

„Rojenia międzyanatomiczne” i „anagramy ciała”: Konstanty A. Jeleński i prace Hansa Bellmera

ABSTRACT. Swoboda Bartosz, „Rojenia międzyanatomiczne” i „anagramy ciała”: Konstanty A. Jeleński i prace Hansa Bellmera [“Inter-Anatomical Reveries” and “Anagrams of the Body”: Konstanty A. Jeleński and the Works of Hans Bellmer]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 71–81. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.4.

The aim of this article is to discuss and analyze an extensive essay by Konstanty A. Jeleński, entitled *Bellmer albo anatomia miłości fizycznej i nieświadomości* [*Bellmer or the anatomy of physical love and the unconsciousness*], devoted to the works of Hans Bellmer, a German painter, drawer and writer. The article presents the scope and nature of artistic activities undertaken by Bellmer and the way in which these activities and works were described and interpreted by Jeleński. The aim of the article is to show the basic contexts in which Jeleński placed controversial and ambiguous works by the German artist. The article also mentions the main interpretative keys Jeleński uses to show the creative philosophy and uncover the secrets of artistic expression, especially the mechanisms of perceiving the body and visual manifestations of unconsciousness which come to the fore in Bellmer’s works.

KEYWORDS: Konstanty A. Jeleński, Hans Bellmer, ekphrasis, psychoanalyses, The Doll (Die Puppe)

Esej *Bellmer albo anatomia miłości fizycznej i nieświadomości*, któremu chciałbym poświęcić uwagę w niniejszym artykule, napisany został przez Konstantego A. Jeleńskiego w 1963 roku, przy okazji wystawy prac Hansa Bellmera, którą otwarto w grudniu tegoż roku w paryskiej galerii Daniela Cordier¹. Pierwotnie, w marcu 1964 roku, tekst ukazał się w języku angielskim w wydawanym w Nowym Jorku miesięczniku „Arts”, zaś kil-

¹ Jeszcze przed dekadą Jerzy Kandziora pisał, że „eseistyka Konstantego Aleksandra Jeleńskiego jest zjawiskiem rozległym i ciągle dalekim od pełnego rozpoznania”. J. Kandziora, *Autobiograficzne tło eseistyki Konstantego Jeleńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3, s. 85. Wskazane przez Kandziorę w powyższym artykule zestawienie ważniejszych tekstów poświęconych esejom Jeleńskiego pozostaje nadal aktualne i nie powiększyło się specjalnie w ostatnich latach: E. Bieńkowska, *Sztuka eseju, czyli o darze rozmowy*, „Aneks” 1983, nr 31; W. Karpiński, *Szkice Jeleńskiego*, [w:] tegoż, *Książki zbójcekie*, Londyn 1988; J. Jarzębski, *Urok Jeleńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 12; M. Bielecki, *Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6; A. Dębska-Kossakowska, *Ludzki wymiar historii. Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz wobec historii, wspólnoty i sztuki*, Katowice 2020.

ka miesięcy później – we wrześniu – po francusku na łamach czasopisma „Preuves”. Jego ówczesny tytuł brzmiał *Hans Bellmer albo ból przeniesiony* (*Hans Bellmer or The Displaced Pain, Hans Bellmer ou la douleur déplacée*). W 1966 roku Jeleński przygotował nową wersję eseju, wzbogacając swój tekst między innymi o obfite cytaty z pism Bellmera i nadając mu postać niewielkiej książki². W tej wersji esej tłumaczony był na język polski: najpierw przez Marynę Ochab (zaprezentowany został na łamach „Zeszytów Literackich” w numerze 34 z wiosny 1991 roku), później zaś ukazał się w wersji książkowej w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego³.

Moim celem będzie wskazanie podstawowych kontekstów, w których kontrowersyjne i niejednoznaczne prace niemieckiego artysty lokował autor *Chwil oderwanych*. Ponadto w lekturze tekstu Jeleńskiego chciałbym wyłonić główne klucze interpretacyjne, jakie stosuje polski eseista, starając się przedstawić filozofię twórczą, odsłonić tajniki ekspresji artystycznej, a zwłaszcza mechanizmy percepcji ciała i wizualne manifestacje nieświadomości, jakie dochodzą do głosu w dziele Bellmera. Istotna będzie dla mnie także próba udzielenia odpowiedzi na pytanie czy w ramach dyskursu eseistycznego, za pomocą opisów, które stanowią ważny składnik eseju Jeleńskiego, możliwa jest deskrypcja tak złożonego i wielowymiarowego zjawiska jak dzieło Bellmera.

