

Anagramy w kontekście notatników Ferdinanda de Saussure'a (ze zbiorów Bibliothèque de Genève)

Adam Dziadek

ADAM DZIADEK Uniwersytet Śląski, Katowice

**ANAGRAMY W KONTEKŚCIE NOTATNIKÓW FERDINANDA
DE SAUSSURE'A (ZE ZBIORÓW BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE)**

Anagramy Ferdinanda de Saussure'a są fascynującym przedmiotem studiów i doczekały się wielu poważnych omówień, rozwinięć, interpretacji; dużo z nich jest mocno kontrowersyjnych, sporo też marginalizuje zjawisko latami badane przez de Saussure'a. Okazuje się, że de Saussure pracował nad anagramami równoległe do zagadnień, jakie podejmował na swoich genewskich wykładach i jakie potem zostały włączone do *Kursu językoznawstwa ogólnego* przez uczniów lingwisty. Notatniki, o których mowa w tytule, znajdują się w zbiorach Bibliothèque de Genève; można je konsultować na miejscu, a także zapoznać się z nimi na stronach internetowych biblioteki¹.

Zajmuję się anagramami od wielu lat, pisałem o nich niegdyś w „Tekstach Drugich”, nie mając wówczas doświadczenia archiwum de Saussure'a². Niektóre tezy stawałem intuicyjnie, a ogląd archiwum sporo z tych intuicji potwierdził, do czego wrócę w dalszej części wywodu.

W archiwalnych zbiorach de Saussure'a obok rękopisów – licznych szkiców znanych prac czy artykułów, obszernych fragmentów wykładów, które potem stały u podstaw *Kursu*, niezwykle ważne miejsce zajmują notatniki z anagramami. Oprócz tych dokumentów są też z wielu względów nadzwyczaj ciekawe marginalia znajdujące się na skrawkach papieru: rysunki (np. *Mouvement du pied* przedstawiający ruch stopy mężczyzny siedzącego na krześle), komiksy układane na wzór takich, jakie tworzył szwajcarski malarz i karykaturzysta Rodolphe Töpffer (*Bande dessinée à la mode de Töpffer concernant Milady, César, Statullius, Simpleson et un syrien*)³, wiersze, ale również aforyzmy, np. ten, który jest właściwie „meta-aforyzmem”:

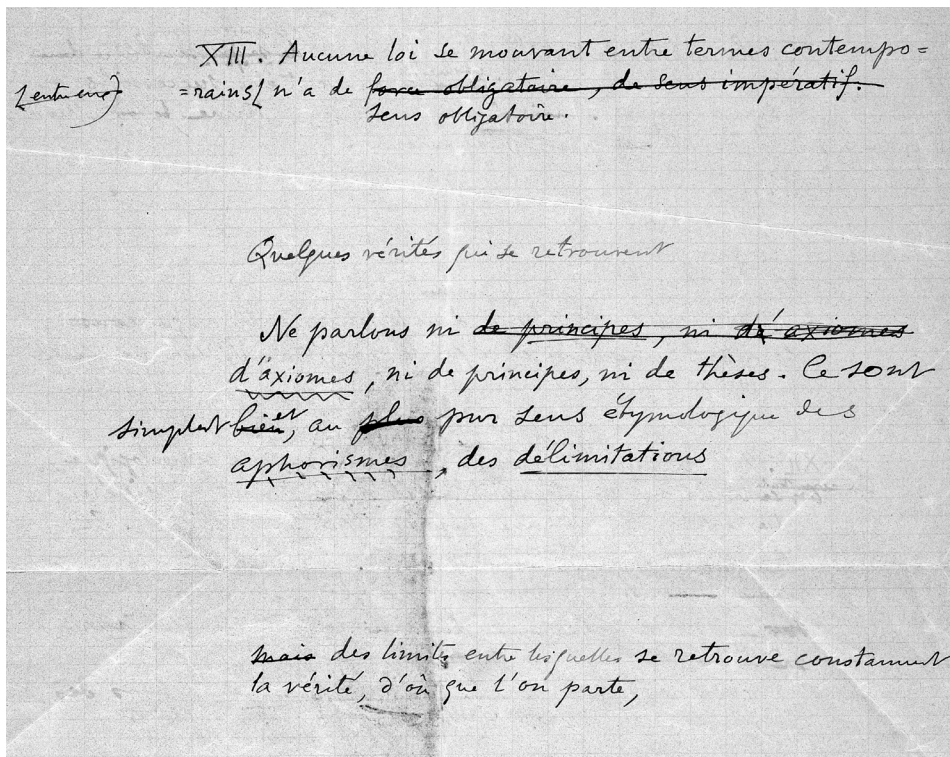
¹ Prezentowane w tekście ilustracje pochodzą ze zbiorów zamieszczonych na stronie: https://archives.bge-geneve.ch/archive/fonds/saussure_ferdinand_de/ (data dostępu: 17 X 2024).

