prace wyprzedzały surrealistów francuskich, gdy przed Andrém Bretonem stosował *écriture automatique* w swoim *Piecyku* (zob. np. Wat, 1992, s. 452).

16 Ta przeniesiona i zachowana we Francji dedykacja Wata jest intrygująca zwłaszcza w kontekście gorzkiego wiersza Paula Celana z 1952 roku, *In Memoriam Paul Eluard*, w którym powraca wizja otwartego grobu, tym razem samego Éluarda. Wiersz stanowi reakcję na wydarzenie z 1950 roku, gdy w Czechosłowacji publicystę i historyka Záviša Kalandrę oskarżono o szerzenie niewłaściwych poglądów, torturowano i skazano na śmierć, a André Breton w liście otwartym wzywał Éluarda do zabrania głosu w obronie Kalandry, którego przed wojną obaj poznali w czasie wizyt w środowisku czeskich surrealistów. Adresat wezwania jednak odmówił interwencji, a Kalandra został stracony. W swoim wierszu Celan apeluje o kładzenie do grobu Éluarda słów, które wypowiedział w tej sprawie, i słów, których odmówił Kalandrze (zob. Rubinstein, 2020). Dziękuję Jonathanowi Boltonowi za zwrócenie mojej uwagi na ten artykuł.

nie ma mowy o religii ani narodowości. Powojnie to przecież początek narracji uniwersalizującej i polonizującej Zagładę, opisującej Oświęcim jako miejsce martyrologii głównie Polaków i ofiar z innych krajów. Sąsiedztwo wierszy Wata nawiązujących do żydowskości delikatnie koryguje ten obraz, zwłaszcza jeśli na ich tle obrąbane liście z wiersza czwartego symbolizują także straconą rodzinę. Wiersz piąty z kolei, z upiorną katedrą ciał, które tworzą „architekturę / złotoczarną / nowogotycką", wskazuje na związek między cywilizacją Zagłady, chrześcijaństwem i odrzuceniem religijnym z pierwszych wierszy. Te dodatkowe znaczenia są jednak zaledwie aluzyjnie sugerowane, obecne i nieobecne zarazem.

Podobnie dzieje się w przypadku wiersza drugiego, o wierzbach w Ałma-Acie. Utwór ten odczytywano jako typowo polski wiersz zesłańczy, oparty na tradycjach biblijnej i romantycznej[17] – przykładowo, powtarzane w nim kilkakrotnie frazy „Jeśli cię zapomnę miasto rodzinne", „Jeśli cię zapomnę walcząca Warszawo" można uznać za nawiązanie do Mickiewicza[18]. Niemniej w zestawieniu z wierszem pierwszym, gdzie żydowski podmiot cierpi jako spróchniałe drzewo wyrwane z korzeniami przez Boga, gdzie symbol krzyża czy Drzewa Życia jest zastępowany spróchniałym pniem, wydaje się symptomatyczne, że wygnany podmiot wiersza drugiego szczególnie tęskni za suchą wierzbą z ulicy Rozbrat, że utożsamia się właśnie z czymś martwym w polskim krajobrazie. Trudno też nie porównać obecnej tutaj tęsknoty za polskimi wierzbami i Warszawą z wierszem czwartym, pisanym już „po powrocie" do kraju, w którym zamiast wierzb widzi się tylko liście z Auschwitz, sugerujące bolesną korektę tego, czym dla poety stała się Polska.

Niniejsze rozważania pokazują, jak zestawienie wierszy zwykle czytanych oddzielnie i powtórzenie w nich podobnych, choć mocno przekształcanych, motywów łączy utwory w nową całość i odsłania mniej oczywiste interpretacje. Poszukiwania ukrytych związków pomiędzy tekstami są dodatkowo inspirowane zastosowaniem przez Wata poetyki surrealizmu i zabiegów zbliżonych do anagramów. Samo dedykowanie Éluardowi surrealistycznego wiersza piątego nie wydaje się jeszcze zbyt szokujące w publikacji ze stycznia 1948 roku. Niemniej poetyka snu i surrealizmu oraz poruszające spotkanie z francuskim poetą pomogły Watowi wyrazić doświadczenia związane z Zagładą, religią i polskością, o których już wtedy trudno było pisać wprost. Ostatecznie

17 Zwłaszcza w porównaniu z późniejszym utworem Wata *Na melodie hebrajskie* (opartym na tym samym psalmie), gdzie tęsknotę za polskim krajobrazem zastępuje żydowski płacz nad brzegami Babilonu (Borowski, 1998, s. 73–74).

18 W III części *Dziadów* mowa jest o zesłańcach: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, / Zapomnij o mnie". U Wata to zesłaniec ma pamiętać o kraju.

jednak zarysowane tu odczytania utworów nie są trwałe – trzeba pamiętać, że najpełniej wskazuje na nie tylko ten jednorazowy, później rozpraszany cykl.

Bibliografia

Bąbiak Grzegorz, 2015: *„Czerwona Marianna". O polsko-francuskich związkach literackich na łamach „Odrodzenia" (1945–1950)*. „Prace Polonistyczne", T. 70, s. 9–29.

Białoszewski Miron, 1947: *Listopad popielny.* „Nowiny Literackie", nr 12, s. 4.

Bogalecki Piotr, 2019: *„Usługi bezimienne". Figura marana w twórczości Aleksandra Wata*. „Pamiętnik Literacki", nr 4, s. 79–107.

Borowski Jarosław, 1998: *„Między bluźniercą a wyznawcą". Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.

Dziadek Adam, 2025: *Anagram fonetyczny.* Strona WWW projektu „Sensualność w kulturze polskiej", 25.08.2025. https://sensualnosc.bn.org.pl/anagram-fonetyczny-67/ [dostęp: 9.11.2025].

Éluard Paul, 1947: *Oczywistość*; *Białe płótno.* Przeł. Jerzy Zagórski. „Nowiny Literackie", nr 40/41, s. 2.

Éluard Paul, 1959: *Wiersze.* Red. Adam Ważyk. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Éluard Paul, 1968a: *Œuvres completes*. Éd. Lucien Scheler, Marcelle Dumas. T. 2. Gallimard, Paris.

Éluard Paul, 1968b: *Poezje wybrane.* Wybór i przedm. Adam Ważyk. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Funkiewicz Alfred, 1947: *Budowa pomnika Bohaterów Getta*, [fot. z dnia] 20.12.1947. Muzeum Warszawy: kolekcje. https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/en/pdf/exhibit/20240/ [dostęp: 7.11.2025].

Jarecka Dorota, 2021: *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Jastrun Mieczysław, 1947: *Czy jest pan surrealistą?*. „Kuźnica", nr 18, s. 5.

Karski Gabriel, 1947: *Paul Eluard*. „Odrodzenie, nr 49, s. 6.

Kott Jan, 1945: *Powrót do rzeczywistości w poezji*. „Odrodzenie", nr 18, s. 8.

Matywiecki Piotr, 2016: *Poezja.* W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 334–451.

Pietrych Krystyna, 2009: *Co poezji po bólu. Empatyczne przestrzenie lektury*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Pietrych Piotr, 2007: *Czy „pamflet na socrealizm"? O „Antyzoilu" Aleksandra Wata*. „Pamiętnik Literacki", nr 3, s. 93–122.

Pietrych Piotr, 2011: *Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce.

Projekt pomnika bojowników getta, 1947: „Mosty", nr 4, s. 11.

Przymuszała Beata, 2016: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
Rubinstein Raphael, 2020: *Varieties of Silence, and Near Silence (Jabès, Eluard, Celan, Kundera)*. „Jacket2", 22.07.2020. https://jacket2.org/article/varieties-silence-and-near-silence#n5 [dostęp: 10.01.2026].
Sandauer Artur, 1945: *O nonsensie w literaturze i w życiu*. „Kuźnica" 1945, nr 2, s. 16–18.
Shore Marci, 2006: *Caviar and Ashes: A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918–1968.* Yale University Press, New Haven.
Venclova Tomas, 2000: *Aleksander Wat. Obrazoburca.* Przeł. Jan Gośliccki. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Waczków Józef, 1983: *Paul Éluard*. Czytelnik, Warszawa.
Wat Aleksander, 1948: *Pięć wierszy z notatnika*. „Nowiny Literackie", nr 2, s. 1.
Wat Aleksander, 1957: *Wiersze*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Wat Aleksander, 1992: *Poezje zebrane.* Oprac. Anna Micińska, Jan Zieliński. Wydawnictwo Znak, Kraków.
Wat Aleksander, 1998: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził Czesław Miłosz. Przygot. do druku Lidia Ciołkoszowa. T. 1. Czytelnik, Warszawa.
Wat Aleksander, 2005: *Korespondencja*. Wybór, oprac., przypisy i posłowie Alina Kowalczykowa. T. 1. Czytelnik, Warszawa.
Watowa Ola, 1990: *Wszystko, co najważniejsze…* Czytelnik, Warszawa.
Wizyta pisarzy Francji walczącej, 1947: „Kuźnica", nr 51/52, s. 1.
Żukowski Tomasz, 2013: *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.04

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

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

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

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

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

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

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

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

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

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

stapia się z ciemnością. Praca ta wygląda nieomal, jakby ktoś bawił się cyrklem, z mozołem sprawdzał jego możliwości. Zazębiające się okręgi mogą jednak również przedstawiać ruch obrotowy Ziemi – w końcu, jak pisała Nicolete Gray (1971, s. 9), linia narysowana jest linią ruchomą. Jako że utwór traktuje o świetle, które rozprasza się w ciemności, miękko zaokrąglone linie przypominają także gwiezdne wiry na niebie uchwycone dzięki technice długiego czasu naświetlania albo rozchodzące się czy interferujące fale świetlne[1]. Opierając się zaś na zabiegu powtarzalności, poetka oddaje cykliczność naszej percepcji upływającego czasu, która bywa niekiedy uporczywa – podobnie jak zafiksowanie się autorki na kreśleniu coraz to kolejnych linii. Ich zakrzywienie wygląda na bezpośrednio związane z dwoma słowami używanymi w utworze, *nuit* i *lumière:* linie zdają się uginać pod ich ciężarem. Poprzez nagromadzenie ruchomych krzywych praca ta jawi się oczom osób czytających jako przedziwne perpetuum mobile. Wzrok odbiorczyń porusza się po liniowej trajektorii, która łączy „światło" i „noc" dokładnie tak, jak ujął to Giovanni Fontana: „Czytelnik staje się widzem i badaczem ścieżek wizualnych, ścieżek optycznych między jednym słowem a drugim"[2] (Fontana, 2023, s. 116). Linie proste zakończone strzałkami niczym groty zdają się zaś próbą powstrzymania niekończącej się pętli czasu. W tym wirującym pędzie słowa nakładają się na siebie, odbijają i rozpadają się na mniejsze cząsteczki; cytując Pierre'a Garniera: „osiągają wertykalną prędkość, która sprawia, że tracą swoją substancję" (Garnier, 1968, s. 133). Gdzieś spomiędzy linii wyłaniają się zdublowane litery i wyglądają zabłąkane kropki znad porwanych w kołowy ruch „i".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

Boehm Gottfried, 2014: *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*. W: Idem: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. Daria Kołacka. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik. Universitas, Kraków, s. 119–143.

Bogalecki Piotr, 2024: *Biel i brak. Minus-wiersze w poezji Nowej Fali*. „Teksty Drugie", nr 5, s. 170–191. http://doi.org/10.18318/td.2024.5.9.

de Certeau Michel, 2008: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Donguy Jacques, 2014: *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*. Przeł. Magdalena Madej. słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Fontana Giovanni, 2023: *Pierre Garnier et l'architecture*. W: *La cathédrale, entre architecture et imaginaire poétique chez Ilse et Pierre Garnier*. Éd. Marianne Simon-Oikawa. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, s. 115–135.

Gappmayr Gaby, 2018: *Pierre et Ilse Garnier. La nature et le paysage – Le concept du signe*. W: *Deux poètes face au monde. Pierre et Ilse Garnier*. Éd. Christine Dupouy. Presses universitaires François-Rabelais, Tours.

Garnier Ilse, 2015: *Conte de la reine noire*. [s.n.], [s.l.].

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

Gray Nicolete, 1971: *Lettering as Drawing*. Oxford University Press, London.

Ingold Tim, 2007: *Lines: A Brief History*. Routledge, London–New York.

Mitchell W. J. T., 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

Prusiel Karolina, 2023: *Teatr odzyskanego ciała. O „Blason du corps féminin" Ilse Garnier*. „Śląskie Studia Polonistyczne", nr 2 (22), s. 1–14. https://doi.org/10.31261/SSP.2023.22.04.

Prusiel Karolina, 2024: *Zaplatanie ciała w tekst. Problem cielesności w „Blason du corps féminin" Ilse Garnier*. „Forum Poetyki", nr 36, s. 84–95. https://doi.org/10.14746/fp.2024.36.45172.

Ujma Magdalena, 2010: *Kilka uwag o rysunku*. „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu", nr 2, s. 56–62.

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.07

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Jakub Skurtys
Uniwersytet Wrocławski
https://orcid.org/0000-0003-1018-4467

„Potem się okazało, że to nie ja, a Krzysztof jest Ważykiem" Krzysztofa Pietrali gry w awangardę

"And Then It Turned Out That It Wasn't Me, but Krzysztof Who Was Ważyk." Krzysztof Pietrala's Playing the Avant-Garde

Abstract: The article discusses Krzysztof Pietrala's creative strategy in the context of anagramatic games, considered here as avant-garde plays on reflections (textual, physical, auditory), which originate from the historical avant-garde movement of Cubism, assimilated in Poland mainly through Adam Ważyk's translations of Apollinaire's works. Pietrala's prose poem *Story Jones* can be treated as a multi-level game of transforming and mimicking two myths of the avant-garde: the myth of Inkipo from Ważyk's poem and the myth of *Ulysses* as the archetext of all future avant-garde prose, including OuLiPian combinatorics. At the same time, these references are pretextual and evocative in nature, revealing a different character of dialogue with the past than in modernism, based rather on serial repetition and flatly understood analogies than on an erudite invocation of contexts.
Keywords: Krzysztof Pietrala, anagrams, literary hoaxes, the avant-garde legacy

Abstrakt: Artykuł omawia strategię twórczą Krzysztofa Pietrali w kontekście gier anagramatycznych, potraktowanych tu jako gry awangardowych odbić (tekstowych, cielesnych, dźwiękowych), których źródłem jest historyczna awangarda spod znaku kubizmu, w Polsce przyswajana głównie za sprawą dzieł Apollinaire'a w przekładzie Adama Ważyka. Poemat prozą *Story Jones* Pietrali można uznać za wielopoziomową grę w przekształcanie i przedrzeźnianie dwóch mitów awangardy: mitu Inkipo z wiersza Ważyka oraz mitu *Ulissesa* jako archetekstu każdej późniejszej prozy awangardowej, z kombinatoryką OuLiPo na czele. Zarazem nawiązania te mają charakter pretekstowy, ewokacyjny – odsłaniają inny niż w modernizmie rodzaj dialogu z przeszłością, oparty raczej na serialnym powtórzeniu i płaszczyznowo rozumianych analogiach niż na erudycyjnym przywoływaniu kontekstów.
Słowa kluczowe: Krzysztof Pietrala, anagramy, mistyfikacje literackie, dziedzictwo awangardy

Wszystkie anagramy – zarówno klasyczne, znane poezji antycznej i tekstom mistycznym, jak i te ze współczesnych krzyżówek, tj. kombinatoryka literowa, te Bellmerowskie, czyli cielesne (Mahon, 1998), i te de Saussure'owskie (Dziadek, 2001), badane jako anagramy fonetyczne – mają przynajmniej dwa elementy wspólne. Pierwszy stanowi gra (powołajmy się na fałszywą etymologię

gramma [‘litera’] i skróćmy słowo do polskiego czasownika „gram”): w każdy anagram wpisana jest jakaś rozgrywka, a więc także możliwość naruszenia jej reguł, oraz przyjemność, raczej z poziomu *jouissance* niż zmysłowej rozkoszy, co doskonale zrozumieli dwudziestowieczni anagramiści pokroju Georges’a Pereca czy wspomnianego Hansa Bellmera. Druga cecha dotyczy natury owej gry, czyli samego przekształcenia. Anagramy są zabawami w anamorfozy, w przestawianie ciał, znaków, struktur narracyjnych, imion własnych i cudzych. O takich ludziach-anagramach chciałbym napisać dwa słowa „do potęgi Jones”, uprzedziwszy od razu, że jest to szkic przechodni, podróżny, czyli tworzony w pół drogi do innego tekstu – o drugiej książce Krzysztofa Pietrali, tomie *Ao Manao*.

W 2021 roku Biuro Literackie w ramach swoich debat zorganizowało literacką zabawę w ganianego pod hasłem „Berek wierszem”. Reguły były proste: ktoś omawiał czyjś tekst w dość swobodnej impresji, a potem wywołana osoba proponowała kolejną i tak dalej. Zabawa chyba się udała, bo zgromadziła aż osiemnaście głosów, co jak na standardy debat inicjowanych przez wydawcę jest sukcesem. Wprowadziła też na strony internetowe Biura Literackiego twórców dość odległych od wyborów samego Artura Burszty, a ponadto odsłoniła rzecz ciekawszą: łańcuchy koleżeńskie, linie, po których przebiegają inspiracje czytających się wzajemnie pisarzy, ale również domniemane granice takowych ciągów – to, na kim zabawa się wyczerpuje i kto jest prawdziwym psujem polskiej poezji[1].