Sama postać Bellmera – malarza, rysownika i pisarza – wydaje się niezwykle interesująca, a jego sylwetkę warto w tym miejscu, przynajmniej pokrótce, przybliżyć. Artysta urodził się w 1902 roku w Katowicach, skąd szybko przeniósł się do Berlina, gdzie w latach dwudziestych tworzył w kręgu Ottona Dix’a i George’a Grosza. Nim jednak Bellmer znajdzie się w zasięgu oddziaływania mistrzów niemieckiej grafiki, wcześniej porzuca (jeszcze przed ukończeniem pierwszego roku) studia w berlińskiej Wyższej Szkole Technicznej i zakłada własne atelier reklamowe, gdzie projektuje cieszące

² Publikacja szybko spotkała się z uznaniem ze strony francuskich czytelników. Eseista pisał w 1966 roku w liście do Witolda Gombrowicza: „Muszę Ci powiedzieć, że moja książka o Bellmerze [...] miała nie tylko entuzjastyczne krytyki – ale dostałem listy z najwyższymi słowami – Lévi-Straussa – który pisze, że napisałem »un texte admirable« [zachwycający tekst] – zaś Michel Foucault: »vous avez jeté une lumière fulgurante sur ce qu’est le sadisme au XX^e siècle« [rzucił Pan snop bardzo jasnego światła na to, czym w XX wieku jest sadyzm] – pisze mi, że »un grand livre de vous me paraît nécessaire« [myślę, że powinien Pan napisać jakąś wielką książkę] i zapewnia mnie o swojej »admiration«”. List K.A. Jeleńskiego do W. Gombrowicza z 23 czerwca 1966 roku, [w:] *Gombrowicz. Walka o sławę*. Korespondencja, część druga, układ przedmowy J. Jarzębski, przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski, tłum. listów z jęz. francuskiego I. Kania, Kraków 1998, s. 149.

³ K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie B. Na podstawie opracowanej przez Piotra Kłoczowskiego noty edytorskiej przywołuję informacje o poprzednich wydaniach eseju Jeleńskiego.

się uznaniem prospekty, zajmuje się też typografią i ilustracją książkową (w 1946 roku zilustruje słynną *Historię oka* Georges'a Bataille'a). Jednak prawdziwy przełom w jego karierze następuje po powstaniu *Die Puppe*, czyli *Lalki* (do jej genezy jeszcze wróce) – zapoczątkowanego w 1933 roku i obsesyjnie kontynuowanego przez kolejne lata wieloaspektowego projektu, na jaki składały się eksperymenty związane z tytułową Lalką oraz dokumentujące je fotografie i teksty literackie, które zaraz po publikacji spotykają się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony francuskich surrealistów, co pozwala niemieckiemu artyście odnaleźć swoje indywidualne miejsce w tym hermetycznym kręgu artystycznym. Jeszcze przed wybuchem wojny Bellmer opuszcza nazistowskie Niemcy i osiedla się w Paryżu. Natomiast po burzliwych doświadczeniach czasów drugiej wojny, którą artysta spędza na południu Francji (Bellmer był antynazista, a w ojczyźnie jego sztuka uchodziła za przykład degeneracji), powraca do francuskiej stolicy, gdzie zamieszkuje w skromnej mansardzie, pracując w odosobnieniu i skupiając się głównie na grafice i fotografii.

Dzieciństwo Bellmera, jak zauważają biografowie⁴, upływało w atmosferze kształtowanej w głównej mierze przez ojca – inżyniera, jak pisze Jeleński, „solidnie osadzonego w rzeczywistości” [B 6], dysponenta władzy uosabiającego racjonalność i zamiłowanie do porządku, a jednocześnie tyrańca, zaś w późniejszym czasie wiernego wyznawcy ideologii nazistowskiej, który terroryzował rodzinę. W tle znajdowała się natomiast matka – słaba, wycofana, poniewierana przez okrutnego męża. W związku z tym w dziele niemieckiego artysty wyraźnie zarysowuje się temat „kobiety-matki-dziecka, z którym Bellmer będzie nieustannie w obsesyjnej zażyłości, tak samo jak z nienawiścią do ojca, uosobienia użyteczności, życia społecznego, represji” [B 7].