² A. Dzia dek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6 (przedruk w wersji rozszerzonej: A. Dzia dek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. W: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice 2006). Zob. też A. Dzia dek, *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014. W niniejszym tekście wykorzystuję fragmenty moich wcześniejszych badań i ustaleń.

³ Zob. L. Grove, *Ferdinand de Saussure's Unknown „Bandes Dessinées”*. „Yale French Studies” 2017, nr 131/132.

QUELQUES VERITES QUI SE RETROUVENT [KILKA ODNALEZIONYCH PRAWD]

Ne parlons ni d'axiomes, ni de principes, ni de thèses. Ce sont simplement, et au pur sens étymologique des aphorismes, des délimitations [Nie mówmy ani o aksjomatach, ani o zasadach, ani o tezach. Są to, w czystym sensie etymologicznym, aforyzmy, odgraniczenia].



Ilustracja 1

To cenny aforyzm w kontekście zasad i reguł, jakie ukształtowały lingwistykę i wszystkie nauki z niej wyrosłe w XX wieku. Cenny aforyzm także w kontekście odrzucenia anagramów na rzecz Kursu, o czym nieco dalej.

Wyczerpujące omówienie zagadnień związanych z anagramami wymaga rozbięcia problemu na trzy pola, które często zresztą mocno się zająbiają: anagram jako chwyt stylistyczny, anagram jako *quasi-gatunek*⁴ i anagram fonetyczny (de Saussure). Z oczywistych przyczyn nie da się tu przedstawić całości problemowej, rzecz wymaga znacznie obszerniejszej pracy.

Anagramy znajdujemy wszędzie – w literaturze, w różnorodnych tekstach kultury, w sztuce masowej, w reklamie i w codzienności. Jednym z najsłynniejszych jest ten, który pojawia się w *Ulyssesie* Jamesa Joyce'a, utworzony od imienia i nazwiska: LEOPOLD BLOOM. Warto w tym miejscu przypomnieć słynny film Stanleya Kubri-

⁴ Zob. np. A. Dziedzic, *Anagram jako quasi-gatunek – przypadek Iana Hamiltona Finlaya*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 4.

cka *Lśnienie*, w nim zaś małego chłopca, poprzez którego ukryte zło wypowiada słynny anagram REDRUM, czyli MURDER; to właśnie słowo daje się wyczytać w lustrzanym odbiciu w jednej ze scen. Można też przypomnieć *Milczenie owiec* w reżyserii Jonathana Demme'a, gdzie psychopata Hannibal Lecter podsuwa agentce Starling rozmaite tropy za pomocą anagramów HESTER MOFFET, czyli THE REST OF ME, a także LOUIS FRIEND, czyli IRON SULFIDE. Co to ma wspólnego z de Saussure'em? Pozornie niewiele, ale te anagramy nigdy by się we wspomnianych filmach nie pojawiły, gdyby nie badania genewskiego lingwisty i fakt, że połączono je w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku z psychoanalizą i nowoczesną teorią tekstu.