Jedna z nitek wiodła od Zuzanny Strehl do Marty Podgórnik, a potem przez Adama Kaczanowskiego – Filipa Matwiejczuka – Szymona Szwarca – Michała Prankego – Rafałów Derdę i Skoniecznego oraz Joannę Bociąg po Urszulę Honek (psuj). Była to linia mniej oczywista, mniej „biurowa”, w której wiersze inkluzywne, głównie o katastrofie klimatycznej, napędzały się nawzajem aż do utworów minimalistycznych i konfesyjnych, choć w ich tle pozostaje ciężar etycznego zaangażowania w sprawy świata. Drugą nitkę inicjował głos Joanny Mueller, zapowiadający ciąg „połowowy” (laureatów projektu wydawniczego), bardziej gargantuiczny, skupiony na wyzwolonych grach z wyobraźnią: Agatę Puwalską – Michała Mytnika – Ninę Voytalę – Przemysława Suchaneckiego – Juliana Rosińskiego. I tu w strategii coś się popsuło, oczywiście tylko marketingowo. Rosiński wskazał bowiem na swojego mistrza Rafała Wawrzyńczyka, którego debiutu

1 Ta teza ma oczywiście charakter żartobliwy, bardzo różne są bowiem w środowisku motywacje, aby nie uczestniczyć w działaniach Biura Literackiego: od całościowego kontestowania strategii marketingowych wydawcy po zwyczajny brak czasu lub zainteresowania tego typu praktykami, które niekoniecznie wpisują się w wizerunek artysty kreowany przez danego twórcę.

spodziewaliśmy się co najmniej od dekady, a musieliśmy czekać na niego do roku 2024, gdy ukazał się tom *Dziecko na głowie króla* i uzyskał wiele przychylnych opinii oraz nominacji do nagród. Warszawski krytyk wywołał Krzysztofa Pietralę, głównego bohatera mojego szkicu, za czym poszły – co oczywiste z perspektywy sympatii środowiskowych – nazwiska Dominika Bielickiego i Grzegorza Hetmana (psuj). Jest to pasmo, które możemy określić jako rozwinięcie podziemnej tradycji pisma „Cyc Gada"; pasmo eksperymentalne, zwolenników uwolnionej wyobraźni i luzowania wiersza w duchu Piotra Janickiego (on zapewne byłby centrum i prawodawcą tej „chłopackiej galaktyki", ale z jakiegoś powodu nikt go nie przywołał, funkcjonuje więc na prawach czarnej dziury).

Tytułowy cytat mojego szkicu pochodzi właśnie z drugiej linii – z impresji Wawrzyńczyka o prozie albo fragmencie poematu prozą Pietrali. To tekst symptomatyczny i dla krytyka, i dla autora *Ao Manao*. Muszę go zacytować w całości, chociaż jest dość długi. Zaczyna się od przytoczenia fragmentu 8B *Story Jones*: „Wieżowiec nosi na głowie melonik słońca. Rozgrzany gzyms jest krótszy niż piekące stopy […]", a następnie warszawski krytyk dzieli się swoimi wrażeniami:

> „Wszystko, co sobie pomyślałem, było przez tego Irlandczyka doprowadzone do ostateczności, nie mówiąc już o tym, czego nie śmiałem pomyśleć. Czy była to proza? Widziałem wyraźnie, że Joyce gospodaruje słowem jak poeta. Miałem przed sobą poemat zajmujący bitych 700 stron". Trzeba tu pewne rzeczy podmienić: „Joyce" na „Krzysiek", „700" na „30", „Irlandczyka" na „krakusa", i może trochę złagodzić to totalizujące „wszystko". Ale poza tym wszystko się zgadza – kiedy wiosną 2018 roku zajrzałem w końcu do pliku, który podesłał mi nieznany wówczas kolega z internetu, poczułem mniej więcej to, co opisuje Ważyk, gdy wspomina swoje zetknięcie z *Ulissesem*. Miałem przed sobą kilkudziesięciostronicowy tekst złożony ze zdań rzucających te same błyski, których szukam w poezji. Miały wigor, fantazję, sportowy krój, oznaki wyjątkowej kompetencji językowej. Zapalały we mnie ulubioną kontrolkę: „tak bym nie umiał". Tak bym nie umiał, a więc chciałbym całość, hmm, zjeść, otoczyć sobą, zrozumieć, poznać się z tym stylem bliżej.
>
> Potem się okazało, że to nie ja, a Krzysztof jest Ważykiem, do czego przyznał się pewnej styczniowej nocy na Nowym Świecie. Widzieliśmy się wtedy po raz pierwszy, ale od paru godzin wiedziałem, że razem z plikiem dostałem coś cenniejszego niż historię Loftusa i Sally Molly Nelly Lany. A może to było w grudniu (Wawrzyńczyk, 2021).

Story Jones wciąż znali wówczas nieliczni – fragmenty prezentował w 2018 roku „Mały Format"; książka ukazała się w 2021 w niszowym wydawnictwie artystycznym METH w opracowaniu graficznym Honzy Zamojskiego, a jej popularność miała się zacząć rok później od ogłoszenia nominacji do Nagrody Literackiej Gdynia i potem do Nagrody Conrada oraz rozstrzygnięcia konkursu edytorskiego na najpiękniejszą książkę roku. Niewielu czytało tom Pietrali, ale zarazem już wtedy on sam był postacią niemal legendarną w młodym środowisku poetyckim. „Nieznany kolega z internetu" swoją wiedzą o awangardzie i rasowym anegdociarstwem, rozmiłowaniem w osobliwych tradycjach kubizmu i nieskrywaną miłością do Adama Ważyka podbił puby bliskie Krakowskiej Szkole Poezji, po czym przeniósł się do Warszawy, gdzie przynajmniej na pewien czas skolonizował myślenie redaktorów „Małego Formatu" i zainicjował wspólne obchody kolejnych rocznic urodzin Ważyka.

Jednak nie tylko dla Wawrzyńczyka Pietrala był kimś „znanym ze słyszenia". To oczywiście mit, sprytnie budowany przez krytyka w zgodzie z działaniami samego pisarza. Bo Pietrala zjawił się jakby znikąd, z jakiejś wyrwy w czasie – nie pozostawił zbyt wielu śladów swojej przeszłości. Nie należał do młodych debiutantów, właściwie nie było wiadomo, skąd przybył, ile ma lat (teraz już wiemy dobrze – rocznik '82), czym się zajmował przez ten cały czas, dokąd go nosiło (a nosiło chyba daleko, co można domniemywać z rozpiętości geograficznej obu jego książek i ich podróżniczego profilu). Niewątpliwie studiował antropologię kulturową, zapewne na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie obronił też pracę magisterską, a jakże, o Ważyku[2]. W sieci można przeczytać jego ciekawy szkic o Kazimierzu Malewiczu z 2008 roku, zamieszczony w piśmie Koła Naukowego Etnologów (Pietrala, 2008), oraz znacznie późniejszą recenzję wystawy „Beautiful Losers" (Pietrala, 2020). Łatwo stwierdzić, że to ten sam Pietrala: w tekstach pojawiają się symptomatyczne odwołania, których owe szkice nie potrzebują na poziomie argumentacji i które dowodzą raczej wyborów estetycznych i powinowactw autora – Adamowie Ważyk i Kaczanowski.

Łatwo także zrekonstruować Geertzowską metodę udramatyzowanego opisu gęstego, której uczą na uniwersytetach przyszłych antropologów, skoro Pietrala swój esej na stulecie debiutu Ważyka – *Inkipo 40. Nawet ten odjechał* – otwiera niczym Michel Leiris *Lustro tauromachii*:

2 Praca ta, obroniona w 2010 roku, nosi tytuł *Etnologia i literatura. Próba antropologicznej analizy podmiotu w międzywojennej poezji Adama Ważyka* i została napisana pod kierunkiem Czesława Robotyckiego, a recenzował ją Dariusz Czaja. Zob. dane z Repozytorium UJ: https://ruj.uj.edu.pl/entities/publication/71c734e-3-1cef-4f69-bb19-52bddb446bf5 [dostęp: 6.02.2026].

> Zacznijmy z grubej: Adam Ważyk napisał wiele pięknych książek. Drugie tyle przełożył. Powiedziano o nich dużo. I bardzo dobrze. […] Co jednak z tymi książkami, których Ważyk nie napisał? Z tą jedną. Skąd pytanie w ogóle? […] Nie opuszczajmy transsyberyjskiego przedziału „nastoletniej skrytobójczyni". Semafor w górę! Równo za margines zdarzeń. Złapmy Ważyka za słówko, które nie kojarzy się z żadnym miejscem, rzeczą ani pojęciem. Z niczym się nie kojarzy. Aż do jego oświetlenia. Za Inkipo. Za rogi (Pietrala, 2022).

Cała reszta była zagadką – szeptanką, blagą, powstającym właśnie apokryfem z Inkipo. A może z Ao Manao, które brzmi równie niewiarygodnie, choć jest przecież słynną tajską plażą turystyczną, zapewne rzeczywiście odwiedzoną przez autora. Pietrala rozwija ten motyw niewiarygodności miejsca już we wspomnianym szkicu, pozwalając sobie na wiele jako eseista i komentator-amator. Porusza się wśród toponimów trochę jak sam Ważyk w składzie metrów wiersza polskiego. Ale tak naprawdę główny ruch wykonał już wcześniej właśnie jako pisarz i autor *Story Jones*:

> Nie pytam więc o tureckie wyspy, na których więziono Trockiego, ale szukam podpowiedzi u samego autora *Adolfa i Narcyza*. Nie o raptularz, ale pisma wszystkie. O Inkipo – klucz do Rebeki. Vanessy! Do książki, której nie ma. Trzeba szyć. Z błamów, zdartych ze skóry bibliotecznego grzbietu, jak cytaty. Do kupy w kryptydę. Latający apokryf. Z mistyfikacji. Jukstapozycji. Z prozy-poezji, *Obrachunku – Labiryntu*. Nieciągłości fabuły, nieciągłości świata. Jarmarczności. Kampu (Pietrala, 2022).

Skampować Ważyka? Z błamów uszyć mu bure ubranie, nowy korpus, usadzić w „beżowej berżerze"? Tego mógł się podjąć tylko ktoś, kto za pomocą jarmarcznej gry powtórzeń postanowił nadpisać samego siebie, dokonać swoistego *re-enactment*, ucieleśnić przeszłość, dając wybrzmieć jej afektywnym resztkom (zob. Schneider, 2014, s. 27). Bo pozostała część eseju Pietrali, upamiętniającego też czterdziestą rocznicę śmierci Ważyka (1905–1982), to właściwie centon – pozbawiony źródeł ciąg cytatów z wielu rozmaitych tekstów autora *Labiryntu* – który w istocie swej stanowi przedłużony traktat z czarnych stron *Story Jones* (jesteśmy wtedy już prawie dwa lata po publikacji poematu), a zamiast trzynastu paragrafów ma ich aż czterdzieści sześć.

Sądzę, że bohaterowi mojego szkicu nie chodzi po prostu o intertekstualność, na którą wskazują różni recenzenci *Story Jones*

i opublikowanego w 2025 roku tomu poetyckiego *Ao Manao*[3]. Nie chodzi również o kolejne interteksty odsyłające do Jamesa Joyce'a i Ważyka, o metody kombinatoryczne na poziomie narracji, pożyczone wprost z OuLiPo, być może od Georges'a Pereca i Raymonda Queneau, a zapewne nie obejdzie się też bez wspomnienia Raymonda Roussela. Konrad Janczura nazwał debiutancką prozę Pietrali „generatorem *Ulissesów*" (Janczura, 2022), a Anna Matysiak, broniąc jej powierzchniowej natury, przeciwstawionej głębinowej strukturze prozy samego Joyce'a, pisała w puencie szkicu, że „*Story Jones* jest meta-*Ulissesem*, modelem modelu, maszyną, która ma na wierzchu swoje tryby i pasy transmisyjne" (Matysiak, 2022).

Tak, sporo w tej twórczości intertekstów. Intertekstualny jest jednak przede wszystkim sam Pietrala – w postaci, w jakiej zjawił się w naszej literaturze: jako odegranie historii; Ważykowa reinkarnacja, z głową wypełnioną cytatami; jako jeden z niewielu dysponentów archiwalnych nagrań i jeden z niewielu uważnych czytelników *Człowieka w burem ubraniu* (Ważyk, 1930), tekstu przecież w zasadzie dziś niedostępnego dla nieakademickich odbiorców; jako typ z wytatuowaną na przedramieniu facjatą Guillaume'a Apollinaire'a w wykonaniu Pabla Picassa; jako sobowtór, który świetnie imitował głos i sposób bycia autora *Mitów rodzinnych*, jakby właśnie testował performatywne teorie rekonstrukcji. Trudno nawet powiedzieć, czy Pietrala rzeczywiście podjął intertekstualną grę z utworami awangardowymi[4], czy może ogólnie z awangardą jako fenomenem kulturowym – stylami bycia, sposobami myślenia i odczuwania[5]. A może z jej

3 Jeden z bardziej szaleńczych szkiców w duchu *close reading* napisała o debiutanckim poemacie prozą Pietrali Anna Matysiak (2022), tropiąca wielorakie nawiązania w oceanie semiozy; o *Ao Manao* pisał zaś Michał Koza (2025) w tekście pod wymownym tytułem *Kartograf z Inkipo*, że obrazową metaforą autotematyczną tomu staje się gra w bierki z wiersza *Here comes the sun* – nie umiłowanie tradycji, lecz wyciąganie kolejnych nici z jej stabilnej konstrukcji.

4 Wykorzystanie kilku rozliczeniowych esejów Ważyka jako ramy *Story Jones* świadczyłoby o czymś innym – że jego poemat prozą jest raczej elegią dla historycznej awangardy. Mało tego, autor na spotkaniu w Gdyni mówił, że Ważyk przyszedł do książki na koniec, na ostatnim etapie jej redakcji, choć sam „mit Inkipo" zapewne miał (Pietrala) z tyłu głowy, a w kajecie nosił wynotowane z esejów „inkipo-zdania", które złożyły się potem w ramę teoretyczną poematu.

5 Jak pisały o swoim projekcie pseudoawangardowych biografii badaczki: „To, co udaje nam się śledzić, to jedynie **style istnienia** – także współistnienia – w świecie. Jedna postać składa się z wielu obrazów (nie zawsze spójnych i możliwych do uzgodnienia), a naszym zadaniem pozostaje tworzenie portretów z wykorzystaniem techniki wielokrotnej ekspozycji. Podając sobie aparat z rąk do rąk, modyfikując jego parametry, korzystając z kolejnych filtrów, chwytamy kilka »decydujących momentów« i sklejamy je ze sobą. Rezultatem jest

etymologicznym rdzeniem – *avant garde*, strażą przednią, tą, która próbuje wyprzedzić swój czas, a więc musi tak naprawdę nieustannie uciekać w przód przed teraźniejszością i przed samą sobą. Właściwie o tym są obie książki Pietrali, jeśli potraktujemy je jako historie dotyczące odmiennych modusów ruchu: turystycznego, przygodowego, pielgrzymkowego, ruchu za pracą i ruchu migracji lub cyfrowego nomadyzmu (zob. Kujawa, 2025) – ucieczki (bohaterów) od siebie, od losu, od jego definitywnych rozstrzygnięć.

Nie chodzi o to, co w jego utworach znajdziemy – ograne fragmenty esejów Ważyka, mnóstwo nieoznaczonych intertekstów z różnych poziomów komunikacji literackiej, istną wieżę Babel, w której rozpoznałby się sam Joyce. Krótką listę postanowił sporządzić wnikliwy bloger „nameste", a ta powiodła go – przez czekoladowe papierosy – aż do przygód Pippi Langstrumpf (Nameste, 2022b). Pietrala, podobnie jak Krzysztof Bartnicki, mnoży warstwy odniesień, zarazem nie wymagając zidentyfikowania konkretnego kodu ani wyznaczenia kierunku jego przebiegu, odcinając się od idei pełnej deszyfracji.

Chodziłoby raczej o to, z czego, z jakich intuicji i atmosfer, jakiego *Stimmung* – co jest już problemem trochę fenomenologicznym – są utkane książki autora. W tym sensie nie można powiedzieć, że wykonuje on gesty w stronę awangardowego archiwum, jak na przykład Marcin Mokry, który w dialogu z monografią Jarosława Fazana *Od metafory do urojenia* przepisuje w *żywych liniach nowych ustach* (2022) „biografię tranzytywną" Tadeusza Peipera, czy Tomasz Bąk w *XXI. Nagim wodniku w śródmieściu* (2021) sięgający po pastisz wyobraźni Anatola Sterna splecionej z imaginarium Marka Fishera; ani że czerpie z mniej znanych czy też mniej popularnych autorów, żeby wydobyć z ich twórczości impulsy nadal kształtujące naszą wyobraźnię, jak robił to wielokrotnie Andrzej Sosnowski. W takim znaczeniu można by mówić o strategiach kuratorskich i użytkowych. Tymczasem „awangarda" Pietrali nie ma ciężaru ideologicznego ani temporalnego, nie zostaje nadpisana według żadnych konkretnych konceptów intelektualnych i modnych pojęć typu „nagie życie", „biopolityka", „realizm kapitalistyczny", „*energy studies*", „nowy człowiek", „wizje przyszłości" czy „utracone przeszłości". Nie

splątanie: oko odrywa się od podwojonej twarzy, trzecia ręka wyrasta z pleców, nie rozpoznajemy już jednego – oswojonego przez lata lektur i przemyśleń – oblicza, ale galerię widm, całe spektrum bycia człowiekiem" (Boruszkowska, Kmiecik, 2022, s. 443–444). Traktuję tę deklarację programową jako zobowiązujące rozstrzygnięcie w kwestii awangardowych „biografii różnoległych", wyłaniających się właśnie z typowo sylleptycznych gier na styku dzieła, ciała i życia, z jakimi mamy do czynienia w przypadku większości twórców (neo- i post-) awangardowych lub po awangardę sięgających.

jest również gotowym archiwum (awangardowym – a więc zawsze zaledwie rozpoczętym, ruchomym), z którym trzeba podjąć określoną pracę: wyeksponować jego materialność albo przypomnieć, że w Marksowskiej metaforze „widma krążącego nad Europą" chodzi tyleż o nadejście jutra, co o niemożliwość uwolnienia się od utopistycznych duchów z wczoraj.