Sytuacja rodzinna Bellmera, już po wyjeździe do Berlina, także nie wpiływała się w mieszczańskie szablony. Artysta żeni się w 1928 roku z Margarete Schnell, jednak już w pierwszej połowie lat trzydziestych w domu młodego małżeństwa zamieszkuje kilkunastoletnia kuzynka Ursula Naguschewski (to za pośrednictwem Ursuli, która wyjechała na studia do Paryża, fotografie *Lalki* trafiają do czasopisma „Le Minataure” – naczelnego periodyku surrealistów), z którą łączyła artystę niedwuznaczna relacja. To właśnie Ursula była jednym ze źródeł koncepcji, jaka z czasem zrodziła *Lalkę*.

Bellmer wymienia trzy wydarzenia z życia osobistego, określane przezeń mianem „potwierdzenia przez przypadek”, jakie, wzajemnie na siebie

⁴ Fakty biograficzne z życia Bellmera podaję na podstawie szczegółowego studium Petera Webba, *Death, Desire and the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*, Chicago 2004. Wiele z nich przytacza w swoim eseju także Jeleński. Zob. też informacje zawarte w artykule A. Kot, *Masculine-feminine fantasies: the phantasmagorias of Hans Bellmer*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 2.

oddziałując, wytworzyły przestrzeń, w której mogła powstać Lalka. Mniej więcej w tym czasie, kiedy w domu Bellmera pojawia się mała dziewczynka, artysta otrzymuje przesyłkę od matki – odnalezioną w czasie przeprowadzki skrzynię z zabawkami, której zawartość pozwala odrodzić się wspomnieniom dzieciństwa.

Kolejnym bodźcem ze świata zewnętrznego była inscenizacja *Opowieści Hoffmana* Jacques'a Offenbacha w reżyserii Maxa Reinhardta, którą Bellmer ogląda w Berlinie wraz z żoną i kuzynką. Przypomnę w tym miejscu, że protagonista opartej na powieściach Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna opery autorstwa Offenbacha, zakochuje się w Olimpii, córce demonicznego doktora Coppeliusa, która ostatecznie okazuje się mechaniczną lalką. Spektakl stanowił ostatnie z szeregu trzech ogniw, których zestawienie zrodziło w pierwszej połowie lat trzydziestych artystyczną koncepcję *Die Puppe*⁵. Powstaje wówczas pierwsza Lalka – drewniany kobiecy manekin naturalnej wielkości składający się z członków połączonych ruchomymi stawami:

[...] głowa, kończyny, korpus – opisuje ją Jeleński – zespolone razem podług jakiejś logiki organicznej, czerpiącej swą wiarygodność z samego pożądanego. W brzuchu Lalki znajdują się owe wymarzone przez Bellmera „panoramy”, zainspirowane, być może, obsadkami z początku wieku, w których w kryształku wielkości główki od szpilki można było zobaczyć wieżę Eiffla albo *Ostatnią wieczerzę* Leonarda. Kryształek umieszczony w brzuchu pokazywał kolejno landszafty, chustkę do nosa z płwociną dziewczynki, statek tonący wśród pól lodowych bieguna północnego... W tym idole metamorficznym sól deformacji zdecydowanie przeważa [B 8–9].

„Panoramy” wspomniane w eseju Jeleńskiego, „myśli i marzenia dorastającej dziewczynki”, jak określił je sam Bellmer, to zestaw – możliwych do oglądania przez pępek Lalki – sześciu widoków opartych na obrotowym mechanizmie umieszczonym w brzuchu manekina, który uruchamiało się naciśnięciem guzika umieszczonego w jego sutku. Jednak prawdziwego sensu Lalki nie ujawnia statyczna figura. Dopiero poszczególne wariacje, nowe pozy (czasami nacechowane prowokacyjnym erotyzmem) i układy poszczególnych członków składających się na postać dziewczynki, ich niezwykle zestawienia i konfiguracje, zupełnie przypadkowe lub wynikające z chwilowego kaprysu twórcy, niecodzienne lokalizacje manekina oraz zastanawiające atrybuty (pojedynczy but na wysokim obcasie, sztuczna róża, beret, pończochy, podwiązki, koronki), tak jak i towarzysząca artystycznym działaniom seria osiemnastu inscenizowanych fotografii oraz powstały w 1934 roku pierwszy tekst poświęcony projektowi (*Lalka: wariacje na temat*