Anagramy wyrastają z tradycji greckiej, a za twórcę pierwszych uznaje się aleksandryjskiego poetę i dramaturga Likofrona z Chalkis. U Homera imię Achilles (*Achilleus*) jest związane ze słowem „*achos* [ból]” – to jego gniew przyczynił się do cierpienia Achajów; Ulisses (*Odusseus*) z kolei ze słowem „*odusao* [nienawiść]”, której stał się ofiarą. Jeśli chodzi o tradycję łacińską – jednym z najbardziej znanych anagramów jest ROMA/AMOR („miłość”), wpisany w *Eneidę* Wergiliusza, ale występujący też w wielu znanych polskich utworach, np. w *Promethidionie* Cypriana Norwida. Z kolei we fragmencie wiersza Aleksandra Wata wprost zostaje zdefiniowany anagram: „Eneas z ojcem na plecach zbiegł z płonącego Ilionu, / założył miasto – anagram Miłości”⁵; peryfraza „anagram Miłości” nazywa Rzym – ROMA, która to nazwa stanowi faktycznie anagram słowa „*amor*”. Anagram ważny jest również w tradycji hebrajskiej, zwłaszcza w *Kabale*, gdzie staje się kluczem do odszyfrowywania tekstów sakralnych (mówi się nawet o funkcji hermeneutycznej anagramów⁶). W literaturze europejskiej ich bujny rozwój przypada na okres renesansu, później stopniowo odchodzą do lamusa, by na powrót odrodzić się i przejść w stan prawdziwego rozkwitu w literaturze awangardowej XX wieku. Anagramy występują nie tylko w tekstach literackich, pojawiają się także w muzyce (np. w *Kunst der Fuge* Johanna Sebastiana Bacha, w kompozycjach Ferencza Liszta, Roberta Schumanna i Arthura Honeggera)⁷ oraz w sztukach plastycznych (m.in. u Francisca Picabii czy Marcela Duchampa), a w twórczości Hansa Bellmera i Uniki Zürn przybierają szczególną formę filozofii somatycznej języka, w której ciało i język są ze sobą ściśle połączone.

W ujęciu tradycyjnym anagramy są najczęściej stylistycznymi środkami wyrazu artystycznego; znajdujemy je nierzadko w liryce panegirycznej, w rozmaitych grach słownych, gdzie przybierają zwykłe formy ludyczne, pojawiają się w postaci szyfrów, wiążą się z zagadką, zabawą, itd.⁸ Można więc od imienia i nazwiska ADAM DZIADEK ułożyć anagramy: DADAIZM EDKA czy DEKADA MADZI⁹. Imiona i nazwiska twórców były od dawna wdzięcznym obiektem sztuki anagramów, o czym przeko-

⁵ A. Wat, *Z Hezjoda. W: Ciemne świadctwo*. Paryż 1968, s. 57.

⁶ Zob. P.-Y. Testenoire, *Les Anagrammes*. Paris 2021, s. 24.

⁷ Zob. J. Chailley, *Anagrammes musicales et „langages communicables”*. „Revue de musicologie” 1981, nr 1.

⁸ Historię anagramu przedstawił skróto Testenoire w cytowanej wcześniej książce.

⁹ Te przykłady anagramów przesłał mi przed kilku laty E. Balcerzan; pierwszy zresztą w Polsce badacz, który wykorzystał anagramy de Saussure'a w analizie wiersza B. Leśmiana *Srebroń* (E. Balcerzan, *Pełno rozwiśnień i udnistrzeń*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971).

nuje Yves Lamy w swojej książce *Les Anagrammes littéraires. Pseudonymes et cryptonymes* – kompletnym, ułożonym w formie słownika pisarzy, zbiorze anagramów powiązanych z twórcami francuskimi¹⁰.