Ale wróćmy do impresji Wawrzyńczyka. Gra, która toczy się w jego tekście i którą pożyczy sam Pietrala, by z „berka" zrobić w *Ao Manao* „bierki", to też gra podstawień. Fragment wzięty ze wspomnieniowego eseju Ważyka *Kwestia gustu* – o konfrontacji młodego autora z przepastnością dzieła Joyce'a – wprowadza najpierw pozycję krytyka stającego przed nieznanym utworem „kolegi z internetu", przed tekstem, którego zdania rzucają „same błyski", jakby raz jeszcze stawał przed *Ulissesem* (już ta hiperbola jest wątpliwą blagą). Drugie podstawienie to pozorne ujawnienie się i rozpoznanie: efebicznym podmiotem olśnionym dziełem Joyce'a okazuje się jednak nie Wawrzyńczyk w roli Ważyka, tylko sam Pietrala w roli autora *Wagonu*. Ów łańcuch symbolicznych wymian: Joyce – Ważyk – Wawrzyńczyk – Pietrala, to coś więcej niż hołd dla irlandzkiego mistrza i pochwała młodego polskiego pisarza, który stoi na jego ramionach. To właśnie poetyckie prawo gry, „berek wierszem", lepiej niż jakikolwiek inny tekst o *Story Jones* odsłaniający fundamentalną zasadę mitograficzną, wokół której konstytuuje się dotychczasowa twórczość Pietrali. Ciekawe, że kilka stron dalej fragment, z którego korzysta Wawrzyńczyk, przechodzi u Ważyka w kontestację podstawowego, intertekstualnego odniesienia samego *Ulissesa*. Pisze autor *Labiryntu*:

> Joyce na krótko przed ukończeniem książki usunął tytuły epizodów, które miały ewokować postaci i sytuacje z Homera. Pozostawił to domyślności czytelników, jak twierdzą komentatorzy. Ale co z tych domysłów wynika? Paralelizm jest mocno nadszarpnięty, podział na epizody nie odpowiada pieśniom *Odysei*. Tylko niektóre motywy Homera znalazły swoje odpowiedniki u Joyce'a, ułożone zresztą w innej kolejności. Odpowiedniki szydercze. Cóż ma wspólnego Gertie McDowell z Nauzykaą? Tyle co Bloom z homeryckim bohaterem. Joyce, ewokując, zaprzecza. Dublin z 1904 nie jest podobnym do świata homeryckiego, Marion Bloom nie jest ani nimfą Calipso, ani Penelopą. Brak podobieństwa przeważa nad podobieństwem. Paralelizm zmienia się w kontrast. […] W ostatecznym wyniku analogia dziurawa i szydercza, w której brak podobieństwa przeważa nad podobieństwem, ukazuje naocznie rozdarcie między podstawami kultury europejskiej a życiem branym empirycznie (Ważyk, 1982, s. 97–98).

Nie chodzi więc o to, że same nawiązania są bezzasadne, ale o to, że intertekstualna relacja między jednym tekstem a drugim wydaje się konieczna (jak w każdej erudycyjnej grze literackiej) i zarazem u podstaw wątpliwa, dziurawa, podszyta zmyśleniem, z czym spotykamy się raczej w literaturze popularnej, w jej mechanizmach serializacji. Coś, co uważamy za aluzję lub próbę naśladowania, może być równie dobrze przypadkowym refleksem, przedrzeźnianiem naszych skłonności interpretacyjnych albo pozbawionym głębi odbiciem.

Samo *Story Jones* – awanturniczy poemat prozą złożony z dwudziestu jeden triad, prologu i epilogu oraz trzynastu wariacji na temat esejów Ważyka, osnutych wokół metafory Inkipo jako słowa, przestrzeni, metody, wyzwania i zarazem niemożliwości powtórzenia awangardowej prozy – to też taki właśnie berek, w którym postacie odbijają swoje losy, przekształcają je, powielają i aranżują z gotowych elementów. W oddzielnych partiach odkrywamy historię Jonesów, Loftusa i Sally Molly Nelly Lany – bohaterów spokrewnionych ze sobą i równocześnie całkiem sobie obcych. Śledzimy burzliwe życiorysy aż do ich spotkania, które jest rozejściem się i momentem narodzin kolejnego Jonesa w szeregu powtórzeń. Pani Jones zajmuje się wszystkim, co składa się na topikę literatury brukowej. Pan Jones to uznany lekarz, który podejmuje się nieudanej operacji zmiany płci pacjenta, po czym zostaje zbiegiem, uciekającym przed karcianymi długami i zemstą. Ich życiorysy okazują się kuriozalne, dotyczą odrębnych światów, ale są ze sobą splecione – odbijają się wzajemnie na poziomie formalnym (na przykład w rekwizytach) i realizują zasadę żywotów równoległych, tak jakby stanowiły swoje anagramatyczne przetworzenia.

Co więcej jednak, we wszystkich historiach chodzi tak naprawdę nie o konkretnych bohaterów, lecz o nazwisko i jego przekształcenia. O to, jak pan Jones – Loftus, nieznający ojca, lecz nazwany na cześć „słynnego na wszystkie oceany" kapitana Loftusa Jonesa[6] – na zmianę staje się Jonesem „do kwadratu" (Pietrala, 2021, s. 73) lub jest „jak wielu Jonesów przed nim" albo wyrzeka się imienia (niczym Odys) i żyje pod swoim *nom de voyage* King Cake (Król Torcik?). Potem jego nazwisko i tak go dogania na podobieństwo Szekspirowskiej wyroczni: „Jones, Jones, Jones" (Pietrala, 2021, s. 85), aż po jawnie mitotwórcze zdanie: „Jones brzmiało teraz donośniej niż nazwisko, brzmiało jak legenda" (Pietrala, 2021, s. 53). Ale nawet w historii samego kapitana Jonesa – imiennika bohatera – są pęknięcia, odpowiadające tym z biografii ojca protagonisty, rzekomo również marynarza. Żeby domknąć ten kuriozalny łańcuch Jonesów, dodam,

6 Jones dowodził okrętem podwodnym HKM Shark w czasie przegranej bitwy jutlandzkiej i właściwie był odpowiedzialny za śmierć prawie całej załogi.

że w 2018 roku, gdy Pietrala kończył swój utwór, amerykańska psycholożka Elizabeth Loftus, specjalizująca się w badaniach nad przekłamaniami pamięci, otrzymała… Medal Ulissesa i wygłosiła z tej okazji wykład *The Fiction of Memory*. Tak z grubsza zarysowuje się linia męska.

Pora na żeńską. Chodzi bowiem także o to, jak pani Jones – Sally Molly Nelly Lana, postać sklejona z fantazji o różnorakich kobiecych bohaterkach awangardy, sama siebie nazywająca od pierwszych sylab Sal-mo-nel-la – w kolejnych istotnych momentach swojego życia wypowiada „Jones" (nazwisko rodowe zamiast imienia), na zmianę kontestując je i przymierzając do siebie (najpierw trzykrotnie, jakby odtwarzała biblijne losy Świętego Piotra). Pietrala opisuje cały proces jej skomplikowanej indywiduacji, od „Jones, jak wszystkie Jones w rodzinie" (Pietrala, 2021, s. 21), przez rozmaite akty samostanowienia, aż po rozpuszczenie się w wyalienowanym „Jones to, Jones tamto" (Pietrala, 2021, s. 93). Onomastyczna gra prowadzi nas też od imienia własnego do toponimu, bo „Jones" staje się koniec końców również przestrzenią, miejscem zsyłki: „Nad bramą chybotała się tabliczka z nazwą obozu: Jonesville, Jonesburg, Jones… na pewno zaczynała się od Jones" (Pietrala, 2021, s. 73). Z perspektywy intertekstualnej Sally to przypuszczalnie *Sally Mara* Raymonda Queneau, Molly to żona Leopolda Blooma. Protoplastek Nelly oraz Lany nie będę poszukiwał, ale na myśl przychodzą i Nel z *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza, i *Nana* Émile'a Zoli, i *Nadja* André Bretona, a nawet Zazi Queneau – wszystkie te skonstruowane głównie z brzmienia postacie kobiece znajdą się w jej długim cieniu. Sama zasada odniesienia ma jednak u Pietrali wyłącznie charakter dźwiękowego powtórzenia i przetworzenia: to nie losy tych bohaterek, ich konstrukcje psychologiczne czy motywacje są częścią gry, lecz wydobyta z pamięci literackiej homonimia.

Po drodze napotykamy też całą galerię postaci-luster, w których odbijają się brukowo-ludyczne fantazje awangardy, dźwiękowa przyjemność zabaw językowych i słodka – bo wszak chodzi nieustannie o słodycze – przyjemność poszukiwania samego Inkipo: Richard staje się Szarlotą (swoją drogą, podwojenie Richard – Ryszard, ojciec – syn to przecież temat wprost z opowiadania Ważyka…), później pojawia się jego/jej siostra bliźniaczka Wuzeta (w duchu konwencji: zawsze mowa o bliźniaczkach). Pani Jones towarzyszy przez jakiś czas Beza, a w młodości zakochuje się ona w cyrkowcu zwanym Banana Split. W tajemniczej teczce są dane niejakiej Ambrozji Melassy, co natychmiast odbija się w losach pana J., wyłowionego z rzeki Missisipi i – niczym na wyspie Kirke – przywracanego do życia przez dziewczyny o imionach Joy i Holiday. W pewnej chwili można zwątpić, ile w tym Joyce'a, ile miłości do filmowego slapsticku Charliego Chaplina, a ile na przykład technik z powieści Thomasa Pynchona

(nazw marek, słów użytych dla samego brzmienia, etymologii zaczerpniętych z wczesnej fazy kapitalizmu: Hasbro sprzed Hasbro, Margaret, ale jeszcze bez Astor). Czy Salmonella Jones jest trującą bakterią – prawdziwą *femme fatale* – całej tej deserowej opowieści o przyjemności kampowania? Tu zresztą możemy wrócić i do Bellmera, i do Ważyka – do metafory słodyczy i związanej z nią fantazji wczesnych lat dwudziestych o brukowym ekscesie.

„Pani Jones i pan Jones nie byli państwem" (Pietrala, 2021, s. 11, 97) – to zdanie, otwierające prolog i epilog, złożone jest z samych odbić, z trzech – nazwijmy je tak – „ipań". Doskonale zapowiada ono anagramatyczną grę poematu: chodzi nie tylko o metamorfozy cielesne (w tym operację korekty płci), lecz także o kolejne zmiany tożsamości (ucieczka, wątek szpiegowski, nielegalny obrót dziełami sztuki, przybieranie innych nazwisk), o fałszywe biografie (głównych bohaterów, ale również ojca Loftusa), wreszcie o wymiany imion i ich kulinarne ucieleśnienia, czyli o awanturniczy potencjał opowieści, ściągnięty z fascynacji Apollinaire'a, a potem samego Ważyka (wszak najbardziej brukowe historie autora *Strefy*, zbiór opowiadań *Heretyk i S-ka*, znamy właśnie w jego przekładzie). Gra odbić sięga nawet okładki, którą Pietrala określił podczas spotkania w Gdyni jako dodatkowy „bajer", lecz nie omieszkał rozpocząć nią gry w podszywanie się. Na jednej stronie widnieje Władysława Nawrocka, na drugiej – Jan Świderski, grający w adaptacji *Starego dworku* Ważyka (to w rzeczywistości rozdzielone w połowie zdjęcie, zob. „Film" 1946, nr 7). Tylko kogo tam grali? Helenę Stanicką i Piotra Galińca, a może Sally Molly Nelly Lanę i Loftusa? Ludzi przetrąconych przez wojnę, którzy próbują od nowa wyznaczyć sobie cele? A może wygnańców z Inkipo, pędzących w poszukiwaniu eliksiru życia, który okazuje się „pomarańczowym szprycerem"? I kim jest ów „trzeci człowiek", postać odbita w blacie stołu? Niby zostaje zręcznie wymazana z książki, ale to właśnie na nią wyraźnie wskazuje strzałka, z której korzystał Pietrala w reklamowej wizualizacji składu, zastępując nią trzeci z bloków triadycznej konstrukcji poematu. Parę podgląda zazdrosny mąż Heleny – Michał, grany przez Władysława Staszewskiego, czy może sam autor *Story Jones*, który steruje naszą uwagą i kosmiczną grą przypadków, prowadzącą do kolejnych zderzeń? Wszak ekwiwalencja „zderzeń" i „zdarzeń" stanowi sedno prozatorskiego poszukiwania „prawa serii", którego Ważyk podjął się między innymi w *Epizodzie*.

Wróćmy do głównej intuicji: dla intertekstów Pietrali nie ma hipotekstu. Jego gra z awangardą dotyczy raczej historycznych i kulturowych fundamentów formacji jako takiej, zwłaszcza w wariancie francuskim. Z czego zrodził się kubizm, kierunek najbliższy autorowi *Ao Manao*? Oczywiście z umiłowania codzienności w całym jej zakresie groteskowych przekształceń, niekoniecznie wyprowadzonych bezpośrednio z krytyki mieszczaństwa

i burżuazji oraz związanej z nią ideologii i estetyki realizmu. Zrodził się z tęsknoty za przygodą, z półek pełnych literatury podróżniczej i awanturniczej oraz z dziecięcej fantazji, która kolonialną literaturę tego rodzaju przemieniła w tęskne epopeje, spoglądające ku wyimaginowanym krainom Azji i obu Ameryk (tak przynajmniej przedstawiał to w swoich esejach Ważyk). *Story Jones* jest „awanturniczym poematem prozą" (jak głosi wydawca), natomiast *Ao Manao* – druga książka Pietrali – stanowi jakby odbicie *Podróży do Krainy Środka* Ważyka i *Dziennika Kożedo* Witolda Wirpszy w jednym. To ta część podróży, której już nie dopisał Blaise Cendrars w *Prozie kolei transsyberyjskiej*: człowiek niosący „melonik słońca", jakaś plaża w Tajlandii, egzotyka, która udziwnia, dzienniki pokładowe i przewodniki turystyczne, które stają się antropologicznym modelem obserwacji uczestniczącej w epoce skrajnie już utowarowionej podróży. Zderzenie obcości i swojskości, rojenia o odległym, innym życiu, o nie-Europejczyku, o ucieczce od zachodniego miasta w gwar innego miasta – to przecież składowe tego zestawu awangardowych fantazji. Pietrala miesza je z mitologią solarną, z rozczarowaniem codziennym porządkiem pracy, jakby nowoczesny turysta spotykał w tomie ponowoczesnego nomadę; „robi Wietnam", wywołując obcość tam, gdzie kapitał z pozoru wszystko już oswoił.

Przez *Story Jones* prowadziły nas dźwiękowe skojarzenia z *Ulissesem* i eseje Ważyka, ale tak naprawdę przez obie książki wiedzie nas stosunek Pietrali do Inkipo – wymyślonego miasta, które autor *Labiryntu* nieskutecznie pożegnał w wierszu z 1934 wraz z całą idealistyczną formacją awangardzistów. Ten rodzaj podróży („nameste" [2022a] nazwie ją bardzo trafnie „ważykiadą") – przez czas ku nieistniejącemu miastu – stanowi też podróż samego Pietrali, który z Inkipo czyni metonimię awangardy: utraconej, fantazmatycznej, być może nigdy nieistniejącej, a ostatecznie sprzecznej logicznie, zgodnie z twierdzeniem Ważyka: „każde Inkipo jest zawsze czymś więcej niż Inkipo" (Pietrala, 2021, s. 98)[7].

Tom *Ao Manao* (tu także działa paronomastyczna zasada podwajającego echa) otwierają dwa motta, oba w oryginale – z *Prozy kolei transsyberyjskiej* Cendrarsa i z wiersza Ezry Pounda. Pierwsze jest dość oczywiste, a w przekładzie Ważyka brzmi:

7 Mnóstwo świetnych rozpoznań na temat anagramatycznych struktur poematu Pietrali poczynił już Aleksander Nawarecki, przez co wpisał swoją lekturę jego tekstu w łańcuch „Inkipiad" – kolejnych eseistycznych i badawczych odwołań do słynnego wiersza Ważyka, a właściwie do ustanowionego przezeń mitu awangardy. Jak trafnie zauważył śląski badacz (będący przecież w składzie jury Nagrody Literackiej Gdynia, które nominowało debiut Pietrali w kategorii „Proza"), już samo „Inkipo" – o nieustalonym do dziś pochodzeniu – ma w sobie coś z anagramu, i to nie tylko de Saussure'owskiego, dźwiękowego (Nawarecki, 2024).

„I wyruszyłem asystując wojażerowi od biżuterii który jechał do Charbinu". To ten fragment, który wprowadza do poematu wątki literatury przygodowej, dziecięcą fantazję o kradzieży skarbów Golcondy, o schowanym brauningu i ucieczce złodziei, którzy chcą ukryć zdobycz na końcu świata. Rimbaudowski topos ekstatycznej chłopięcej włóczęgi nakłada się na wspomnienia z dzieciństwa, oczywiście „w asyście" (*pour accompagner*) – i właśnie owo „w asyście" wydaje się szczególnie znaczące w praktykach wymieniania się, podszywania i imitowania, które stosuje Pietrala. Jego bohater nigdy nie podróżuje sam: zawsze towarzyszy mu jakiś awangardowy sobowtór. Wszystkie postacie, i ze *Story Jones*, i z omawianego tomu, mają swoją „asystę" – kafkowskich pomocników, szalbierzy, wariatów lub oszustów. Bohaterowi *Ao Manao* – Andrzejowi (czyżby temu z ekscentrycznego *Triumwiratu* Ważyka?) – też bliżej do komiwojażera niż po prostu do podróżnika czy turysty. Bardziej niż ciekawość wiedzie go pragnienie motywowane interesami.

Drugim mottem jest puenta z *Liu Ch'e* Pounda (z tomu *Lustra* z 1916 roku). I znowu bierzemy udział w grze w naśladowanie. Ten wiersz stanowi przecież przedmiot gorącej debaty o kolonialnych nadużyciach dokonywanych na tradycji chińskiej, które amerykański poeta, nieznający przecież języka chińskiego, rozpoczął wraz z przerobieniem notatek Ernesta Fenollosa we własny tom tłumaczeń *Cathay*. *Liu Ch'e* to jedna z Poundowskich przeróbek – modernistyczne nadpisanie wiersza cesarza Liu Che w taki sposób, żeby wyglądał na poezję europejsko nowoczesną i zarazem klasycznie obcą; jest ponadto wyestetyzowanym, podkręconym przez samego Pounda, przepisaniem (oczywiście z pominięciem adresu) tłumaczenia Herberta Gilesa z jego *A History of Chinese Literature* (Rhee, 2012). Wierszowi temu towarzyszy bardzo długa komparatystyczna dyskusja o granicach i etyce przekładu, o posiłkowaniu się tekstem już napisanym jako dobrem wspólnym, o tym, jak europejski modernizm w imię awangardy (puenta Pounda, z której korzysta Pietrala, stanowi doskonały przykład jukstapozycji, a więc techniki *stricte* awangardowej, jednak – jak się okazuje – stosowanej obficie w chińskiej poezji epoki klasycznej) kolonizuje nie tylko inne kultury, lecz nawet całe ich archiwa. Z motta „A wet leaf that clings to the threshold" wyłania się zatem nie subtelna aluzja żałobna, elegijny ton związany z utratą miłości i kondycją podmiotu, przyrównaną do deszczowej aury jesieni, ale obszerna dyskusja o strategiach obchodzenia się z tym, co minione. Pietrala nie podróżuje w nieznane jako naiwny zdobywca, szlifibruk (za jakiego lubi uchodzić) czy wagabunda. Wiezie bagaż, neseser, którego świadomy jest każdy antropolog i który każdy awangardowy poeta musi w końcu zgubić: bagaż podwójnego wyobcowania, poczucia winy za stulecia etnocentryzmu.