⁵ Por. S. Taylor, *Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago. The Wandering Libido and the Hysterical Body*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996 (Vol. 22), nr 2, s. 151.

montażu rozczłonkowanej małodziej), ujawniają represję racjonalności i **ucieleśniają** wręcz pracę nieświadomości, jak pisze Jeleński:

Pozycje, jakie każe przyjąć Lalce, wprawiają w osłupienie samego Bellmera. Wydają się „mało prawdopodobne”, ale odpowiadają prawdopodobieństwu głębszemu niż pozorne prawdopodobieństwo ciała „stojącego”, „leżącego” czy „siedzącego”. Rozłożona na części pierwsze, umieszczona w otwartych drzwiach lub rozrzucona na łóżku, sprowadzona do pary nóg ozdobionych koronkowym haftem, Lalka, **ucieleśnione wyobrażenie**, wydaje się jak Olimpia wymykać woli swojego demiurga, bliskość Urszuli zaś (która nie ma wstępu do pokoju Lalki) wzmagą napięcie emocjonalne tych gier [B 9–10, podkr. B.S.].

Kiedy w 1937 roku Bellmer w berlińskim Kaiser Friedrich Museum studiuje renesansowe ryciny Albrechta Dürera, Niklausa Manuela Deutscha oraz Hansa Baldunga Griena⁶, rodzi się koncepcja drugiej Lalki, inspirowana w dużej mierze także esejem Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek* z 1810 roku. W przeciwieństwie do pierwszej, która miała ograniczony zakres anatomicznych deformacji, druga konstrukcja powstała na bazie centralnie umieszczonego ruchomego stawu, który pozwalał na zupełnie nieprawdopodobny, szokujący montaż poszczególnych członków: „wokół centralnej kuli, pisze Jeleński, mogą się artykułować dwa korpusy, dwie pary nóg, a sam odwracalny korpus może udawać albo nasadę nóg, albo piersi z ewentualną głową nad nimi” [B 10–11]. „Lalka podlega – czytamy w jednym z komentarzy – jednoczesnej syntezy i redukcji: artysta fotografuje poszczególne organy manekina w zdumiewających konfiguracjach, by ostatecznie unicestwić siebie jako podmiot wraz z przedmiotem w fantomatycznym rozczłonkowaniu”⁷.

Nowej Lalce także towarzyszy obszerny zestaw fotografii, często ręcznie kolorowanych przez samego artystę. Czternaście spośród nich Paul Éluard opatrzył cyklem poematów prozą, które ukazały się pierwotnie na łamach czasopisma „Messages”. Całość – opatrzona tytułem *Les Jeux de la Poupée*, czyli *Gry Lalki* – której edycję na kilka lat wstrzymał wybuch wojny, ostatecznie opublikowana została, wraz ze wstępem Bellmera zatytułowanym *Notatki oraz fragmenty na temat stawu kulistego*, dopiero w 1949 roku w bibliofilskim nakładzie 136 egzemplarzy.

W opuszczonym ogrodzie, na strychu, w łóżku z rozrzuconą pościelą, na schodach, w lesie – inna dla każdego zdjęcia przestrzeń, w której zlokalizowane zostaje dzieło, zmienne konteksty, w jakich objawia się *Die Puppe*,

⁶ Por. P. Webb, R. Short, *Hans Bellmer*, New York 1985, s. 24.

⁷ E. Łojszczyk, *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2010, nr 1, s. 116. Zob. także H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge (Mass.) 2004, s. 230–232.

często ukazywana teraz jako ofiara niewidocznego oprawcy, jeszcze bardziej pogłębiają poczucie **niesamowitości**, odsłaniają meandry, po których błądzi ludzka wyobraźnia:

W domu z obluzowanych desek – pisze Éluard o fotografii przedstawiającej Lalkę pozbawioną prawej nogi, przywiązaną do balustrady przy schodach – o dziurawym dachu, na schodach, których stopnie wymoszczono starymi butami – jest toporna, nieprzenikniona i szorstka. Sama w błotnistym i zimnym otoczeniu, sama i bez oczu, nieubłagana sama. To gdzie indziej czyste powietrze spada jak grom na pozory wspólnego życia⁸.