Henry Benjamin Wheatley w swojej książce *Of Anagrams. A Monograph Treating of Their History from the Earliest Ages to the Present Time [...] z 1862 roku* daje liczne przykłady tradycyjnych anagramów, ale uwzględnia w niej także inne formy wierszowe opierające się na grach słownych, np. palindromy, *echo verses*, chronogramy czy lipogramy¹¹. Wiele kapitalnych anagramów zaczerpniętych z literatury powszechnej i polskiej przywołuje również Julian Tuwim – w jego komentarzach znajdują się cenne informacje zapożyczone z historii tego chwytu¹². Niektóre przykłady podane przez Wheatley'a czy Tuwima noszą wszelkie znamiona *quasi-gatunków literackich*, mają bowiem swoje stałe wyznaczniki, układają się w powtarzalne systemy tekstowe – często wiążą się z panegirykami czy też z żywiołem parodystycznym lub pamfletem.

We Francji w 1821 roku Gabriel-Antoine-Joseph Hécart wydał *Anagramméana. Poème en huit chants*, długi, niemal 1000-wersowy utwór, w którym każdy wiersz zawiera anagram; w XIX wieku poemat miał recepcję zdecydowanie negatywną, samego zaś autora uznawano za szaleńca, dopiero edycja krytyczna z 2007 roku w sposób zasadniczy zmieniła podejście do tego utworu i uczyniła z Hécarta prekursora „pisanania anagramatycznego”. Wraz z rozwojem surrealizmu, a później w dziełach twórców związanych z grupą OuLiPo było ono ważną praktyką artystyczną¹³.

Pisanie anagramatyczne uprawiał z wielkim powodzeniem Michel Leiris. W trzech numerach „La Révolution surréaliste” opublikował swój *Glossaire*, w którym nie zawarł po prostu anagramów, ale tworzył i zgłębiał język poetycki za pomocą takiego właśnie modelu pisania. Oto kilka kapitalnych przykładów: „LANGAGE – *bagage lent de l'esprit*”, „LANGUE – *la gangue des ailes, comme la lampe en est la hamp*”, „MARBRE – *arbre immuable des veines*”¹⁴, „GORGE – (*les 2 g se recourbent et figurent deux seins; l'or du centre est leur gage*)”, „SIMILITUDE – (*identiques, les 3 I se mêlent et préparent la pierre unie de l'U*)”¹⁵, „CATHOLICISME – *isthme de ta colique*”, „MOI – *loi que j'aime*”¹⁶. Już ta garść wybranych anagramów pokazuje złożoność ich zagadnienia i pisania anagramatycznego, umożliwiającego i nawet implikującego interpretacje oraz całe długie ciągi narracyjne – z małej, krótkiej, ograniczonej, fragmentarycznej formy da się wykreować rozbudowane teksty. To istota języka poetyckiego, na którą zwracał uwagę w swoich badaniach de Saussure. Leiris nie znał zapewne prac de Saussure'a, nie mogło ich znać wielu innych pisarzy tworzących anagramy. Podobnie Tristan Tzara, który wypowiadał się na temat anagramów pojawiających się w tekstach François Villona i François Rabe-

¹⁰ Y. Lamy, *Les Anagrammes littéraires. Pseudonymes et cryptonymes*. Paris 2008.

¹¹ H. B. Wheatley, *Of Anagrams. A Monograph Treating of Their History from the Earliest Ages to the Present Time [...] z 1862 roku*. London 1862.

¹² J. Tuwim, *Pegaz dęba*. Warszawa 2008, s. 81–93.

¹³ G.-A.-J. Hécart, *Anagramméana. Poème en huit chants* (1821). Texte présenté et annoté par A. Chevrier. Bassac 2007.

¹⁴ M. Leiris, *Glossaire. J'y serre mes gloses*. [Cz. 1]. „La Révolution surréaliste” 1925, nr 3, s. 6.

¹⁵ M. Leiris, *Glossaire. J'y serre mes gloses*. [Cz. 2]. Jw., nr 4, s. 20–21.