Odzyskiwanie codzienności oznacza dla historycznej awangardy zawsze sięganie ku temu, co ludyczne: ku gwarnym ulicom, jarmarkom i targowiskom, w przestrzeń, której literatura bardzo skromnie zgłasza akces do republiki dobrego smaku i piękna. Ważyk w swoich wspominkach i powieściach mitobiograficznych, czy to w *Mitach rodzinnych* i *Epizodzie*, czy też w *Dziwnej historii awangardy*, kładzie nieustannie nacisk na dwie tradycje – zapewne te same, które ukształtowały Apollinaire'a (jego najważniejszego mistrza) i które tworzą kolejny, najmocniejszy łańcuch połączeń: Apollinaire – Ważyk – Joyce – Pietrala. Pierwszą jest wyciągnięte z lektur klasycznych, z eposów, ale także z literatury dziecięcej i z baśni, upodobanie do wątków cielesnej metamorfozy. Dziwność związana z taką przemianą – umiłowanie ruchu, obawa przed utratą dawnej postaci, fascynacja byciem kimś innym, graniem odmiennej roli w teatrze życia codziennego – pomagała opanowywać lęk przed nowoczesną alienacją i towarzyszącym jej odpodmiotowieniem. Ktoś, kto staje się „innym", wypada z jednej formy i odnajduje się w następnej – tak brzmi zarówno opowieść o everymanie, jak i afirmacja nieskończonych możliwości przeistaczania się, zaczynania od nowa, literackiej potencjalności. W *Story Jones* już na początku obserwujemy taką właśnie metamorfozę, dojrzewanie w dwóch wariantach: Loftusa, który z chłopca pozbawionego ojcowskiego wzorca zmienia się w dorosłego mężczyznę, a w końcu również w ojca, powtarzającego te same błędy, oraz Sally Nelly, która „między wstydem a połową tabliczki gorzkiej czekolady" odkrywa, że „[w]reszcie wyrósł jej ogon, jakiego nie mają skrzydlate syreny. Jones" (Pietrala, 2021, s. 25).

Wiemy doskonale, że drugim kluczowym impulsem leżącym u podstaw awangardowej estetyki było zamiłowanie do literatury popularnej, brukowej czy też groszowej/wagonowej. Nie chcę za daleko poprowadzić tej gry: Ważyk – Wagman – poemat *Wagon – Proza kolei transsyberyjskiej* Cendrarsa – literatura wagonowa, ale nie mam wątpliwości, że bez owego zapomnianego już modelu powieści (również jako modelu produkcji opowieści) nie byłoby ani *Heretyka i S-ki* Apollinaire'a, ani *Człowieka w burem ubraniu*, ani tym bardziej *Story Jones*. Awangarda nie występuje wszak u Pietrali *per se* – w swojej eksperymentalno-manifestowej, historycznej postaci. To raczej zbiór sił witalnych czy podziemnych nurtów, które wpłynęły na jej pojawienie się – nie jako wielkiego, rewolucyjnego projektu polityczno-artystycznego, tylko jako zamiłowań do innych nośników treści, innej gęstości tekstu, odmiennych modeli produkcji kultury i znaczeń, gry w przypadki i suflowanie losu, współdzielonych przez całe pokolenia twórców. Okazuje się, że między tymi pokoleniami można przeskoczyć – że można wejść w buty Ważyka, wytatuować sobie Apollinaire'a na bicepsie i zagrać w berka z cieniami awangardy.

Jesteśmy w połowie drogi – między *Story Jones* i *Ao Manao*, między Apollinaire'em Ważyka i Pietralą. Znajdujemy w tomie wiersz *Po pantomimie stewardessy*: „nie ma śladu. Zekranizowana na plecach fotela drga jak igła kompasu między Północą i Mekką" (Pietrala, 2025, s. 17). Co właściwie czytamy? Opis podróży samolotem na drugi koniec świata, awangardową dromologię, w której pani Shin przemieszcza się między Północą (geograficzną) i północą (w czasie) albo między Mekką i Malakką (ach, te podwojenia…)? A może adnotację do *Lotu* Ważyka, z którego pochodzi przecież owa „pantomima stewardessy", wyznaczająca w tamtym wierszu granicę między jawą a snem? A dokąd wiódł nas *Lot*? We śnie podmiotu-pasażera: od porwania samolotu wprost na Ofir aż po lądowanie „w kraju bagnistym / kraju bajecznym dawno wyczerpanych / kopalni złota" (Ważyk, 2011, s. 83). Inaczej mówiąc: znowu lądowaliśmy w IN-KI-PO. Czy rzeczywiście nie ma już śladu tego porwania, lądowania, czekania na okup? A ślady kolejnych przekształceń? Gra odbić się wszak nie kończy. Zamykający *Ao Manao* wiersz *Quo pinus ingens* nie jest niczym innym niż pieśnią Horacego *Do Deliusza*, najlepiej znaną – a jakże – z przekładu Ważyka. Tylko że „sosna ogromna i biała topól" zostaje „koroną ciemnej sosny", z kolei „picie starego falerna" zmienia się w rozcieńczanie ristretto w lungo (Pietrala, 2025, s. 69). To jednak nadal ta sama strategia odbić i przetworzeń, którą poznaliśmy w *Story Jones*.

W tomie znajdziemy też inny istotny wiersz, zaczynający się od frazy: „W kwestii hamulców plaża pozostawia wiele do życzenia" (Pietrala, 2025, s. 43) – wiersz rozpisany na jedną taksówkę, Wietnamczyka, Kraków i komunikacyjne rozminięcia. Pietrala skomentował go w prywatnej rozmowie następująco: „To jeszcze jeden palimpsestowy *fun fact*. W *A*[*o*] *M*[*anao*] jest sztuka *27.03–25.07*, czyli urodziny i data śmierci jankeskiego Apollinaire'a – Franka O'Hary. Jest to zarazem data moich urodzin, a śmierć wypada równo w moje imieniny. Czego chcieć więcej w kategoriach kosmicznego przypadku?". Być może do łańcucha odbić i przetworzeń Pietrali: Apollinaire – Cendrars – Joyce – Ważyk, powinniśmy włączyć jeszcze… Franka O'Harę, a zwłaszcza jego *Prawdziwy zapis rozmowy ze Słońcem na Fire Island* (w przekładzie Piotra Sommera). Ale to dopiero początek lektury *Ao Manao*, tomu, którego wyjściowymi figurami pozostają przecież „melonik słońca" (8B, Loftus) i świat jako „soczysta pomarańcza!" (4A, Sally Molly Nelly Lana), dwa solarne percepty ze *Story Jones*.

Bibliografia

Boruszkowska Iwona, Kmiecik Michalina, 2022: *Style zachowań awangardowych. Przypadek polski*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Dziadek Adam, 2001: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie", nr 6, s. 109–125.
Janczura Konrad, Koryntczyk Magdalena, 2022: *(Never ending) „Story Jones"? Dialog o Krzysztofie Pietrali*. „Stoner Polski". https://stoner-polski.pl/never-ending-story-jones-dialog-o-krzysztofie-pietrali/ [dostęp: 6.10.2025].
Koza Michał, 2025: *Kartograf z Inkipo*. „Dziennik Literacki", 21.08. https://dziennikliteracki.pl/michal-koza-kartograf-z-inkipo--krzysztof-pietrala-ao-manao-polska-poezja-wspolczesna-proza--poetycka-recenzje/ [dostęp: 6.10.2025].
Kujawa Dawid, 2025: *Business or pleasure?*. „Twórczość", nr 7/8, s. 196–200.
Mahon Alyce, 1998: *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*. Przeł. Paweł Polit. W: *Gry lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 147–168.
Matysiak Anna, 2022: *Tekst i obraz, czyli my. O „Story Jones" Krzysztofa Pietrali*. „Zakład", nr 6. https://www.zakladmagazyn.pl/post/anna--matysiak-tekst-i-obraz-czyli-my-o-story-jones-krzysztofa-pietrali [dostęp: 6.10.2025].
Nameste, 2022a: *(full) story jones*. https://nameste.litglog.org/2022/04/full-story-jones/ [dostęp: 6.10.2025].
Nameste, 2022b: *story jones companion*. https://nameste.litglog.org/2022/04/story-jones-companion/ [dostęp: 6.10.2025].
Nawarecki Aleksander, 2024: *Rozszyfrowywanie Dwudziestolecia: o „Pożegnaniu Inkipo" Adama Ważyka*. W: *Czytanie Dwudziestolecia V*. T. 1. Red. Joanna Kisiel, Ewelina Mika-Załóg. Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Długosza, Częstochowa, s. 111–122.
Pietrala Krzysztof, 2008: *Malarskie próby śmierci Kazimierza Malewicza*. „Barbarzyńca. Pismo Koła Naukowego Etnologów UJ", nr 2 (12), s. 42–47.
Pietrala Krzysztof, 2020: *Losers can be choosers*. CzasKultury.pl, 14.05. https://czaskultury.pl/czytanki/losers-can-be-choosers/ [dostęp: 6.10.2025].
Pietrala Krzysztof, 2021: *Story Jones*. Wydawnictwo METH, Warszawa.
Pietrala Krzysztof, 2022: *Inkipo 40. Nawet ten odjechał*. „Mały Format", nr 9/10. https://malyformat.com/2022/11/inkipo-40-nawet-odjechal/ [dostęp: 6.10.2025].
Pietrala Krzysztof, 2025: *Ao Manao*. Wydawnictwo METH, Warszawa.
Rhee Young Suck, 2012: *Ezra Pound's „Liu Ch'e" and Poetics of Translation*. „Forum for World Literature Studies", vol. 4, no. 1, s. 160–165.
Schneider Rebecca, 2014: *Performans pozostaje*. Przeł. Dorota Sosnowska. W: *RE//MIX. Perfomans i dokumentacja*. Red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 20–35.

Wawrzyńczyk Rafał, 2021: *Berek wierszem: Krzysztof Pietrala*. „biBLioteka". https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/berek-wierszem-krzysztof-pietrala/ [dostęp: 6.10.2025].
Ważyk Adam, 1930: *Człowiek w burem ubraniu*. Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa.
Ważyk Adam, 1982: *Kwestia gustu*. W: Idem: *Eseje literackie*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 5–163.
Ważyk Adam, 2011: *Wiersze i dwa poematy*. Wybór i posłowie Andrzej Sosnowski. Biuro Literackie, Wrocław.

Prezentacje

Wokół Hansa Bellmera

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.06

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

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: Swój 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 obmyśliwanie 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 jakiejkolwiek 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 poczynań Bellmera dopatrywano się z jednej strony w inspiracjach sztuką średniowieczną i wczesnorenesansową, 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 Egona 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 Schildera[2], 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 korespondowało z jego działalnością artystyczną z lat trzydziestych, kiedy konstruował lalki, których postacie poddawał różnego rodzaju deformacjom. Powoływał się wtedy na opisane przez Freuda oraz włoskiego psychiatrę Cesarego Lombrosa przypadki 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 śniącego, 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 ciał 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 *anágramma*, 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 skórzanego 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 wyrazów[3]. 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 zapisków, 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 splot obu tych wariantów, gdzie znaczącym regularnościom 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, konstytuowały się wówczas niejako na dodatkowym planie semantycznym tekstu, co czyniło go polifonicznym.

Z innego rodzaju splotem 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
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, o la sucree
*
Va ou surreel cotoie
O, l'oiseau creve-tour
Vil os ecoeura route
Coeur viole 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 współbrzmieniami, 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, dopatrzyć 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.

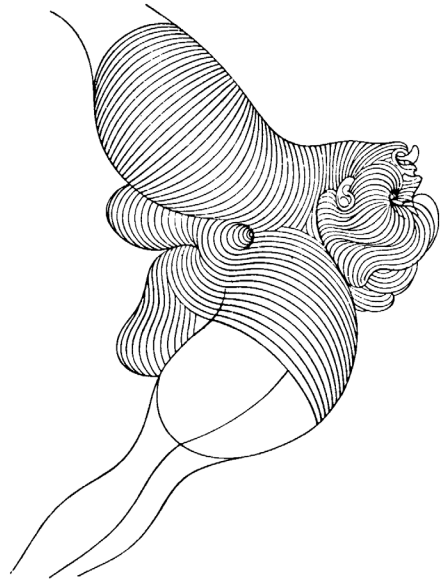
Nie należy jednak zapominać, że zainteresowanie Bellmera techniką anagramu wiąże się ściśle ze sposobem, w jaki począwszy od lat trzydziestych ukazywał on kobiece ciała na fotografiach lalek, a później na rysunkach, przemieszczając swobodnie układy elementów ich korpusów i kończyn. W *Małej anatomii obrazu* takie 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 anatomicznej[5]. 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 „głowonogi" 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 „głowonogiem" – 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 pomysłowe 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 alfabetu[6] (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 poczynań 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 na 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 wielościany 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, fruwając 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 z 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 posłowiu 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 wyobrażeniowej woli i zarazem techniczne ograniczenie środków do rozporządzenia – tylko bowiem dane nam litery mogą być użyte, żadne inne – to poczucie wiedzie 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 osobliwie 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 poczynań 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 realności na nieświadome pragnienia podmiotu – realności, 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 wyobraźnia 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; błądzenie było drogą, a szansa – dowodem na wieczność (Bellmer, 2001, s. 175).

Proces powstawania anagramu jest zatem z racji spontaniczności trudno uchwytny. Zarazem to, co w rezultacie zostaje wypowiedziane, przypomina wyrocznię, którą można wykładać 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 błądzenie 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", nº 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.

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.01

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Jakub Dąbrowski

https://orcid.org/0009-0006-3638-8766

Mała anatomia filozofii Hansa Bellmera

A Brief Anatomy of Hans Bellmer's Philosophy

Abstract: This essay was written while working on a new translation of Hans Bellmer's *A Brief Anatomy of the Image*, published in December 2025 by Ha!art. It seeks to reconstruct the philosophical foundations of Bellmer's work based on his essays and visual art. This reconstruction is possible by his extensive comments and his original interpretation of the concept of the object. This, in turn, allows a shift from the aesthetic perspective of the art object to the philosophical question of being, as well as to the epistemology associated with it. The outcome of this inquiry is the proposal of epistemopotia as an alternative cognitive model. It replaces rational models of cognition with the recognition of desire as the main principle that determines the existence of an object and reality.
Keywords: Hans Bellmer, philosophy, art, object, desire

Abstrakt: Esej powstał przy okazji pracy nad nowym tłumaczeniem *Małej anatomii obrazu* Hansa Bellmera, które ukazało się w grudniu 2025 roku w wydawnictwie Ha!art. Tekst ma na celu próbę rekonstrukcji filozoficznych podwalin twórczości tego autora na podstawie jego dzieł eseistycznych oraz plastycznych. Rekonstrukcja taka jest możliwa dzięki obszernym uwagom odsłaniającym oryginalną interpretację pojęcia obiektu w pracach Bellmera. Pozwala to wyjść od estetycznej perspektywy przedmiotu sztuki i przejść do pytania o filozoficzne zagadnienie bytu, a także o łączącą się z nim epistemologię. Rezultatem poszukiwań jest zaproponowanie epistemopotii jako alternatywnego modelu poznawczego. Zastępuje on racjonalne konstrukcje poznawcze uznaniem pożądania za główną zasadę, która określa istnienie przedmiotu oraz rzeczywistości.
Słowa kluczowe: Hans Bellmer, filozofia, sztuka, przedmiot, pożądanie

Talent i okoliczności życia Hansa Bellmera zadecydowały o tym, że został on rysownikiem, rzeźbiarzem, artystą plastykiem. Fantastyczne formy, które powoływał do istnienia, sprawiły być może, że zafascynowany nimi twórca postanowił odpowiedzieć na pytanie o ich genezę. Próbę taką zawarł w *Małej anatomii obrazu*. W tekście tym podejmuję próbę odpowiedzi na podobne pytanie w szerszym kontekście całej twórczości Bellmera. Punktem wyjścia jest tutaj szczególna perspektywa, pewna transformacyjna obserwacja. Otóż uważam, że artystyczne rozważania Bellmera o obiekcie, a także o całej dziedzinie estetyki, nabierają takiej intensywności, że zmienia się ich charakter u samych podstaw.

W interpretacji tej przedmiot artystyczny staje się przedmiotem filozoficznym. Obiekt estetyczny staje się obiektem ontologicznym, czyli po prostu bytem. Gdy uświadomimy sobie możliwość takiej redukcji i przesunięcia kategorii, będziemy mogli odpowiedzieć na pytanie, jak wyglądają filozoficzne, ontologiczne fundamenty świata Hansa Bellmera. Spróbuję przedstawić tu twierdzenie filozoficzne, które mógłby naszkicować on sam. Przyjrzymy się zatem kolejno epistemologii, ontologii oraz relacjom pomiędzy bytami widzianym okiem artysty.

Epistemopotia – świadomość jako ciało obce

W centrum uniwersum Bellmera znajdują się obiekty, czyli przedmioty. Wrażenia miotane pod nogi poznania. Bellmer wchodzi z nimi w interakcje, bada je i zgłębia, aby odsłonić reguły, które nimi rządzą. Chciałbym przywołać dwa cytaty z *Małej anatomii obrazu* mogące zilustrować proces pojmowania przedmiotu:

> Najważniejszą rzeczą do zapamiętania z potwornego słownika analogii-antagonizmów, który jest słownikiem obrazów, jest fakt, że ten oto szczegół, ta właśnie noga jest dostrzegalna, dostępna dla pamięci i dyspozycyjna, w skrócie: jest prawdziwa jedynie wtedy, gdy pożądanie uznaje ją fatalnie za nogę. Obiekt identyczny sam ze sobą jest poza rzeczywistością (Bellmer, 2025, s. 96).