Kontynuacją projektu skupionego wokół Lalki były powstające w pracowni Bellmera szkice i grafiki. Wiele miejsca poświęca tym pracom w swoim eseju Jeleński, próbując opisać ten niezwykle obszerny zbiór rysunków, skutecznie uchylający się wszelkim próbom systematyzacji i interpretacji. Chce w nich widzieć Jeleński projekt egzystencjalny i wydobyć zawartą w nich koncepcję filozoficzną. Eseista zwraca uwagę na niezwykle styl tych prac, oddający matematyczną precyzję linii i inżynierską logikę kompozycji rysunku na usługi wyobraźni wyzwolonej z wszelkich możliwych ograniczeń:

Kreska Bellmera waha się pomiędzy precyzją inżyniera a wolnością wróżbiarza. Rzekłbyś, że ukradł ojcu narzędzia jego pracy, że walcząc z nim, odebrał je użyteczności, której miały służyć, by tym dokładniej obrysować ów inny świat, budzący w nim nostalgię: świat, po którego meandrach swobodnie błądzi marzenie. Ta krzywa przypomina o suwmiarce, ta linia, ten kąt – o ekierce. Lecz krzywa rozwidła się w różne zwichrzenia, linia drży, łamie się, a to, co wydawało się najwyższą precyzją, rozpuszcza się w wieszczącej płamie, fusach po kawie, ruchliwej materii organicznej. Rewolta natury rzeczy przeciwko geometrii? Raczej nieustanna, dialektyczna gra pomiędzy ścisłością a chaosem. Tęsknota za ścisłością, odrzucenie porządku [B 14–15].

Arcimboldowskie formy jego androgińskich gron upodabniają się bowiem do płam: krzywe są tak niewiarygodnie cienkie, że płaczą się w pajęczynę, której ligamenty, chrząstki, artykulacje przypominają ektoplazmy przedmiotów *modern' style*. Lecz ta mgielka (będąca jak gdyby sennym rojeniem o zawilosciach ciała) pochwycona jest przez perły białego gwaszu, które zdają się ją przyszpilać, podtrzymywać. Po drugiej stronie: pliski sukienek małych dziewczynek, gofrowane bibułki opakowujące ciastka i wielościanny słodczy krystalizują się w przedmioty nasuwające na myśl Luca Paciolo i Złotą Liczbę [B 15–16].

⁸ P. Éluard, *Mgliste gry lalki*, przeł. G. Szymczyk-Kluszczyńska, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk, Gdańsk 1998, s. nlb.

Co jednak powiedzieć o momencie, gdy kreska rysownika wymyka się poza obrzeża świadomości, kreśląc niesamowitą postać, w której „jedna noga przedłuża drugą, piersi zlewają się w jedną kulistość, ewokującą zarazem piersi, płeć i pępek” [B 17]?

„Dzieło Bellmera – pisze Alain Jouffroy – jest punktem, w którym »dyktando« nieświadomości zbiega się z potrzebą zapanowania nad ujawnionymi przez nią treściami”⁹. Sam Bellmer w rozważaniach teoretycznych próbował zgłębić tajniki mechanizmów percepcji ciała w swoich artystycznych działaniach. Odwołując się do języka psychoanalizy, głównie do prac Zygmunta Freuda i klinicznych badań Paula Schildera, starał się zrozumieć, na jakich zasadach w jego rysunkach i grafikach dochodzi do amputacji, substytucji pewnych części ciała przez inne, multiplikacji lub przemieszczania członków z właściwych im miejsc w miejsca zupełnie nieprawdopodobne, innym słowy dociekał tego, **jak nieświadomość zyskuje swoje wizualne przedstawienie w jego grafikach.**

W wydanej w 1957 roku książce *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu* (*Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*) pojawia się koncept „nieświadomości fizycznej”¹⁰. To właśnie nieświadomość rządzi wszystkimi Bellmerowskimi **anatomicznymi transferami, powtórzeniami, przeistoczeniami, inwersjami, odwróceniami**, czyli tym, co Jeleński trafnie określił jako „**podziały i mnożenia anatomiczne, rojenia międzyanatomiczne**” [B 18, podkr. B.S.], a co sam Bellmer wyjaśniał w *Anatomii obrazu* tak: „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”¹¹.