¹⁶ M. Leiris, *Glossaire. J'y serre mes gloses*. [Cz. 3]. Jw., 1926, nr 6, s. 20–21.

lais'go¹⁷. Analizy Tzary pokazywały, że szyfrowanie imienia i nazwiska za pomocą anagramu stanowiło w dziełach obydwu stałą i zamierzoną praktykę – litery składające się na imię i/lub nazwisko autora wpisane były symetrycznie w poszczególne wersy tekstu według przybliżonego schematu.

Anagramatyczna twórczość wielu autorów pokrywa się do pewnego stopnia z tym, co badał i omawiał de Saussure, także i stąd wynika niebawem rozwój studiów nad językiem poetyckim, jaki nastąpił po odkryciu i opublikowaniu prac lingwisty.

W literaturze francuskiej anagramy jako jeden z ważniejszych środków wyrazu i też refleksji metalingwistycznej połączonej z matematyczną kombinatoryką pojawił się w pracach grupy OuLiPo, zwłaszcza w dziełach Georges'a Pereca (*La Clôture et autres poèmes* oraz *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*) czy Michelle Grangaud (szczególnie jej *Memento-fragments. Anagrammes*)¹⁸. Różnorodne formy anagramatyczne nakłaniały krytyków do opisywania tego fenomenu w kontekstach genologicznych (twórczość surrealistów, Leirisa i Tzary, członków grupy OuLiPo czy Zürn; Raymond Queneau uprawiał „poezję aliteracyjną”) – Alain Chevrier mówił więc o tych formach jako o „nowym gatunku poetyckim”¹⁹.

Podobnie przedstawia się sprawa anagramów u szkockiego poety Iana Hamiltona Finlaya²⁰. Można by nawet stwierdzić, że stanowią one jeden z ważniejszych punktów w jego dorobku, mają tu swoistą wykładnię metatekstualną wpisaną w dzieło Finleya. Domagałoby się ono specjalnego i szczegółowego opracowania, tu natomiast chcę się skoncentrować na jego anagramach, które autentycznie urastają w tym przypadku do rangi *quasi*-gatunku – anagram to, w zamierzeniach twórcy, wiersz (autor *Idylls* specjalizował się w wynajdywaniu i praktykowaniu mikroform poetyckich: *one word poem*, *found poem*, *adapted alphabets* i także właśnie anagramów). Finlay posługiwał się anagramami w pełni świadomie, snuł nawet wokół nich niezwykłą refleksję teoretyczną czy metaliteracką, czasem używał w ich opisie złożonych metafor. W komponowanych (dosłownie) przez Finlaya anagramach literowe przestawki łączą się wszakże ściśle ze sferą brzmieniową, z powtórzeniem dźwiękowym. Anagram dostarcza przyjemności podwójnej: z jednej strony, czysto intelektualnej, z drugiej – przyjemności cielesnej, somatycznej czy nawet, jak mówi André Spire: „muskularnej”²¹, a dzieje się to za sprawą wypowiedzania słów na głos, choć, zdaniem samego de Saussure'a, anagramy słychać także w lekturze cichej, bezgłosnej.

17 T. Tzara, *Le Secret de Villon*. W: *Œuvres complètes*. T. 6. Paris 1991. W apendyksie do tego tomu zamieszczono pracę o anagramach u F. Rabelais'go. Pisma Tzary są wariantem „lektury kryptogramatycznej” tekstów F. Villona.

18 Można też podać tu inny przykład, który pochodzi z Archiwum twórczego Marii Kureckiej i Witolda Wirpszy w Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie. Poeta uprawiał szczególnie rodzaj „ćwiczeń anagramatycznych”; podstawą są pojedyncze słowa, z których buduje się inne aż do wyczerpania możliwości; owa praktyka przypomina ćwiczenie leksykalne, ale opiera się właśnie na anagramach – tych ćwiczeń w zbiorach archiwalnych Wirpszy znajduje się wiele i wymagają one szerszego omówienia. Taka praktyka nie jest w historii literatury zjawiskiem odosobnionym.