Powyższy fragment opisuje proces wyłaniania się obiektu. Jednak należy jeszcze wytłumaczyć, w jaki sposób pożądanie uczestniczy w jego powstawaniu:

> Pewnym jest, że to, co jest wrogie jednostce, wszystko to, co jest fatalne lub sztucznie mi narzucone, zostanie dopasowane do „uniwersalnej" zasady. Podobnie na przykład „natura" stanie się winna drażniącej mnie wody, niezależnie, czy pochodzi ona z chmury, czy z rany na złamanej nodze. Te dowody tożsamości dochodzą do skutku bez udziału świadomości JA, które raczej jako widz przygląda się dokonującym się faktom i zdumione zauważa dwa aktywne czynniki: interwencję jakiegoś NIE-JA indywidualnego, INTUICJI, oraz jakiegoś czynnika pochodzącego ze świata zewnętrznego: PRZYPADKU (Bellmer, 2025, s. 123).

Dzięki takiemu uzupełnieniu rozumiemy, że poznanie będzie pewnego rodzaju intuicją. Nie intencją. Bellmerowskie poznanie nie jest ukierunkowane, nie rządzi się logiką jako racjonalnością, ale jest pożądaniem. Ma charakter odruchu ciała. W tym sensie epistemologia może przejść w proces, w którym świadomość

nieintencjonalnie bierze w posiadanie to, co przypadek rzucił przed nią – przedmiot. Pożądanie podkreśla także cielesny wymiar poznania, fenomen psychologiczny zamienia się w reakcję ciała. Przedmioty powoli zyskują swoją rzeczywistość w ciepłych pachwinach, gdzie kiełkuje pożądanie.

Zatrzymajmy się więc tutaj, aby dobrze zrozumieć poznawczy punkt wyjścia. Przedmiot nie istnieje samodzielnie – w oderwaniu od ustanawiającego go zjawiska. Zjawisko owo nie należy do tradycyjnych kategorii filozoficznych jak *logos*, poznanie nie ma korzenia w tym, co klasyczna filozofia określa jako rozum. Poznanie zaczyna się wraz z pożądaniem, przedmiot się w nim konstytuuje. Możemy zatem mówić o poznaniu jako o epistemopragmie, która zamiast rozumu stawia w swoim centrum sam przedmiot, lub o epistemopotii, od greckiego wyrazu *pothos*, która gra także na fizycznym *pathos*. Finalnie obraz kształtuje się w świadomości podmiotu, dostrzegającego owo połączenie dzięki przypadkowi i intuicji. Tak oto przez cielesną aktywność pożądania zostaje nawiązana więź ze światem zewnętrznym, w którym za sprawą ingerencji przypadku oraz intuicji wyodrębnia się przedmiot. Teraz mamy do czynienia z bytem.

Od obiektu do ontologii

Wiemy już zatem, jak powstają przedmioty. Obiekty wynurzają się jako funkcja pożądania, które pozostaje poza kontrolą świadomości. Pożądanie niejako poprzedza wyłaniającą się zawsze świadomość. Człowiek śledzi powstawanie obiektów, przygląda się pojawiającym się bytom. Przywołajmy kolejny cytat z Bellmera, aby zrozumieć, w jaki sposób wyobrażał on sobie wyłanianie się świata indywidualnych obiektów:

> Ten ruch dekompozycyjno-syntetyzujący, ruch rozszczepienia i połączenia czy to świadomości JA, czy też jego zawartości – obrazu – jest łatwy do osiągnięcia na wzór i na podstawie naszego celu, jeśli fascynacja doświadczeniem optycznym – które tutaj wykładamy – może być przypisana jedynie temu, że konkretyzuje pewne mgliste uczucie, które mamy o kluczowym momencie naszego funkcjonowania. Proszę położyć lustro bez ramy na fotografii nagiego człowieka, zachowując ciągle kąt prosty, proszę je przesuwać lub obracać w taki sposób, aby symetryczne połówki widocznej całości zmniejszały się lub powiększały zgodnie z wolnym i regularnym ruchem. Całość rodzi się bez ustanku w bąblach, w elastycznej skórze, która nadymając się, wychodzi z teoretycznej szczeliny osi symetrii. Inaczej, jeśli wykona się ruch w przeciwnym kierunku – obraz nagle maleje, jego połowy zlewają się jedna

> w drugą niczym stygnący klej wchłonięty przez niepowstrzymaną nicość. Podobnie świeca umieszczona na rozgrzanej patelni zmniejsza się, ponieważ topnieje w ciszy u swej podstawy, która sama jest odbiciem odzwierciedlonym w stopniałym wosku. Przed tym wydarzeniem obrzydliwie naturalnym, które skupia całą uwagę, pytanie o prawdziwość czy sztuczność połówek tej całości w ruchu blednie w naszej świadomości, wymazuje się na granicach naszej pamięci (Bellmer, 2025, s. 85–86).

Bellmer znajduje techniczną analogię funkcjonowania pożądania w lustrze i geometrycznej abstrakcji osi symetrii. Możliwe, że odkrycie to prowadzi artystę do chęci pogłębionych eksperymentów z pożądaniem oraz powstawaniem przedmiotów. Przedstawiając swoje oryginalne odkrycie, autor próbuje poszukiwać różnych metod, które pozwalają na inżynieryjne modyfikacje i powoływanie do życia kolejnych bytów w eksperymentach artystycznych. Takim obiektem-metodą będzie złącze kulkowe, stanowiące podstawowy komponent lalki, abstrakcyjną redukcję jej funkcji wzbudzania pożądania do mechanicznego elementu. U Bellmera złącze kulkowe staje się eksperymentalnym, technologicznym wyrazem przedmiototwórczego pożądania.

Gest, zabawka, materialny gadżet są narzędziami pozwalającymi na konfigurację przedmiotu. Konfiguracja ta pozwala z kolei na testowanie i wywoływanie poruszeń pożądania, które w rezultacie stwarza przedmioty, ale przecież także rzeczywistość. Badanie ontologiczne staje się więc badaniem popędów, odgrywających kluczową rolę w powstawaniu świata. Dzieje się to jednak w sposób zupełnie inny niż we Freudowskiej psychoanalizie, w której pożądanie pozostaje całkowicie w domenie wydarzeń psychicznych, dualizmu duszy i ciała, świadomości i nieświadomości.

Świat Bellmera jest światem przedmiotów. Ciało, przez które przepływa pożądanie, prowadzi ciągłą grę z prowokującymi je bodźcami. Tutaj fakty życia psychicznego mogą być zredukowane do poszczególnych konfiguracji obiektów, które odpowiadają określonym stanom mentalnym. W tym sensie złącze kulkowe – jako abstrakcyjna reprezentacja mobilności, zmienności przedmiotów oraz ich konfiguracyjności – zastępuje cały zestaw różnego rodzaju możliwych obiektów pożądania. Jednak jest to forma abstrakcji osiągniętej dzięki plastycznej inżynierii. W niej kryje się nieskończony świat układów i zestawów kompozycji cielesnych, które znajdują odzwierciedlenie w najprostszych pożądaniach i najbardziej abstrakcyjnych konceptach. A zatem idea najwyższego dobra może mieć swoje źródło w obrazie zgiętego kolana lub kosmyka włosów. Da się w ten sposób konstruować całe zdania i równoległe światy z serii połączonych rąk lub skrzyżowanych nóg. Myśl odpowiada gestowi, a ciało staje się traktatem. Rozum

rozpuszcza się we wszystkich członkach ciała. Czuć go pod palcami. Z tak przedstawionej tożsamości rzeczywistości mentalnej i cielesnej wypływa też pewna szczególna pozycja sztuk plastycznych. Skoro rzeźba potrafi odnaleźć odbicie każdego obrazu mentalnego, to swoją dokładnością przewyższa sam język jako abstrakcyjny środek wyrazu. O ile słowo nie potrafi oddać części rzeczywistości, a czasem wręcz ją zaciemnia, o tyle plastyka przedstawia rzeczywistość bezpośrednio.

Tym, co należy zapamiętać z owego podejścia, jest eksperymentalny charakter ontologii Bellmera. Zrozumiawszy rolę pożądania, artysta dokonuje abstrakcji i poszukuje zasady, która pozwala na sterowanie przedmiotami oraz rzeczywistością lub ich kreowanie (gdyż kwestia sterowalności, jej możliwości, pozostaje tutaj niezbadana i nieudowodniona). Abstrakcja ta zostaje następnie technicznie odzwierciedlona dzięki inżynierii w złączu kulkowym. Pozwala ono na dowolne, laboratoryjne kreowanie procesów poznawczych, konstruowanie przedmiotów mogących uruchomić nieznane dotąd procesy tego rodzaju oraz powołać do życia obiekty, których istnienia nie podejrzewaliśmy. Lub być może, piastując je w swoich najdziwniejszych snach, obawialiśmy się, że kiedyś zdołają zaistnieć poza naszą wyobraźnią.

Bellmerowski przedmiot traci jednowymiarowość, która w tradycyjnej filozofii gwarantowała mu stabilność. Nie sposób już uciec w tautologiczność. Byt zaczyna się upodabniać do lalki, którą można rozłożyć na części, rozkręcić i złożyć według wolnych sugestii pożądania. Mnogość obserwatorów i wielogłowa rzeka subiektywnych pożądań wymagają, aby przedmiot wyrwał się ze swojej oczywistości i zaistniał w spektrum, którego granice wyznacza tylko pożądanie. Być może przedmiot przypomina chmurę, zarazem zachowującą swoją jednostkowość i ciągle zmieniającą kształty pod biczami przeciwnych wiatrów.

Wszakże zwrócić należy uwagę na jeszcze inny aspekt opisywanego procesu i bytu. Otóż przyznanie, że to pożądanie jest jednym z głównych motorów procesu poznawczego, a także jednym z głównych popędów umożliwiających konstytuowanie się przedmiotów, pozwala ustanowić pewną tożsamość między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Od teraz badanie rzeczywistości zewnętrznej bytów staje się równocześnie introspekcją. Aby móc zrozumieć rzeczywistość jako niezależne i zewnętrzne zjawisko, trzeba dokonać introspekcji. I na odwrót: próba zagłębienia się we własne odruchy oraz procesy nie może ignorować istnienia zewnętrznych przedmiotów. Niemniej nie oznacza to skrępowania rzeczywistości samej, gdyż jedynym, co z rzeczywistości pojmujemy, są fragmentaryczne, rozczłonkowane obrazy uchwytnych gestów i ciał.

Ciało bez organów

Gdy Bellmer zredukuje już ciało do złącza kulkowego, do stawu, do gestu, odkrywa zupełnie inną rzeczywistość. Ciało jest ciągłym wyłanianiem się sygnałów, póz i gestów. Porwijmy się na drobny eksperyment myślowy. Wyobraźmy sobie, że ktoś potrząsa kubkiem, w którym znajdują się wielościenne kości do gry. Zamiast cyfr oznaczających wartość wylosowanego boku na kości widnieją litery. Załóżmy nawet dla utrudnienia, załóżmy eksperymentalnie, że nasz kubek jest wystarczająco pojemny, aby zmieściły się w nim kości zawierające wszystkie litery lub znaki każdego martwego i żywego języka. Potrząśnijmy teraz kubkiem i wysypmy jego zawartość na stół lub nawet na podłogę (skoro tak wiele w nim kości). Istnieje prawdopodobieństwo, że w wylosowanym zestawie znajduje się zdanie, wyraz lub zapis, który wywołuje w nas konkretną reakcję. Bellmer odwraca się od abstrakcji języka ku pierwotności ciała, jego członków, a w ich metamorfozach dostrzega źródło tego proteizmu. Niemniej odkrycie Bellmera jest o tyle głębsze, że pokazuje, iż pomyliłby się każdy zwracający uwagę wyłącznie na rezultat rzutu kośćmi, na kilka pojedynczych wyrazów lub na odizolowany gest. Ciało w swojej istocie jest owym pełnym kubkiem, w którym nieustannie trzeszczą kości i myśli. Organ, gest, zdanie są zaledwie iluzją, która zatrzymuje ruch na chwilę i nadaje ciału jakiś chwilowy wyraz.

W ten sposób odkrywamy inną, wyższą rzeczywistość. Ale nie ma tu miejsca na manicheizm. Zostawiamy go na zewnątrz razem z Freudem. Istnieje tylko ciało, lecz nie mylmy go z ręką, nie bierzmy paznokcia za ciało. Ono jest samą zasadą różnorodności, multiplikacji. By użyć porównania Antonina Artauda: przypomina wielkie jajo, z którego może wykluć się wszystko. I w którym niepodobna dojrzeć nic poza samą możliwością, póki jakimś gwałtem nie wyłoni się z niego organ lub członek. Mimo że efekt takiego procesu mógłby podlegać opisowi poznawczemu, sam proces nam umyka. Ślizgamy się po doskonale gładkiej i okrągłej powierzchni, na której nie sposób choć na moment utrzymać równowagi. Na tym właśnie polega cielesność owego procesu. W tym sensie schemat wyłaniania się przedmiotu w grze z pożądaniem przedstawiony na początku zostaje uzupełniony o znaczący kontekst: pojedyncze przedmioty, byty są tylko chwilowymi manifestacjami bardziej podstawowej struktury, która pozostaje poza opisem – ciała bez organów. Nie można powiedzieć, że ciało bez organów składa się z bytów lub przedmiotów, gdyż one – jako indywidualne manifestacje – są zaprzeczeniem tego, co jest istotą czystej możliwości.

A zatem należy tutaj zwrócić uwagę na pewną odwracalność. Każdy przedmiot lub idea mogą mieć swój wyraz w odpowiadającym im pożądaniu, które z kolei wywołane zostaje właściwą konfiguracją złącza kulkowego lub innej zasady. Dzięki temu

możliwe jest przełożenie języka lub nawet całych idei na tożsame z nimi konfiguracje cielesne. Co więcej, trzeba tu także podkreślić kierunek. Otóż pierwotność popędu, cielesna potencjalność wskazują na ciało jako prymarne źródło, z którego wyrastają język i wyrażone w nim idee. Owa pierwotność ciała i metamorficzne oblicze gestu są jądrem poznania i jego istotą. Nie żaden konkretny gest, ale właśnie płynny charakter i nieustająca rekonfiguracja. Bezkresność ciała i ruch.

Być może, szukając jakiejś analogii, moglibyśmy porównać Bellmera do presokratyka, który próbuje odnaleźć zasadę rzeczywistości. Odnajduje ją w złączu kulkowym, będącym abstrakcyjnym odbiciem ciała jako ruchu nieskończonej możliwości. Podobnie tylko organ, obiekt czy gest są uchwytne, racjonalne. Ale ta racjonalność, aplikowana jedynie do części rzeczywistości, traci swoją legitymację w zderzeniu z pozostałą przestrzenią rzeczywistości ciała bez organów. Można by rzec za Heraklitem, że „natura lubi się ukrywać". Natrafiamy na jej ślady, lecz nie sposób odnaleźć i zrozumieć jej jako takiej. Bellmer niczym Akteon próbuje podejrzeć boginię. I być może płaci za to, kiedy sam zostaje przekształcony w teoretyczną lalkę, którą każdy dokrawa do własnego poznania. Co prawda jest to tylko upraszczające porównanie, gdyż tradycja filozofii presokratycznej oraz filozofia Bellmera wyrastają z zupełnie różnych nurtów myślowych i kulturowych i operują odmiennymi pojęciami. Jednak pierwotność spojrzenia oraz śmiałość w konstruowaniu nieintuicyjnych analogii zachęcają nas do dostrzeżenia tego nieoczywistego podobieństwa.

Bibliografia

Bellmer Hans, 2025: *Mała anatomia obrazu*. Przeł. J. Dąbrowski. Ha!art, Kraków.

„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.

Varia

„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.08

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Kinga Wyskiel-Szandecka
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
https://orcid.org/0000-0001-8957-4489

Podróże w głąb utopii – nowożytność *versus* nowoczesność

Journeys into the Depths of Utopia – Early Modernity *versus* Modernity

Abstract: The article focuses on the issue of literary journeys to utopian worlds. The motif of travel – present in utopias since the time of Thomas More and continued and transformed in various ways by other authors of the genre – has become one of the key elements organizing utopian narratives. Using several selected utopian works as examples: More's *Utopia*, Tommaso Campanella's *City of the Sun*, Francis Bacon's *New Atlantis* fragments of Adam Mickiewicz's *The History of the Future*, Anna Zahorska's novel *Utopia*, Herbert George Wells's *Men Like Gods*, and Antoni Lange's *Miranda*, the text presents differences in travelling to those lands. These differences can be observed when considering two eras that represent milestones in the development of utopian thought. In the early modern period, fascination with utopia grew out of a series of expeditions and geographical discoveries, whereas in the modern era, such thinking came to be associated primarily with a belief in civilizational progress.
Keywords: utopia, journey, progress, the early modern period, modernity

Abstrakt: Artykuł koncentruje się na zagadnieniu literackich podróży do światów utopijnych. Motyw podróży – obecny w utopiach już od czasów Thomasa Morusa i na różne sposoby kontynuowany i przetwarzany przez innych realizatorów gatunku – stał się jednym z kluczowych elementów organizujących narrację utopijną. Na przykładzie kilku wybranych utworów tego rodzaju: *Utopii* Morusa, *Miasta Słońca* Tommasa Campanelli, *Nowej Atlantydy* Francisa Bacona, fragmentów *Historii przyszłości* Adama Mickiewicza oraz powieści *Utopia* Anny Zahorskiej, *Ludzie jak bogowie* Herberta George'a Wellsa i *Miranda* Antoniego Langego, w tekście zaprezentowano różnice w podróżowaniu do owych krain. Odmienności te można zauważyć, jeśli weźmie się pod uwagę dwie epoki stanowiące kamienie milowe w rozwoju myślenia utopijnego. W nowożytności bowiem fascynacja utopią wyrosła na kanwie kolejnych wypraw i odkryć geograficznych, w nowoczesności zaś myślenie w takim duchu łączono przede wszystkim z wiarą w postęp cywilizacyjny.
Słowa kluczowe: utopia, podróż, postęp, nowożytność, nowoczesność

Motyw podróży – obecny w utopiach już od czasów pierwszej z nich, autorstwa Thomasa Morusa[1], na różne sposoby kontynuowany i przetwarzany przez innych realizatorów gatunku – należy do kluczowych elementów organizujących narrację utopijną. Celem podróży do utopii pozostaje przedstawienie takiego urządzenia społeczeństwa, które jest odmienne od współczesnego autorowi, a więc z jednej strony krytyka zastanej rzeczywistości społecznej, politycznej i gospodarczej, z drugiej zaś – danie alternatywnej, antycypacyjnej wizji ustroju. Utopia jako gatunek hybrydyczny[2] była opisywana i analizowana wielokrotnie ze względu na swoje polityczne i filozoficzne konteksty[3]. W niniejszym szkicu interesuje mnie ona jednak przede wszystkim w znaczeniu literackim, stąd skupiam się na figurach oraz tropach stanowiących główne składniki obrazowania w omawianych tekstach.