Psychoanaliza wypracowała co prawda język, dzięki któremu możemy eksplorować zakamarki ludzkiej psychiki, pomijała jednak zazwyczaj w swej refleksji mroczne miejsca naszego ciała, pozostawiając je niejako w domenie anatomii, która tymczasem stworzyła niezwykle precyzyjną naukową geografię organizmu człowieka, zapoznając jednakże „psychologię ciała”.

⁹ A. Jouffroy, *Hans Bellmer*, przeł. L. Brogowski i D. Senczyszyn, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer...*, s. 99.

¹⁰ Do konceptu tego odwoła się później Jeleński w poświęconym poezji Aleksandra Wata eseju *Lumen obscurum* z 1968 roku, interpretując tam twórczość polskiego poety właśnie poprzez kategorię „podświadomości ciała”: „Wat należy jednak do tych rzadkich poetów, którzy, jak Hans Bellmer i Henri Michaux (jeszcze dwaj nadrealiści), a również Witold Gombrowicz, szukają ukrytych relacji między tym, co myślimy, czujemy, a tym, co w nas myśli, czuje”. K.A. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Chwile oderwane*, wyb. i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2007, s. 84.

¹¹ H. Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Lublin 1994, s. 53.

Sugestywny *passus* z *Anatomii obrazu* może dać wyobrażenie tego, jak ten dyskurs wyobrażał sobie Bellmer:

Zakochany w kobiecie i sobie samym mężczyzna siedzący w fotelu zasypia i we śnie jego pani wkłada mu w dłonie talerzyk. Mężczyzna szczególnie intensywnie czuje jego śliską i zimną powierzchnię. Budzi się, wstaje i spostrzega, że ślad – jaki wycisnął w fotelu, ma kształt talerza. Innymi słowy, przeciwstawiając potencjalny, kobiecy obraz talerzyka rzeczywistemu ognisku podniety, jaka płynie z ułożenia jego ciała (kontakt pośladków z fotelem), zaskoczony mężczyzna utożsamia obydwie obrazy – obraz Ja (odciśnięty ślad) z obrazem Ciebie (talerzyk). Dokładny opis faktu domaga się jeszcze tylko uwagi: obraz kobiety powiązany jest z ułożeniem mężczyzny w sposób o wiele bardziej złożony, aniżeli można byłoby się domyślać ze zwyczajnej postawy siedzącej kobiety. Bowiern oglądany z bliska mężczyzna, który przystosowuje się do kształtu fotela i obiema rękami (oparcia) trzyma talerzyk (siedzenie) – naśladując fotel, sam staje się fotelem, staje się kobietą. Z drugiej strony, jeśli pamiętać o jego męskiej roli, mężczyzna ów, trzymając talerzyk trzyma kobietę, kobietę-talerz – odciśnięty ślad – siedzenie-fotel, która sama z kolei gotowa jest, aby mężczyzna na niej usiadł itd. Chodzi tu o osobliwe poplątanie antagonistycznych zasad „mężczyzny” i „kobiety”, poplątanie o zapachu hermafrodyty, ale zdominowane kobiecą strukturą fotela-talerza. Najistotniejszą rzeczą jest to, że mężczyzna, zanim uczynił widzialnym obraz kobiety, przeżył go we własnym organizmie¹².

Odpowiedzią na to zaniedbanie jest perwersyjne dzieło Bellmera, którego obsceniczne wizje eksplorują anatomię ciała przez pryzmat tego, co odbierała mu medycyna – postrzegają mianowicie ciało jako obiekt pożądania i narzędzie erotycznej rozkoszy. Tak też, odwołując się do języka psychoanalizy, interpretuje unikalne dzieło Bellmera autor *Chwil oderwanych*¹³:

Szok – pisze polski eseista – sprowokowany rysunkami Bellmera, wynika stąd, że pozwala nam zobaczyć koneksje tajemniczo i mimowiednie zachodzące w owej strefie cienia pomiędzy psychicznym i fizycznym, a stanowiące przecież osnowę naszej egzystencji. Jego dzieło erotyczne zdumiewa, dlatego że nie zawiera opisów „naturalistycznych”, jest natomiast próbą graficznej transkrypcji obrazów mentalnych, fantazmatów i doznań, jakie rodzi pożądanie [B 20, podkr. autora].