19 A. Chevrier, *L'Anagramme comme genre poétique nouveau*. „Critique” 1988, nr 492.

20 I. H. Finlay, *Selections*. Ed., introd. A. Finlay. Berkeley, Calif., 2012.

21 Zob. bardzo inspirującą książkę A. Spire'a *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques* (Paris 1949).

Proces twórczy w przypadku anagramów de Saussure'a jest fenomenem niezwykle złożonym. Prace autora nad anagramami nie powstawały w oderwaniu od innych prac, układały się równolegle do wszystkich innych problemów badawczych, którymi lingwista się zajmował – to jeden aspekt ciągłości procesu twórczego; drugi stanowią konsekwencja i systematyczność (od 1906 do 1909 roku powstało 99 notatników poświęconych anagramom i dodatkowo 26 na temat metryki wedyckiej – także one mogą być powiązane z analizowanymi przez lingwistę anagramami), z jakimi pracował nad anagramami przez kilka lat (wspomnieć trzeba, że nigdy nie ujawnił tych badań, poza uwagami zapisywanymi w listach do niewielkiej grupy przyjaciół). Studia nad anagramami homeryckimi poprzedziły podróże, które de Saussure odbył tropami bohaterów *Iliady* i *Odysei*.

Mam tu na myśli proces twórczy nigdy przez autora nie zamknięty, dopełniony czy dokończony, nie ma dzieła. Nie było go także w przypadku *Kursu* i gdyby nie Charles Bally i inni uczniowie, nigdy byśmy nie oglądali tego dzieła w takiej postaci, jaką oni mu nadali. Podobnie z anagramami: gdyby nie Jean Starobinski, jego odkrycie i późniejsze publikacje, w ogóle nie byłoby o nich mowy.

Niniejszy tekst stanowi zarys monografii, którą przygotowuję – znajdują się tu jej główne wyznaczniki. Podkreślę też od razu, że w przypadku anagramów de Saussure'a nie są to badania pionierskie – na ten temat powstała bogata literatura przedmiotu, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy dyskusję otworzył Starobinski, najpierw publikacją w „*Mercure de France*”, a później słynną książką *Les Mots sous les mots*²². Opisane przez Starobinskiego „słowa pod słowami” na wiele lat ukształtowały recepcję analiz de Saussure'a. Jest znana rozprawa Petera Wunderliego *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*²³; ważna, bo stanowiąca konfrontację *Kursu językoznawstwa ogólnego* z teorią anagramów. Za najistotniejsze jednak studium, jakie powstało na ten temat, poczytuje się obecnie pracę *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, której autorem jest francuski lingwista Pierre-Yves Testenoire; tenże badacz wydał w roku 2013 *Anagrammes homériques* – po raz pierwszy gruntownie zredagowany zbiór notatników z anagramami homeryckimi²⁴. W swojej książce Testenoire zaproponował historyczną i epistemologiczną analizę poszukiwania anagramów przez de Saussure'a. Podkreślił wyraźnie, że genewski lingwista stosował słowo „anagram” w rodzaju męskim (*le anagramme*), podczas gdy w tradycyjnym użyciu językowym ana-

²² J. Starobinski, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure, textes inédits*. „*Mercure de France*” 1964 (février), nr 1204. Szersze omówienia koncepcji de Saussure'a zawierają m.in. następujące prace: J. Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971. – J.-M. Adam, avec la collab. J.-P. Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*. Paris 1975, s. 42–59. – J. Baudrillard, *L'Anagramme*. W: *L'Echange symbolique et la mort*. Paris 1976. – J. Baetens, *Postérité littéraire des „Anagrammes”*. „*Poétique*” 1986, nr 66. – G. Dessons, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. W: *Introduction à la poétique*. Paris 1995. Warto przypomnieć w tym miejscu także inną interesującą publikację – autorstwa J. Cullera – zatytułowaną *Anagrams and Logocentrism* (w: Saussure. Glasgow 1976).