Zachodni badacze gatunku często zwracali uwagę na zależności pomiędzy literaturą utopijną a narracjami podróżniczymi. Chloë Houston zauważa, że „podobieństwo *Utopii* do współczesnej literatury podróżniczej i rodzaj pytań, jakie nasuwa to na temat tekstu i sposobu jego odczytania, pokazują bogactwo związków między utopią a podróżami w zasadzie od samego początku" (Houston, 2010, s. 2, cyt. za: Ashcroft, 2015, s. 251)[4]. Taką intuicję wyraża też David Fausett, sugerując, że utopia pozostaje „ściśle związana z relacją z podróży, z niej pierwotnie się wywodzi" (Fausett, 1993, s. 4, cyt. za: Davis, 2008, s. 2). Na ów motyw jako istotny budulec całej narracji wskazuje również Krishan Kumar,

1 Warto jednak mieć w pamięci, że *Utopia* Morusa przy opisie fikcyjnego ustroju idealnego wykorzystuje liczne koncepty obecne już w *Państwie* Platona, które można uznać za pierwszy wykład myśli utopijnej w dziejach kultury europejskiej. Koncepcje starożytnego filozofa oddziaływały bowiem na wyobraźnię późniejszych utopistów, w tym twórców renesansowych, dla których ważny był powrót do antycznych korzeni. W *Państwie* autor kreśli obraz społeczeństwa opartego na wspólnocie – nie tylko przedmiotów materialnych, lecz również posiadania kobiet przez mężczyzn, a więc także stosunków seksualnych, w tym płodzenia potomstwa (zob. Platon, 2018; por. Steintrager, 1969; Gołoś, 2010, Kiereś, [s.a.]).

2 O hybrydyczności utopii pisał na gruncie polskim chociażby Mariusz M. Leś, który wskazywał, że stanowi ona połączenie tradycji platońskiego dialogu z opowieścią podróżniczą (zob. Leś, 2008, s. 42, 125).

3 Jeśli chodzi o filozoficzne analizy myśli utopijnej, warto pamiętać o opracowaniach rodzimych (zob. Baczko et al., 1964; Szacki, 1980; Pańków, 1990; Kleszcz, 1997). Na pograniczu ujęcia filozoficznego i politycznego sytuuje się praca Romana A. Tokarczyka (1995). Spojrzenie na polityczne konteksty utopii proponują w swoich szkicach między innymi Paweł Rutkowski (2001) czy Szymon Hrebenda (2006).

4 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia cytatów z tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa – K.W.-S.

według którego utopia od zalążków gatunku „zachowuje podstawową swą formę narracji o podróży" (Kumar, 1991, s. 89, cyt. za: Davis, 2008, s. 2). O podobieństwie książki Morusa do narracji tego rodzaju świadczą chociażby dołączone do *Utopii* parateksty – mapa wyspy czy alfabet języka Utopian, które miały uprawdopodobnić opowieść i zbliżyć ją pod względem formalnym do powstających wówczas przekazów o dalekich wyprawach (zob. Hulme, Youngs, 2002, s. 3).

Antoni Mączak w monografii *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku* podkreśla ogromne znaczenie wojaży, w tym ich rolę gospodarczą, poznawczą oraz antropologiczną: „Podróże dostarczały każdemu tego, czego potrzebował i do czego dążył. Z relacji podróżników czerpano wieści o ludach dwugłowych, psiogłowcach [...]. Budowano też w podróży zręby nowożytnej wiedzy przyrodniczej" (Mączak, 1978, s. 304). Zbigniew Bednarek dodaje, że topos peregrynacji, obecny w literaturze od starożytności, w XVI i XVII wieku za sprawą wielkich wypraw geograficznych został uzupełniony o motyw walki z oceanem czy z arktycznym mrozem (Bednarek, 2013, s. 353). Również utopie stały się tego dowodem – chociażby w opowieści Morusa jest mowa o wyprawie morskiej, co powtarzają późniejsze realizacje gatunku. Bill Ashcroft zauważa z kolei, że właściwie już sam impuls podróżowania ma charakter utopijny: „Prawie wszystkie podróże rozpoczynają się z nadzieją. Choć niekoniecznie zaczynają się od oczekiwania na dotarcie do utopii, impuls podróży jest zasadniczo utopijny, ponieważ napędza go nadzieja w takiej czy innej formie. [...] Niezależnie od charakteru podróży czy jej celu napędza ją pragnienie, pragnienie odkrycia miejsca lub doświadczenia, które może rozjaśnić obecną sytuację" (Ashcroft, 2015, s. 249). Myśl tę badacz zapożycza od Jamesa Colina Davisa (por. Davis, 2008, s. 1).

Na polskim gruncie związki literatury utopijnej z powieściami podróżniczymi omawiali chociażby Anna Goreniowa (1970), Artur Blaim (1997) czy Andrzej Juszczyk (2014); uwypuklali oni liczne mechanizmy narracyjne, które upodabniają utopię do relacji z wojaży. Bohaterami utopii są bowiem wędrowcy, przeważnie rozbitkowie, którzy docierają na szczęśliwą wyspę przypadkiem. Opowieść ma ponadto charakter ramowy – zorganizowana jest właśnie wokół motywu podróży, gdyż trzeba do utopii przybyć, rozejrzeć się po niej, rozeznać w sposobie życia tamtejszej społeczności i wydostać się stamtąd. Prezentowana historia często stanowi relację podróżnika, zgodnie z konwencją, „w którą wpisane jest zaskakiwanie odbiorcy" (Juszczyk, 2014, s. 21), przy czym nie można zweryfikować danej relacji. By jednak uprawdopodobnić swój przekaz, autorzy utopiści na ogół sięgają po realistyczną technikę narracyjno-fabularną (Sławiński, 1976, s. 477) – posługują się stylizacją na zapis dokumentalny,

na przykład dziennik podróży, wykorzystują też wspomniane już różnego rodzaju parateksty, takie jak quasi-mapy czy listy, które czynią wiarygodniejszym sprawozdanie z wyprawy na tajemniczą wyspę (Blaim, 1997, s. 13). Zarazem dzięki wątkowi podróży następuje zerwanie więzi między czasem zdarzeń a czasem środowiska – uwalnia to w konsekwencji utopię od reguł właściwych werystycznemu prawdopodobieństwu (Goreniowa, 1970, s. 188). Przybysze docierający do idealnej krainy nie wiedzą, dokąd trafiają, i w zderzeniu z odmienną kulturą stopniowo odkrywają zasady obowiązujące w obcej społeczności oraz przeciwstawiają je tym funkcjonującym w świecie, skąd przybywają. Wtargnięcie do utopii stanowi więc ponadto swego rodzaju akt transgresji, jest formą przekroczenia, doświadczeniem liminalnym[5]. O transgresyjności pisał także Kumar Krishan, który zauważa, iż „znajduje się ona [utopia – K.W.-S.] na granicy możliwości, gdzieś poza granicą rzeczywistości" (Kumar, 1991, s. 1).

Podróże w głąb utopii odbywano w różnych momentach historycznych rozwoju europejskiej cywilizacji i z różnorakich przyczyn – by szukać odpowiedzi na pytanie o możliwość innego zorganizowania społeczeństwa oraz rozwiązania palących kwestii politycznych i społecznych, w ramach imaginacyjnego eksperymentu, w celach eskapistycznych czy próbując niejako przewidzieć przyszłość rozwoju ludzkości. Niezmienne pozostawały natomiast funkcje utopii: krytyka zastanej rzeczywistości i związane z nią projektowanie lepszego, a nawet idealnego miejsca. Podróżom tym towarzyszył na przestrzeni dziejów odmienny kontekst kulturowy, przyświecała jednak podobna intencja – podróż ku lepszemu.

Na przykładzie wybranych utworów utopijnych: *Utopii* Thomasa Morusa (1516), *Miasta Słońca* Tommasa Campanelli (1602), *Nowej Atlantydy* Francisa Bacona (1623), *Historii przyszłości* Adama Mickiewicza (pisanej od około 1829 roku), *Utopii* Anny Zahorskiej (1914), powieści *Ludzie jak bogowie* Herberta George'a Wellsa (1923) oraz *Mirandy* Antoniego Langego (1924), krótko omówię różnice w podróżowaniu do tego typu krain, dostrzegalne, gdy weźmie się pod uwagę dwie epoki stanowiące kamienie milowe w rozwoju myślenia utopijnego. Chodzi o nowożytność, w której fascynacja utopią wyrosła na kanwie kolejnych wypraw i odkryć geograficznych, oraz nowoczesność[6], gdy myślenie w takim

5 Pojęcie liminalności do antropologii kulturowej wprowadził Arnold van Gennep za sprawą książki *Obrzędy przejścia* z 1909 roku. Tytułowe obrzędy, takie jak ślub, ciąża, narodziny, autor podzielił na trzy fazy: separacji, liminalną oraz postliminalną. Druga z nich to okres przejściowy, liminalność staje się więc doświadczeniem graniczności (zob. van Gennep, 2006; por. Turner, 2010).

6 Co istotne dla niniejszego artykułu, ani nowożytność, ani nowoczesność nie stanowią jednak monolitu, a we współczesnych badaniach odchodzi się od ich

duchu łączono przede wszystkim z wiarą w postęp cywilizacyjny. Pozwoli to prześledzić zmiany w ujmowaniu motywu podróży na przestrzeni dziejów i w historii gatunku. Interesować będą mnie zatem oprócz klasycznych tekstów utopijnych przykłady z literatury rodzimej.

Powieść Ignacego Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776) w większości powtarza motyw wyprawy morskiej znany z dzieła Morusa, stąd pomijam ją w niniejszym omówieniu. Poświęcono jej ponadto liczne opracowania (zob. m.in. Mączewski, 1904; Wołoszyński, 1970; Kostkiewiczowa, 1997; Pokrzywniak, 2016), z czego chociażby szkic Kamili Żukowskiej (2017, s. 10–11) przybliża kwestie związane z dotarciem Doświadczyńskiego na wyspę Nipu. *Historia przyszłości* Mickiewicza, nawiązująca do wcześniejszej utopii oświeceniowej – *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* Michała Dymitra Krajewskiego (1785) – pozwala zaobserwować na gruncie rodzimych realizacji gatunku rozwój motywu podróży powietrznej. Powieść Krajewskiego, pionierską w literaturze polskiej pod względem przedstawienia wyprawy do utopii balonem i ulokowania idealnego państwa na Księżycu, pozostawiam jednak na boku, gdyż doczekała się studium, które podejmuje również problem podróży (Miaskowska, 2018, s. 57). Wizja Mickiewicza jest zaś interesująca nie tylko z uwagi na środki lokomocji, o których w niej mowa, ale także za sprawą zmiany orientacji utopii z przestrzennej na czasową na długo przed Wellsem.

Utopia Anny Zahorskiej i *Miranda* Antoniego Langego w twórczy sposób nawiązują do motywu peregrynacji morskiej, wprowadzają jednak do ramy gatunkowej ważne przekształcenia. Pierwsza z tych książek nie została dotąd wnikliwie omówiona, druga z kolei stanowiła przedmiot analiz Justyny Miklaszewskiej (1988, s. 60–62) czy Aleksandra Wójtowicza (2014), lecz badacze nie poświęcili zagadnieniu podróży więcej miejsca. W kontrze do nich powieść Wellsa – którą przybliżam jako kontekst interesujących mnie utworów Zahorskiej i Langego – proponuje

definiowania jako zamkniętych epok (obejmujących swym zakresem odpowiednio XVI–XVIII wiek i okres od rewolucji francuskiej), wyizolowanych od historii kultury i cywilizacji europejskiej oraz niezwiązanych ze sobą. Spojrzenie takie coraz częściej jest zastępowane ujęciem obu jako okresów dynamicznych przemian społecznych i kulturowych, przy czym wskazuje się na ich procesualność i ciągłość. Tym samym zarówno nowożytność, jak i nowoczesność są przedstawiane jako złożone fenomeny (zob. Bentley, 2007, s. 13–14). Nowożytność zaczyna być postrzegana w perspektywie długiego trwania w ścisłym związku z kolejnymi wiekami, jako wczesna faza nowoczesności, co pozwala zauważyć już w XVI i XVII wieku zapowiedź późniejszych tendencji i zjawisk. Stąd mowa chociażby o „wielu nowoczesnościach" – różnorodnych i równoprawnych (por. Eisenstadt, 2000).

zastąpienie wyprawy morskiej wyprawą w czasie. Jest ona istotnym punktem odniesienia zwłaszcza dla narracji ostatniego z wymienionych, który swą *Mirandę* napisał zaledwie rok później, był także zaznajomiony z dorobkiem brytyjskiego autora, tłumaczył bowiem jego opowiadania. Uważna lektura dziewiętnastoczy dwudziestowiecznych utopii pozwala stwierdzić, iż ówcześni twórcy ochoczo odwoływali się do korzeni utopijnego pisarstwa i konwencji podróżniczych, czyniąc z nich lejtmotyw własnych tekstów, nie pozostawali jednak niewolnikami wzorców gatunkowych, ale ciągle je przetwarzali i dostosowywali do zmieniających się realiów historycznych oraz kulturowych.

W moim przekonaniu podróż w głąb utopii jest rodzajem eksperymentu myślowego, podróżą intelektualną, którą autor dzieła odbywa w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące go pytania o możliwość poprawienia współczesnej mu rzeczywistości. Wyprawa do utopii literackiej, politycznej czy społecznej – co usilnie podkreślają teoretycy owego zjawiska, tacy jak Ernst Bloch (1986, 1988, 2009)[7], Fredric Jameson (2011) czy Ruth Levitas (2010, 2013)[8], a także inni badacze z kręgu *utopian studies* – rodzi się zatem z dążenia ku temu, co lepsze. Do udania się w taką podróż popychają nas „impulsy utopijne"[9] (Jameson, 2011, s. XV) – chęć reformowania rzeczywistości, rozważenia jej w odmiennym kształcie, zorganizowania wedle własnych reguł. Im czasy, w których przychodzi nam żyć, są pełniejsze zawirowań i przemian (geopolitycznych, kulturowych, społecznych czy klimatycznych),

7 Myśl utopijna Blocha zasadza się na przekonaniu, że ponieważ nadzieja leży u podstaw wszelkiej działalności człowieka, także artystycznej, ma ona charakter antycypacyjny i utopijny. Jak zauważa Caitríona Ní Dhúill: „Ta wizja tekstu literackiego – a w zasadzie każdego dzieła sztuki – jako przestrzeni utopijnej jest kluczowa dla teorii estetyki Ernsta Blocha. Bloch sugeruje, że dzieło sztuki jest utopijne, o ile daje możliwość [stworzenia – K.W-S.] całkowicie spójnej formy, kształtowanej przez ludzką wolę i wyobraźnię" (Ní Dhúill, 2010, s. 154).

8 W *The Concept of Utopia* definiuje ona tytułowe pojęcie jako „pragnienie lepszego sposobu bycia", które należy realizować (Levitas, 2010, s. 9). W późniejszej pracy poświęconej utopii badaczka proponuje także spojrzenie na nią jako na hermeneutyczne narzędzie analizowania fenomenów kulturowych, w czym bliska jest myśli Blocha oraz Jamesona (Levitas, 2013, s. XIII).

9 Pojęcie to Jameson zapożyczył z prac Ernsta Blocha: „Bloch zakłada, że impuls utopijny kieruje wszystkimi spośród życiowych i kulturowych działań, które są zwrócone w przyszłość, i że ogarnia wszystko: od gier do leków dostępnych bez recepty, od mitów po rozrywkę masową, od ikonografii po technologię, od architektury po erosa, od turystyki po dowcipy i nieświadomość" (Jameson, 2011, s. 2). Zgodnie z propozycją Blocha impuls utopijny nie tylko przenika wszelkie ludzkie działania, lecz także jest „zakorzeniony w ludzkiej naturze" (Jameson, 2011, s. 11), właściwy człowiekowi, pobudzający go do działania (zob. Hudson, 1982, s. 107).

tym chętniej eksplorujemy światy, które możemy od początku do końca zaprojektować. Na to, że utopie powstają w czasach wzmożonych napięć – zawirowań społecznych oraz konfliktów politycznych – wskazywał już Jameson (2011, s. 187) w swych *Archeologiach przyszłości*, posługując się metaforą wiru dziejowego. Podobnie Jay Winter w książce *Dreams of Peace and Freedom* zwraca uwagę, że „[w] niektórych miejscach i w niektórych okresach turbulencji społecznych lub niepokojów otwiera się luka między doświadczeniem a oczekiwaniami. W tym przypadku pojawiają się pomniejsze utopie. Wiele wizjonerskich projektów jest tworzonych w okresie zbiorowej przemocy" (Winter, 2006, s. 8). Ustalenia Wintera i Jamesona okazują się szczególnie pomocne w przypadku analizowania utopii dwudziestowiecznych, które powstawały w cieniu globalnych konfliktów zbrojnych, takich jak pierwsza i druga wojna światowa, ale również jako owoc reformistycznych zapędów modernizatorów w międzywojniu.