Ta psychoanalityczna wykładnia dotyczy w tym samym stopniu fantazmatów życia erotycznego i psychoz mieszczańskiego społeczeństwa, jego seksualnych tabu i traum. Tyleż, rzecz jasna, społeczeństwa, na którego

¹² Tamże, s. 29–30.

¹³ Odwołania do dyskursu psychoanalitycznego są zresztą u Jeleńskiego dosyć częste także w jego szkicach i esejach krytycznoliterackich. „Filiacje te, pisze Marian Bielecki, bodaj w największej mierze dochodzą do głosu w interpretacjach utworów Witolda Gombrowicza”. M. Bielecki, dz. cyt., s. 52.

obręczach funkcjonuje wszak sam Bellmer oraz jego szokujące dzieło, co samego obarczonego obsesjami artysty, dla którego Lalka i jej fotografie, tak samo jak późniejsze rysunki, stanowiły swego rodzaju kompensację, wyzwolenie i „spełnienie na planie wyobrażenia pożądanego niemożliwego do spełnienia w rzeczywistości” [B 22]. Dostrzec tutaj można, jak sądzę, sadystyczne pożądanie ufundowane na dychotomii dominującego męskiego podmiotu i rojonego przez artystę doskonale metamorficznego przedmiotu erotycznego, czyli uprzedmiotowionej kobiecości, której inercyjna, pasywna, bezgraniczna wręcz uległość nie przekreśla jednocześnie – co widać właśnie w Lalce – nieprzekraczalnego dystansu, który, jak pisał Bellmer, potrafi doprowadzić do rozpacz. Mówiąc pokrótce: Lalka jest lustrem, w którym przegląda się nieświadomość twórcy – w tym względzie stanowi ona wizualizację pracy nieświadomości, mechanizm projekcji wypartego pożądanego.

Jeleński podejmuje w swym eseju wyzwanie, któremu nie sposób sprostać do końca. Choć trafnie rekonstruuje Bellmerowską filozofię twórczą, odsłania tajniki jego ekspresji artystycznej i przekonująco interpretuje prace autora Lalki w duchu teorii psychoanalitycznej, nie jest jednak w stanie opisać dzieła Bellmera – tak samej Lalki (Lalek), jak szkiców czy rysunków, **ponieważ jest to dzieło, które wszelkiemu ekfrastycznemu opisowi umyka. Bellmerowska inscenizacja kobiecego ciała oparta na różnicy, nieograniczonej mnogości, nieposkromionym przemieszaniu, swobodnej fragmentacji i dowolności montażu nie mieści się w granicach eseistycznego opisu, któremu stara się ją poddać Jeleński.**

Bellmer był powściągliwy – pisze Stanisław Rosiek – w opisywaniu Lalki w ruchu, w działaniu – w relacji z nim samym. [...] Wiedział chyba, że taki opis jest niemożliwy. Nosorożca, jak wiadomo, trzeba najpierw zobaczyć, aby słowo „nosorożec” nabrało znaczenia. Lalka – jako byt powołany do istnienia przez Bellmera, więc jako nowy, nieznan wcześniej gatunek – musiała być światu **pokazana**. Dopiero później stać się mogła przedmiotem takiego czy innego dyskursu. Bellmer musiał sięgnąć po aparat fotograficzny¹⁴.

Dokumentacyjna zdolność serii fotografii wykazuje w tym wypadku funkcjonalną przewagę nad tekstową deskrypcją przedmiotu. Jak wszak pochwycić w słowach niezliczone metamorfozy Lalki, jej zmienną postać, chwiejną – jak zauważa Rosiek – tożsamość, zakres gwałtowanych przemian, jakim podlega z woli artysty, które wydają się nie mieć końca? „Nie

¹⁴ S. Rosiek, *Ze wstępnych notatek do Lalki*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer...*, s. 129 (podkr. autora).

ma ona ani imienia, ani ciała o stałym układzie – jak my wszyscy¹⁵ – jak słusznie konstatuje Rosiek.