²³ P. Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen 1972.

²⁴ P.-Y. Testenoire, *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*. Limoges 2013. – F. de Saussure, *Anagrammes homériques*. Présentés et édités par P.-Y. Testenoire. Préface D. Gambarara. Limoges 2013.

gram funkcjonuje we francuszczyźnie w rodzaju żeńskim (*l'anagramme*) i stanowi nazwę figury stylistycznej²⁵. Konkluzje tych prac jasno pokazują, że poszukiwania de Saussure'a nie są wytworem jakiegoś interpretacyjnego delirium, szaleństwa, które przypisywał mu niegdyś poeta Michel Deguy²⁶, nie stoją również w sprzeczności z zasadami językoznawstwa ogólnego przedstawionymi w *Kursie*. De Saussure traktował anagramy jako zasadę wersyfikacyjną, ale też jako „inne źródło rytmu”²⁷. Testenoire najdokładniej zbadał rękopisy de Saussure'a, lecz jego badania, głównie lingwistyczne, nie zamykają sprawy.

Kluczowy punkt poszukiwań stanowią dla mnie anagramy de Saussure'a, które są anagramami fonetycznymi. Na czym polega znaczenie odkrycia de Saussure'a? Wszystko zależy od tego, jak rozumie się termin „anagram”, a w przypadku de Saussure'a jego rozumienie odbiega od takiego, które spotykamy w tradycjach literackiej i teoretycznej, do którego jesteśmy po prostu przyzwyczajeni. Definicje anagramu skupiają się najczęściej na grze słów oraz na kombinacjach literowych dokonywanych w obrębie kilku sąsiadujących ze sobą wyrazów i sytuują go w pobliżu takich zjawisk stylistycznych, jak kalambur, metagram czy paragram.

Notatniki de Saussure'a zawierają projekt anagramatycznej koncepcji lektury poezji saturnijskiej, epepei homeryckiej, poezji wedyjskiej, Lukrecjusza, Seneki, Horacego, Owidiusza, a także poezji neolacińskiej. Projekt ten rozszerzył badacz również na teksty pisane prozą, dostrzegając, że występują w nich podobne zjawiska jak w poezji. Już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku na podstawie notatek de Saussure'a zaczęły kształtować się interesujące prace analityczne rozmaitych tekstów literackich, a także teoretyczne koncepcje języka poetyckiego powiązane zwłaszcza z semiotyką.

Zdecydowałem się sięgnąć do rękopisów jako literaturoznawca i stwierdzam, że problemu studiów nad anagramami nie można uznać za zamknięty. Mają one wielkie znaczenie w badaniach nad językiem poetyckim. Anagram nie jest jakimś dodatkiem wzbogacającym samo tworzenie, nie jest jakąś prostą grą słowną, ale zasada pisania, jego podstawą – potwierdzają to analizy Romana Jakobsona dokonane na jednym ze *Spleenów* Charles'a Baudelaire'a, powtarzające się w obrębie całego tekstu grupy głosek SPL, PL²⁸ (autor *Six leçons sur le son et les sens* był pod wielkim wrażeniem anagramów i łączył je z „poetyką fonizującą”); podobnie Jakobsonowska analiza *Konika polnego* Wielimira Chlebnikowa²⁹ czy *Srebronia* Bolesława Leśmiana, jaką przeprowadził Edward Balcerzan, o czym nieco dalej.

Anagramy de Saussure'a mają szczególne znaczenie w badaniach nad strukturą brzmieniową tekstów literackich, jak również w studiach nad somatycznym aspektem języka poetyckiego – chodzi mi o relację między znakiem a ciałem: *sôma a sêma*. W jednym z notatnikowych zapisków de Saussure rozważa kwestię „*Anatomie et*

²⁵ Zob. Testenoire, *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, s. 19.