Podróż do utopii nowożytnej

Istotną kwestię związaną z podróżami do utopii stanowi towarzyszący im kontekst kulturowy. Ważnym punktem odniesienia dla wyprawy Hytlodeusza (bohatera powieści Thomasa Morusa) do Utopii oraz genueńskiego kapitana (bohatera Tommasa Campanelli), który odwiedził Taprobanę, są wielkie odkrycia geograficzne i podróże morskie odbywane w XV i XVI wieku. Warto zauważyć, że Taprobana to nazwa jednej z wysp znajdujących się na Oceanie Indyjskim, o której mowa także w *Utopii* Morusa. W tamtych czasach była identyfikowana z Sumatrą, ale mogła oznaczać również Cejlon (zob. Campanella, 1994, s. 14, przypis 3). Komentatorzy powieści Morusa podkreślają, że czerpał on ze współczesnych mu narracji podróżniczych oraz że *Utopia* została ufundowana na odkryciu Nowego Świata (Ashcroft, 2015, s. 251). To, w jaki sposób autora zainspirowały toczące się debaty na temat odkrycia Ameryki, przeanalizował Andrew Hadfield (2024). Zwrócił uwagę na opowieść Hytlodeusza o początkach Utopii, która pierwotnie, zanim władzę nad nią przejął Utopus, nosiła nazwę Abraksa. Władca ten, zgodnie z tekstem książki, wyniósł mieszkańców krainy – ludzi „prymitywnych" i „nieokrzesanych" – na wysoki poziom kulturowy. Nakazał także oddzielić podległe mu terytorium od stałego lądu, wykopując kanał, dzięki czemu morze otoczyło nowo powstałą wyspę (More, 1954, s. 60). Odizolowawszy krainę od reszty świata, Utopus zagwarantował jej nietykalność. Z kolei o imperialnych skłonnościach mieszkańców świadczy wypowiedź Hytlodeusza, w której bohater zdradza, iż w momentach gdy populacja Utopian staje się zbyt liczna, zakładają oni własne kolonie:

> A jeśliby przypadkiem nastąpiło przeludnienie na całej wyspie, w takim razie wysiedlają z każdego miasta pewną ilość obywateli i na najbliższym lądzie stałym, gdzie tubylcom pozostaje sporo ziemi nieuprawionej, zakładają osadę zgodnie ze swoimi zwyczajami i proponują miejscowej ludności wzajemne współżycie. Jeśli natrafią na ludzi dobrej woli, którzy godzą się na ich urządzenia i zwyczaje, tworzą jedną społeczność ku pożytkowi jednych i drugich. Wprowadzone bowiem przez Utopian urządzenia sprawiają, że ziemia, która dawniej robiła wrażenie nieurodzajnej i nie zaspokajała potrzeb jednego ludu, obecnie daje dostateczne utrzymanie i jemu, i przybyszom. Lecz jeśli tubylcy wzbraniają się przyjąć prawa osadników, wówczas ci wypędzają ich z tego obszaru ziemi, który sami zamierzają uprawiać, a w razie zbrojnego oporu używają broni (More, 1954, s. 74).

Podróż do utopii nowożytnej znamionowały liczne niebezpieczeństwa; na drodze do niej śmiałkowie napotykali wiry wodne lub skały, o które mógł się rozbić statek. Ponadto już na lądzie miasto utopijne otaczały mury, nie tylko chroniące je przed niespodziewanym wtargnięciem osób z zewnątrz, lecz także często uniemożliwiające opuszczenie wyspy. Tak chociażby Genueńczyk opisuje Taprobanę:

> Na rozległej równinie wznosi się wysokie wzgórze, na którym leży większa część miasta; liczne jego okolice szerokim pierścieniem ciągną się u stóp góry [...]. W istocie miasto jest tak zbudowane, że gdyby się zdobyło szturmem pierwszy krąg, to drugi wypadałoby brać ze zdwojonym wysiłkiem, a trzeci z jeszcze większym, i tak ciągle należałoby w dwójnasób tracić siły i trud. A więc jeśliby kto zechciał zdobyć szturmem to miasto, musiałby je zdobywać siedmiokrotnie. Moim jednak zdaniem nawet pierwszego kręgu niepodobna wziąć, gdyż broni doń dostępu szeroki wał z ziemi, bastiony, wieże, bombardy i fosy (Campanella, 1994, s. 15).

Już sam fakt, że utopijne państwa i społeczności lokowano w oddaleniu od Europy, na tajemniczych wyspach, świadczy o eskapistycznych zapędach twórców takich wizji. Wspomniane z kolei mury, płoty, bariery naturalne w postaci rzek i te mniej naturalne w formie wałów wskazują na pewną ambiwalencję utopijnej przestrzeni jako z jednej strony otwartej i bezpiecznej, z drugiej zaś – przestrzeni zamknięcia. Lokowanie idealnych państw w miejscach niemal niedostępnych – na wyspach otoczonych wodą, tak by trudno było się do nich dostać – prowokuje

pytanie, jak pomimo to udaje się tam dotrzeć przybyszom. Czy utopia w takiej sytuacji jest osiągalna czy nieosiągalna? Czy krajem szczęśliwym ma być kraj zamknięty, z którego nie da się uciec? Na owe pytania nie sposób odpowiedzieć jednoznacznie; na pewno utopia prezentuje się nade wszystko jako projekt przestrzenny, a jej przestrzeń jest zarazem formą budowania władzy poprzez dystans i niebezpieczne przeszkody piętrzone przed ewentualnymi gośćmi. Zarówno u Morusa, jak i u Campanelli przybysze docierają na miejsce za pomocą statków, a odejście stamtąd wiąże się z chęcią przeszczepienia na rodzimy grunt zasad obowiązujących w idealnych społecznościach. Tym samym utopia okazuje się jedynie przystankiem na drodze do reform politycznych oraz gospodarczych, koniecznym przestrzennym wyobrażeniem marzeń i ambicji europejskich reformatorów i działaczy społecznych.

Innym problemem, który należałoby poruszyć w kontekście motywu podróży w/do utopii, jest kwestia wypraw podejmowanych przez jej mieszkańców. Można bowiem zadać pytanie, czy obywatele idealnego państwa mają prawo do swobodnego przemieszczania się poza nie. W powieści Morusa, jeśli Utopianin pragnie udać się do innego miasta w celach prywatnych, ma taką możliwość, lecz potrzebuje specjalnego zezwolenia od przedstawicieli władzy – syfograntów i traniborów. Oni to, o ile dany mieszkaniec nie jest akurat niezbędny do wykonania swojej pracy, mogą wyrazić zgodę na odbycie przez niego podróży, z góry jednak zostaje mu naznaczony dzień powrotu. W dodatku Utopianie nie podróżują sami, wyjeżdża ich zawsze kilku razem, co można odczytać jako rodzaj zabezpieczenia przed niechcianą ucieczką czy po prostu zboczeniem z obranej trasy albo oddawaniem się w trakcie podróży próżniactwu. Jeśli natomiast

> ktoś samowolnie, bez listu księcia, przekroczył granicę swej prowincji i został przychwytany, naraża się na haniebne skutki; odprowadzony jako zbieg otrzymuje surową karę, a w razie ponownego wykroczenia traci wolność (More, 1954, s. 132).

Nowa Atlantyda Francisa Bacona dostarcza kilku innych ciekawych obserwacji. Po pierwsze, potwierdza, że dystans między utopią a resztą świata nie ma jedynie charakteru przestrzennego, lecz także kulturowy. Utopie pozostają ukryte przed wzrokiem władców imperiów, co nie znaczy, że obywatele owych krain nie są zaznajomieni z dokonaniami kultury europejskiej:

> Mieszkańcy wyspy [...] znają dokładnie języki europejskie i rozumieją się na bardzo wielu naszych sprawach, podczas gdy my w Europie wręcz przeciwnie: pomimo tylu tak

> dalekich wypraw morskich przedsiębranych w ostatnich czasach zupełnie nic o wyspie tej nie słyszeliśmy (Bacon, 1954, s. 88).

A przecież

> kto odbywa podróże do obcych krajów, przez oglądanie poznaje lepiej i uzyskuje wiadomości więcej niż ten, kto pozostając w domu, uczy się jeno ze słyszenia od zwiedzającego [...] (Bacon, 1954, s. 88).

Statki z utopii nie przybywają do Europy, a żaden statek, który dotarł do utopii z Europy lub Indii, nigdy nie powrócił. Czy dlatego, że goście ostatecznie zdecydowali się zostać w idealnym państwie? Cudzoziemców obowiązuje zakaz wstępu do utopii – wynika to z chęci chronienia jej obywateli przed „zmianami" i „pomieszaniem obyczajów". Jeśli zaś chodzi o podróże przedsiębrane przez mieszkańców Nowej Atlantydy, prawodawca uznał, że należy ich całkiem zabronić (Bacon, 1954, s. 99). Co dwanaście lat wysyłano jednak z wyspy po dwa okręty do różnych krajów świata,

> na każdym z nich jechało po trzech członków Bractwa Domu Salomona. Winni oni otrzymać polecenie, aby nas dokładnie uwiadamiali o całokształcie stosunków, jakie zastaną w tej połaci świata, do której przybiją, a szczególnie o nauce, sztuce, przemyśle i wynalazkach dokonanych na Ziemi całej; a kiedy będą powracali – by przywieźli książki, narzędzia i wszelkiego rodzaju wzorce (Bacon, 1954, s. 99).

Wyprawy mieszkańców utopii nie mają więc charakteru konfliktowego, ani nawet handlowego, lecz służą rozeznaniu się w dorobku cywilizacyjnym innych narodów, a docelowo – dalszemu postępowi nauki i kultury w Nowej Atlantydzie.

Podróż do utopii nowoczesnej

W przypadku utopii nowoczesnej autorzy z jednej strony chętnie sięgają po schemat podróży wypracowany przez nowożytną powieść utopijną, z drugiej zaś dokonują w nim znaczących nierzadko modyfikacji, które wynikają z odmiennego kontekstu kulturowego oraz związanych z nim przemian społecznych i postępu technologicznego. W XIX i XX wieku w myśleniu utopijnym zaczyna dominować kategoria nie przestrzeni, lecz czasu. O zmianie perspektywy ze spacjalnej na temporalną świadczy na przykład nowela Louisa-Sébastiena Merciera *Rok 2440*, opublikowana w 1771 roku. Na uczasowienie utopii wskazywał na polskim

gruncie chociażby Jerzy Szacki, sugerujący wydzielenie podgatunku – chronotopii. Wraz z ideą postępu oświecenie wprowadziło utopię w nowy etap rozwoju, „[c]ały świat stał się mniej więcej znany i obiecywał ludzkości coraz mniej. Utopię trzeba było umieścić gdzie indziej, toteż z wymiaru przestrzennego przenosi się ona w wymiar czasowy. Miejsce dawnego »gdzieś« zajmuje teraz »kiedyś«. Utopia staje się uchronią. [...] [O]to ludzkość wkracza stopniowo w erę wiary w postęp" (Szacki, 1980, s. 76). Także niemiecki historyk Reinhart Koselleck pisał o „wtargnięciu przyszłości do utopii" (Koselleck, 2012, s. 116). Na jej uczasowienie miały ponadto wpływ dokonująca się od oświecenia sekularyzacja społeczeństwa zachodniego, związana z dezintegracją wizji raju jako konkretnego miejsca na globie (zob. Baczko, 2001), oraz przyspieszający rozwój techniczny, który pozwolił na jeszcze silniejszą emancypację ludzkiej wyobraźni z kontekstu teraźniejszości.

Utopijne wyprawy zaczynają być zatem łączone przede wszystkim z wiarą w postęp cywilizacyjny, stąd do nowoczesnych utopii podróżuje się już nie tylko po to, by odkryć szczęśliwą społeczność i zasady rządzące jej ustrojem, lecz także aby poznać nowe możliwości technologiczne oraz naukowe. Bodaj najdobitniejszym tego świadectwem w literaturze polskiej pozostaje wizja stworzona przez Adama Mickiewicza w pisanej od około 1829 roku *Historii przyszłości* (*L'histoire d'avenir*) – znanej nam dziś z wielu wariantów, fragmentów, zachowanych zapisków lub korespondencji poety i jego przyjaciół. Autor kreśli bardzo sugestywny obraz społeczeństwa żyjącego na początku trzeciego tysiąclecia; z listów Antoniego Edwarda Odyńca wiemy, że „[o]powiadanie zaczyna się od roku 2000 i ma obejmować dwa wieki" (cyt. za: Smuszkiewicz, 1982, s. 43). Warto przyjrzeć się zwłaszcza kwestii postępu technologicznego prognozowanego przez Mickiewicza.

Wieszcz, co słusznie podkreśla Michał Rozmysł, „zdawał sobie sprawę, iż utopijna wizja przyszłości Europy nie może obejść się bez jakiegoś skoku w rozwoju technologicznym" (Rozmysł, 2016, s. 28). Antycypował między innymi komunikację powietrzną, która opierać miałaby się na masowym wykorzystywaniu balonów. Stałyby się one narzędziem nie tylko transportu, ale również globalnego i międzyplanetarnego handlu – balony „żeglować będą w powietrzu jak okręty po morzu, a ostatecznie umożliwią komunikację międzygalaktyczną oraz wejście Ziemi w »stosunki z [innymi – K.W.-S.] planetami«" (Rozmysł, 2016, s. 28). Ponadto w *Historii przyszłości* mowa o prężnie rozwijającej się w XIX wieku kolei żelaznej, która swym zasięgiem miałaby w 2000 roku objąć wszystkie zamieszkane lądy, co umożliwiłoby jeszcze szerszą wymianę dóbr i towarów. „[C]ałe floty skrzydlatych balonów" oraz „całe miasta domów i sklepów budowanych z żelaza na kołach" (cyt. za: Smuszkiewicz, 1982, s. 43) dopomagałyby w organizacji wielkich jarmarków i zwożeniu z innych kontynentów

produktów na sprzedaż. Widać tu, iż na wyobraźnię Mickiewicza silny wpływ wywarły doniosłe wynalazki XIX stulecia: balon braci Josepha Michela i Jacques'a Étienne'a Montgolfierów oraz wspomniana kolej żelazna, której rozpowszechnienie spowodowało ogromne przemiany nie tylko w transporcie, ale też w gospodarce, kulturze i polityce. Nie więc o podróżowaniu do utopii, lecz o sposobach podróżowania w nowoczesnej utopii dużo możemy dowiedzieć się z *Historii przyszłości*.

Utopia Anny Zahorskiej z 1914 roku (Savitri, 1914) jest z kolei najprawdopodobniej pierwszą dwudziestowieczną polską utopią stworzoną przez kobietę. Powieść pozostaje ciekawym dowodem na to, że twórcy modernistyczni przekształcali wzorce gatunkowe utopii, a także na budowanie narracji o niej w kontekście aktualnych dyskusji artystycznych i społecznych[10]. Jeśli chodzi o motyw podróży, Zahorska dokonuje dwóch istotnych modyfikacji gatunku. Po pierwsze, utopia, chociaż znajduje się na wyspie, nie leży daleko od reszty świata. Zmniejszenie dystansu między idealnym a realnym stanowi ważny zabieg, mający na celu przesunięcie sensu utopii – dla autorki nie oznacza ona bowiem mrzonki, czegoś niemożliwego do osiągnięcia, lecz uzyskuje wymiar praktyczny, jest czynem, działaniem na rzecz społeczeństwa. Przybliżając utopię i opisywane przez siebie miasto, Zahorska zestawia je ze sobą: utopia to przestrzeń wiejska, idylliczna; miasto – siedlisko zepsucia, ludzkich słabości, wyzysku, zanieczyszczenia środowiska, ale też brudu moralnego. Utopia zostaje więc zaangażowana w dyskusje modernistów o przewadze miasta nad wsią (zob. Rybicka, 2003, s. 41–47) i krytykę tego pierwszego, w rozważania nad degeneracją społeczeństwa i potrzebą jego

10 Warto wspomnieć, że w XX wieku nawiązania do literatury utopijnej zaczęły się pojawiać w relacjach antropologów z kontaktów ze społecznościami autochtonicznymi, jak chociażby w *Argonautach zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego (2005, wyd. 1: 1922) przy opisie kraju i mieszkańców Trobriandów (dystryktu Kula). Świadczy to o związkach literatury utopijnej z podróżniczą na tyle silnych, że elementy utopijnego obrazowania przenikają nawet do tekstów o ambicjach naukowych. Margaret Mead, która badała ludy Oceanii, zwracała z kolei uwagę na relatywizm tego, co można nazwać utopią; jak pisała, „marzenia jednego człowieka są koszmarem innego" (Mead, 1971, s. 44). Antropolodzy zatem wyczuwali podobieństwo między odbywanymi przez siebie podróżami i badaniem kultur pierwotnych a dydaktycznym rysem narracji utopijnych, które ukazują organizację idealnych, nieistniejących społeczności. Na marginesie omawiania powieści Zahorskiej należy jeszcze poczynić wzmiankę o innym jej utworze, pt. *Ikiala* (1938). Autorka łączy w nim wątki antropologiczne, kolonialne oraz utopijne w opowieści o polskich zapędach kolonizatorskich wobec Madagaskaru. Już sam opis wyspy pojawiający się w książce koresponduje z wizjami utopijnych krain znanymi chociażby z dzieła Morusa (zob. Zahorska, 1938).

odnowy w planie duchowym, a także nad rolą, jaką odgrywają w nim kobiety. Warto wspomnieć, że do utopii podróżują u Zahorskiej również one – konkretnie Lita oraz Ina Halm. Po drugie, owa podróż, choć wciąż odbywa się drogą morską (tak dociera na miejsce Ina), nie wiąże się już z koniecznością podejmowania dalekiej wyprawy i z wieloma niebezpieczeństwami. Do utopii można także wrócić – taką nadzieję ma Lita, udając się w ślad za Edmundem do modernistycznego miasta.