Inny, już ostatni trop, który chciałbym przywołać na zakończenie, podsuwa sam Bellmer. Jeśli przyjąć, jak chce niemiecki artysta, że – powtórzę cytowane przed chwilą słowa – „zdanie porównać można do ciała, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów, odkryli na nowo jego prawdziwy sens”¹⁶, wówczas, bazując na tej metaforze tekstu jako ciała (czy też ciała jako tekstu), ekfrazy opisujące Lalkę należy budować na analogicznych zasadach – dezartykulacji, parcelacji, koincydencji, nieustannej metamorfozy i podświadomego gestu. Pisanie o ciele oddać we władanie pisania ciałem, gdzie oko i kreśląca słowa ręka odsyłają do cielesnego wymiaru tekstu literackiego. W ten sposób proponuję też czytać esej Jeleńskiego. Owe konwulsyjne repetycje i permutacje uwolnione są także z więzów struktury narracyjnej, zatem w poszukiwaniu jakiegoś sposobu deskrypcji prac Bellmera, właściwe wydaje się – co też czyni Jeleński – przejście od opisu dzieła do opisu samego działania, do swoistej **ekfrazy aktu twórczego**, która w mniejszym stopniu może opierać się na próbie deskrypcji dzieła sztuki (tym bardziej, że samo dzieło charakteryzuje się nieustanną i nieprzewidywalną zmiennością), ewoluuje zaś w kierunku charakterystyki owego procesu *in statu nascendi*.

BIBLIOGRAFIA

- Bellmer H., *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Lublin 1994.
- Bielecki M., *Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Foster H., *Prosthetic Gods*, Cambridge (Mass.) 2004.
- Gombrowicz. *Walka o sławę*. Korespondencja, część druga, układ przedmowy J. Jarzębski, przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski, tłum. listów z jęz. francuskiego I. Kania, Kraków 1998.
- Gry Lalki. *Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk, Gdańsk 1998.
- Jeleński K.A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998.
- Jeleński K.A., *Chwile oderwane*, wyb. i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2007.

¹⁵ Tamże, s. 130.

¹⁶ H. Bellmer, *Post-Scriptum à Oracles et Spectacles d'Unica Zürn*, „Obliques”, Numéro Spécial: Hans Bellmer, Paris 1975, s. 109. Cyt. za: A. Mahon, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, przeł. P. Polit, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer...*, s. 147.

- Kandziora J., *Autobiograficzne tło eseistyki Konstantego Jeleńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3.
- Kot A., *Masculine-feminine fantasies: the phantasmagorias of Hans Bellmer*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 2.
- Łojaszczyk E., *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2010, nr 1.
- Taylor S., *Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago. The Wandering Libido and the Hysterical Body*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996 (Vol. 22), nr 2.
- Webb P., *Death, Desire and the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*, Chicago 2004.
- Webb P., Short R., *Hans Bellmer*, New York 1985.

Bartosz Swoboda – Uniwersytet Opolski, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, artykuły naukowe publikował w polskich i zagranicznych czasopismach, m.in. w „Studi Slavistici”, „Slovo. Journal of Slavic Languages and Literatures”, „Orbis Linguarum”. W 2022 roku ukaże się jego książka *Od doświadczenia estetycznego do doświadczenia języka. Ekfrazja w polskiej literaturze modernistycznej*. ORCID: 0000-0002-5868-5562. E-mail: <bartek_swoboda@poczta.fm>.

Bartosz Swoboda – University of Opole, PhD in literature, author of reviewed articles published in Poland and abroad in academic journals such as “Studi Slavistici”, “Slovo. Journal of Slavic Languages and Literatures”, “Orbis Linguarum”. His book entitled *Od doświadczenia estetycznego do doświadczenia języka. Ekfrazja w polskiej literaturze modernistycznej [From Aesthetic Experience to Experience of Language. Ekphrasis in Polish Modernist Literature]* will be published in 2022. ORCID: 0000-0002-5868-5562. E-mail: <bartek_swoboda@poczta.fm>.