Inaczej jest w przypadku *Mirandy* Antoniego Langego, wydanej w 1924 roku. Bohater trafia do utopii (i wydostaje się z niej) za pomocą statku, jak w klasycznych opowieściach, lecz na wyspę dociera wskutek wybuchu bomby, na którą wpływa podczas morskiej podróży. Lange za tło dziejowe dla opowieści Jana Podobłocznego obiera lata pierwszej wojny światowej, angażując tym samym analizowany tu gatunek w debatę antywojenną, pacyfistyczną – jeden z głównych dyskursów formacji nowoczesnej[11]. Mieszkańcy utopijnej krainy nie biorą udziału w wojnie, choć posiadają broń, która mogłaby dopomóc w jej zakończeniu. Nie mniej istotny jest fakt, że wyspa, na którą trafia bohater, to Taprobane, opisana wieki wcześniej przez Campanellę. Lange podejmuje więc intertekstualną grę ze znaną nowożytną utopią[12]. Ważnym środkiem transportu w jego narracji okazuje się również – w związku z dwudziestowiecznym rozwojem przemysłu motoryzacyjnego – samochód. Jan Podobłoczny relacjonuje:

> Podziwiałem sprawność mojej Damajanti, jak manewrowała sterem naszego samochodu, który sunął w górę ze znaczną prędkością – po gościńcach doskonale ubitych, równych i szerokich. Zaznaczyć muszę, że samochód zachowywał się wprost jak istota świadoma – i że bardzo mały był wysiłek mojej przewodniczki: wózek, rzekłbyś, toczył się praktycznie sam (Lange, 2022, s. 37).

11 Przeciwko konfliktom zbrojnym opowiadało się wielu ówczesnych polskich pisarzy i pisarek, którzy mając w pamięci obrazy związane z pierwszą wojną światową, propagowali pacyfizm w swych tekstach publicystycznych lub literackich; byli to między innymi Tadeusz Boy-Żeleński, Antoni Słonimski, Irena Krzywicka czy Wanda Melcer (por. Mazan, 1975, s. 79–80).

12 Utopie – jak pokazuje Lange – nie stoją w miejscu; nie są jedynie zastygłymi w czasie, skostniałymi organizacjami społecznymi, co więcej, nawet idealne społeczeństwa przeżywają chwile politycznej słabości. Owa polemika ze wzorcem, czyli ze statycznością, pozaczasowością i jednorazowością utopii, prowadzi pisarza do nowego paradygmatu tego rodzaju narracji – utopii dynamicznej, zmiennej, do której powrót jest możliwy, ale także takiej, która ma charakter historyczny, dziejowy (więcej o przeformułowaniach wzorca utopijnego w *Mirandzie* Langego – zob. Wójtowicz, 2014).

Mieszkańcy Taprobane opanowali ponadto umiejętność latania (Lange, 2022, s. 35–36), co pozwoliło im przezwyciężyć ograniczenia w przemieszczaniu się.

Motyw podróży pojawia się również w powieści Herberta George'a Wellsa *Ludzie jak bogowie*, opublikowanej w 1923 roku, czyli rok przed książką Langego. Jeden z czołowych przedstawicieli *science fiction* dokonuje w utopijnej podróży modyfikacji, dzięki którym można w zupełnie nowym świetle spojrzeć na omawiany gatunek. Po pierwsze, bohaterowie trafiają do idealnej krainy na skutek koniunkcji wymiarów, w wyniku eksperymentu przeprowadzanego przez dwóch Utopian. Wells odchodzi zatem od motywu wyprawy, który łączył utopię z powieściami podróżniczymi, zamiast tego wybiera eksperyment naukowy. Bohaterowie zostają przeniesieni do utopii w trakcie jazdy samochodem – prawdziwie nowoczesnym środkiem transportu. Pojazd funkcjonuje tu więc podobnie do wehikułu czasu. Warto zwrócić uwagę na dwa znaczące tematy, które autor wprowadza do gatunku: naukę (jej *pars pro toto* stanowi eksperyment) i technikę (jej symbolem jest samochód) – istotne składowe nowoczesnej racjonalności, gwarantujące postęp. Po drugie, bohaterowie Wellsa wnoszą do utopii przedmioty materialne. Wcześniej – z powodu przybycia do dalekiej krainy statkiem, często na skutek katastrofy morskiej (rozbicia się, wybuchu) – goście z Europy przychodzili z pustymi rękoma, niczego więcej poza opowieścią o swoim kontynencie nie mieli, wymiana doświadczeń była zatem nierównomierna. W powieści *Ludzie jak bogowie* wraz z przybyszami pojawiają się w Utopii wzmiankowany już samochód, bielizna erotyczna, kosmetyki, obce obywatelom idealnego państwa, a także wirusy i choroby, które zostały w nim dawno zwalczone. Uwidaczniają się tutaj nowoczesne fascynacje higienizacją, zdrowiem, rozwojem medycyny oraz walką z epidemiami. Po trzecie wreszcie, podróż do utopii w wydaniu Wellsa jest raczej podróżą w czasie niż w przestrzeni. Jego bohaterowie trafiają bowiem do świata, który mógłby być Ziemią z przyszłości, kiedy zaś Utopianie wspominają o „epoce zamętu" (Wells, 1999, s. 56), w istocie mówią o rzeczywistości początków XX wieku, a więc o momencie dziejów, z którego przybywają Ziemianie w tej powieści.

W przeciwieństwie do niej narracje Langego i Zahorskiej pozostają bliskie modelowi podróżowania wyznaczonemu w pierwszych europejskich utopiach. Zamiast wprowadzać konteksty związane z rozwojem naukowym i technicznym, oboje autorzy skupiają się raczej na aktualnych problemach społecznych i politycznych, które uzasadniają potrzebę poszukiwania utopii. Opowieść Wellsa – lokująca się na przecięciu literatury utopijnej i *science fiction* – odwołuje się natomiast do teorii naukowych oraz nowinek technicznych. Warto w tym miejscu nawiązać do myśli Marshalla Bermana (2006, s. 227), który postawił istotne pytanie

o nowoczesność dokonującą się (lub też nie) na peryferiach. Wiele polskich projektów modernizacyjnych nie doszło do skutku, miały one co najwyżej charakter dyskursywny, przeradzały się często w ożywione, lecz wciąż jedynie spekulatywne dyskusje nad kształtem niezbędnych reform. Tym samym również w odniesieniu do rodzimej nowoczesności uzasadnienie może znajdować ukuta przez Bermana formuła „modernizmu zacofania", który „musi rozwijać się na bazie fantazji i marzeń o nowoczesności, karmić zażyłością i walką z mirażami i duchami" (Berman, 2006, s. 302). Podróżowanie do utopii nabiera zatem znaczenia kompensacyjnego – pozwala nie tylko projektować „nowe" i krytykować „stare", ale także nadaje utopii status swoistego laboratorium wyobraźni, w którym wyładowuje się opisywany przez Blocha i Jamesona „impuls utopijny". Powieści Zahorskiej i Langego potwierdzają intuicje badawcze Bermana. Odmienna od zachodniej dynamika przemian modernizacyjnych korespondowała w przypadku obojga autorów z tempem przeformułowań dokonywanych we wzorcu gatunkowym utopii na rodzimym gruncie.

Podsumowanie

Motyw podróży w literackich światach utopijnych jest osią konstrukcyjną fabuły – dotarcie do utopii i jej opuszczenie stanowią swego rodzaju klamrę spajającą dla opowieści o doskonałych ustrojach i mieszkańcach idealnych państw. Ewentualne przeobrażenia w sposobie odbywania tam wyprawy wskazują na kontekst kulturowy i historyczny, w którym dany utwór powstał. Dla utopii nowożytnych właściwym kontekstem będą ekspedycje morskie podejmowane w XVI i XVII wieku w celu odkrycia nowych, niezbadanych jeszcze lądów, w XX wieku zaś na ten aspekt wpływ miały konflikty zbrojne niepokojące ówczesną Europę i cały świat oraz fakt, że wszystkie lądy na Ziemi zostały już odkryte, w związku z czym podróż przybrała charakter temporalny, nie zaś przestrzenny. W mniejszym lub większym stopniu usiłowano od XVIII wieku przekształcać paradygmat utopijnego podróżowania, mimo to wyprawa w głąb utopii pozostawała rodzajem eksperymentu umysłowego, który pozwala wyobrazić sobie alternatywny porządek społeczny.

Utopia okazuje się jednak nie tylko efektem działania ludzkiej fantazji, lecz także wynikiem różnorakich okoliczności tworzących daną epokę. Stanowi zapis wyobrażeń ludzi konkretnego czasu. Ostatecznie, jak zauważa James Colin Davis, udanie się do utopii jest specyficzną formą podróżowania, ponieważ to wyprawa w nieznane – jej cel jest nieprzewidywalny, a jakakolwiek mapa na nic się w tym przypadku nie przyda (Davis, 2008, s. 12). Niniejsze rozważania warto zakończyć słowami Oscara Wilde'a, które zdają się najlepiej wyjaśniać odwieczną potrzebę

podróżowania do – nieistniejącej przecież – idealnej krainy: „Nie warto nawet spojrzeć na taką mapę świata, która nie zawiera Utopii, pomija bowiem ten kraj, na którego brzegach Ludzkość zawsze ląduje" (Wilde, 2019, s. 26).

Bibliografia

Ashcroft Bill, 2015: *Travel and Utopia*. W: *New Directions in Travel Writing Studies*. Eds. Julia Kuehn, Paul Smethurst. Palgrave Macmillan, Basingstoke–New York, s. 249–262.

Bacon Francis, 1954: *Nowa Atlantyda*. Przeł. i oprac. Wiktor Kornatowski. Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa.

Baczko Bronisław, 2001: *Desakralizacja raju*. W: *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*. Przeł. Jerzy Niecikowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 81–99.

Baczko Bronisław et al., 1964: *Filozofia i utopia. Studia z dziejów ideologii*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Bednarek Zbigniew, 2013: *Odkrywca, tubylec... pisarz – literatura podróżnicza jako źródło wiedzy o człowieku (na przykładzie cyklu Alfreda Szklarskiego „O przygodach Tomka Wilmowskiego")*. W: *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*. Red. Wanda Supa. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 353–362.

Bentley Jerry H., 2007: *Early Modern Europe and the Early Modern World*. W: *Between the Middle Ages and Modernity: Individual and Community in the Early Modern World*. Eds. Charles H. Parker, Jerry H. Bentley. Rowman and Littlefield, Lanham, s. 13–31.

Berman Marshall, 2006: *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu". Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. Marcin Szuster. Wstęp Agata Bielik-Robson. Universitas, Kraków (Horyzonty Nowoczesności, t. 51).

Blaim Artur, 1997: *Aesthetic Objects and Blueprints: English Utopias of the Enlightenment*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Bloch Ernst, 1986: *The Principle of Hope*. Vol. 1–3. Transl. Neville Plaice, Stephen Plaice, Paul Knight. Wiley–Blackwell, Oxford.

Bloch Ernst, 1988: *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Transl. Jack Zipes, Frank Mecklenburg. MIT Press, Cambridge.

Bloch Ernst, 2009: *The Spirit of Utopia*. Transl. Anthony A. Nassar. Stanford University Press, Stanford.

Campanella Tommaso, 1994: *Miasto Słońca*. Przeł. Luba i Rachmiel Brandwajnowie. Alfa, Warszawa.

Davis James Colin, 2008: *Going Nowhere: Travelling to, through, and from Utopia*. „Utopian Studies", vol. 19, no. 1, s. 1–23.

Eisenstadt Shmuel N., 2000: *Multiple Modernitas*. „Daedalus", vol. 129, no. 1, s. 1–29.

Fausett David, 1993: *Writing the New World: Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land*. Syracuse University Press, Syracuse–New York.
van Gennep Arnold, 2006: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium o ceremonii*. Przeł. Beata Biały. Wstęp Joanna Tokarska-Bakir. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Gołoś Michał, 2010: *Utopia platońska*. „Społeczeństwo i Edukacja. Międzynarodowe Studia Humanistyczne", nr 1, s. 143–157.
Goreniowa Anna, 1970: *Funkcje ideologiczne narracyjnej formy utopii*. W: *Literatura i metodologia*. Red. Jan Trzynadlowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 177–192.
Hadfield Andrew, 2024: *Utopia and Travel Writing*. W: *The Oxford Handbook of Thomas More's Utopia*. Eds. Cathy Shrank, Phil Withington. Oxford University Press, Oxford, s. 105–119.
Houston Chloë R., 2010: *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*. Ed. Chloë R. Houston. Ashgate, Farnham.
Hrebenda Szymon, 2006: *Utopia w myśleniu politycznym*. „Studia Politicae Universitatis Silesiensis", t. 2, s. 39–52.
Hudson Wayne, 1982: *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*. Palgrave Macmillan, London.
Hulme Peter, Youngs Tim, 2002: *Introduction*. W: *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Eds. Peter Hulme, Tim Youngs. Cambridge University Press, Cambridge, s. 1–13.
Jameson Fredric, 2011: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Przeł. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Miszak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Juszczyk Andrzej, 2014: *Stary, wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
Kiereś Henryk, [s.a.]: *Utopia*. [W: *Powszechna encyklopedia filozofii online*. Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu]. https://www.bu.kul.pl/files/57/wydzial/biblioteka/utopia.pdf [dostęp: 14.02.2026].
Kleszcz Leszek, 1997: *Filozofia i utopia. Platon, Biblia, Nietzsche*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
Koselleck Reinhart, 2012: *Uczasowienie utopii*. W: Idem, *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*. Przeł. Jarosław Merecki, Krystyna Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 115–132.
Kostkiewiczowa Teresa, 1997: *„Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki" – propozycja lektury*. W: Eadem, *Studia o Krasickim*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
Kumar Krishan, 1991: *Utopianism*. Open University Press, Milton Keynes.
Lange Antoni, 2022: *Miranda*. Red. Krzysztof Grudnik. Wydawnictwo Dom Horroru, Wrocław.
Leś Mariusz M., 2008: *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
Levitas Ruth, 2010: *The Concept of Utopia*. Peter Lang, Bern.

Levitas Ruth, 2013: *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. University of Bristol, New York.

Malinowski Bronisław, 2005: *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Przeł. Barbara Olszewska-Dyoniziak, Slawoj Szynkiewicz. Oprac. i posłowie Andrzej Waligórski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Mazan Bogdan, 1975: *Antyutopia jako negatywna oraz utajona odmiana utopii (na przykładzie „Dwóch końców świata" Antoniego Słonimskiego)*. „Prace Polonistyczne", t. 31, s. 73–93.

Mączak Antoni, 1978: *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Mączewski Przemysław, 1904: *„Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki". Szkic literacki*. „Pamiętnik Literacki", t. 3, nr 1/4, s. 33–54.

Mead Margaret, 1971: *Toward More Vivid Utopias*. W: *Utopia. The Potential and Prospect of the Human Condition*. Ed. George Kateb. Routledge, New York, s. 41–56.

Miaskowska Aleksandra, 2018: *Początki literackich podróży na Księżyc, czyli „Wojciech Zdarzyński" Michała Dymitra Krajewskiego i „Podróż po Księżycu" Teodora Tripplina*. „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy", t. 8, s. 47–60.

Miklaszewska Justyna, 1988: *Antyutopia w literaturze Młodej Polski*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław et al.

More (Morus) Thomas, 1954: *Utopia*. Przeł. Kazimierz Abgarowicz. Wstęp Witold Ostrowski. Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa.

Ní Dhúill Caitríona, 2010: *Sex in Imagined Spaces: Gender and Utopia from More to Bloch*. Taylor & Francis, New York.

Pańków Irena, 1990: *Filozofia utopii*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Platon, 2018: *Państwo*. Przeł., wstęp i koment. Władysław Witwicki, Wydawnictwo Helion, Warszawa.

Pokrzywniak Józef Tomasz, 2016: *Realistyczna utopia (lub utopijny realizm) w „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach"*. „Prace Polonistyczne", t. 71, s. 31–47.

Rozmysł Michał, 2016: *„L'histoire d'avenir" – „Historia przyszłości", czyli (m)nie(j)znane dzieło Adama Mickiewicza*. „Lapsus Calami", nr 3, s. 26–30.

Rutkowski Paweł, 2001: *Polityczne korzenie „Utopii" Tomasza Morusa*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", t. 45, s. 33–44.

Rybicka Elżbieta, 2003: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Universitas, Kraków (Horyzonty Nowoczesności, t. 27).

Savitri [Zahorska Anna], 1914: *Utopia. Powieść*. Nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa–Kraków.

Sławiński Janusz, 1976: *Utopia*. W: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. Janusz Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław et al., s. 477.

Smuszkiewicz Antoni, 1982: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów fantastyki naukowej*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
Steintrager James, 1969: *Plato and More's Utopia*. „Social Research", vol. 36, no. 3, s. 357–372.
Szacki Jerzy, 1980: *Spotkania z utopią*. Iskry, Warszawa.
Tokarczyk Roman Andrzej, 1995: *Polska myśl utopijna. Trzy eseje z dziejów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
Turner Victor, 2010: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Przeł. Ewa Dżurak. Wstęp Joanna Tokarska-Bakir. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Wells Herbert George, 1999: *Ludzie jak bogowie*. Przeł. Janina Sujkowska. Dom Wydawniczo-Księgarski „Kos", Katowice.
Wilde Oscar, 2019: *Dusza człowieka w socjalizmie*. Przeł. Jacek Dehnel. Wydawnictwo Karakter, Kraków.
Winter Jay, 2006: *Dreams of Peace and Freedom. Utopian Moments in the 20th Century*. Yale University Press, New Haven–London.
Wołoszyński Roman, 1970: *Ignacy Krasicki. Utopia i rzeczywistość*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
Wójtowicz Aleksander, 2014: *Transmutacja utopii. „Nowoczesna alchemia" i nauka w „Mirandzie" Antoniego Langego*. „Ruch Literacki", t. 55, z. 1 (322), s. 53–65.
Zahorska Anna, 1938: *Ikiala. Powieść egzotyczna z Polski i Madagaskaru*. Nakładem Seminarium Zagranicznego, Potulice.
Żukowska Kamila, 2017: *Utopijne światy Ignacego Krasickiego w kontekście filozofii społecznej oświecenia*. „Konteksty Kultury", t. 14, z. 1, s. 1–12. https://doi.org/10.4467/23531991KK.17.001.7266.

Opracowanie redakcyjne i korekta
Katarzyna Szkaradnik

Projekt okładki i projekt typograficzny
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku
Beata Klyta

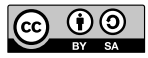
Autorka grafiki wykorzystanej na okładce
Katarzyna Anders

Łamanie
Tomasz Kiełkowski

ISSN 2353-0928

Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
https://wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 10,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 11,0.
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928

Więcej informacji