²⁶ M. Deguy, *La Folie de Saussure*. „Critique” 1969, nr 260, s. 22.

²⁷ Testenoire, *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, s. 58–64. Podkreśl. A. D.

²⁸ R. Jakobson, *Une Microscopie du dernier „Spleen” dans „Les Fleurs du Mal”*. W: *Question de poétique*. Paris 1973.

²⁹ R. Jakobson, *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. nauk., wstęp M. R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989.

Anatomie et physiologie.

1

Y a-t-il une chose qui soit ~~l'analyse anatomique~~
 l'analyse anatomique du mot ? Non. Pour
 Mais, ~~il est vrai~~ la raison suivante : L'anatomiste
 sépare, dans un corps organisé, des parties qui,
 après abstraction de la vie, ~~restent~~ ^{sont} néanmoins
 le fait de ~~la vie~~ direct de la vie. Anatomiquement
 l'estomac est une chose, comme il l'était
 physiologiquement pendant la vie ; c'est pourquoi
 l'anatomiste ne fait pas passer son couteau
~~au~~ par le milieu de l'estomac, il suit tout
 le temps les contours, dictés et établis par la vie,
 qui le conduisent autour de l'estomac, et
 l'empêchent en même temps de confondre avec
 lui la rate, ou autre chose. Prenons ^{maintenant} le mot
 privé de vie (sa substance phonique) ; forme-t-
 encore un corps organisé ? A aucun titre, à aucun
 degré. De par, le principe central que la relation
 du sens au sème est arbitraire, irrémédiable,
 il arrive que ce qui était tout à l'heure
 ἄτο-δύκ-τος n'est plus qu'une masse amorphe
 a + p + o + d + t + e +

A mettre par part :

Avec sème je fais encore une concession, car
 un sème & plusieurs mots écopés l'ont

Ilustracja 2

physiologie [Anatomii i fizjologii], *sôma* i *sêma*, podkreślając wyraźnie te dwa greckie słowa. De Saussure stawia pytanie następujące: „Czy istnieje coś takiego jak anatomiczna analiza słowa?”, i odpowiada na to pytanie, że „nie”, ponieważ –

L'anatomiste sépare, dans un corps organisé des parties qui, après abstractions de la vie, sont néanmoins le fait de la vie. Anatomiquement l'estomac est une chose, comme il l'était physiologiquement pendant la vie [Anatom oddziela w uporządkowanym ciele części, które – choć oderwane od życia – świadczą jednak o życiu. Pod względem anatomicznym żołądek jest taką samą rzeczą, jaką fizjologicznie był za życia].

W dalszym ciągu wywodu językoznawca pyta o słowo –

Prenons maintenant le mot privé de vie (sa substance phonique): forme-t-il encore un corps organisé? [Zastanówmy się teraz nad słowem pozbawionym życia (jego substancji dźwiękowej): czy nadal kształtuje ono uporządkowane ciało?]

Odpowiedź brzmi „nie”, a badacz powołuje się na główną zasadę, według której relacja między sensem a *sôma* jest arbitralna. De Saussure wskazuje wyraźnie na współzależność, wzajemne dopełnianie się tych dwóch greckich słów. Nie chodzi o ekwiwalencję, ale o współistnienie.


W analizach de Saussure'a chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i omawiać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, nie zaś liter. Kładzie on nacisk na szczególne właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: „anafonia” („*anaphonie*”), „hypogram” („*hypogramme*”) i „paragram” („*paragramme*”). Zatem badacz opisywał zjawiska o wiele szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona i od momentu ukazania się pierwszych prac Starobinskiego mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure'a”, wskazując tym samym krąg problemowy wyznaczony przez genewskiego lingwistę.

Notatniki zawierają fragmenty, w których opisana została szczegółowo terminologia. Prezentowana tutaj ilustracja nr 3 zdaje sprawę z terminologicznych roztrząsań lingwisty, który tłumaczy użycie słowa „anagram” i zwraca uwagę na to, że trafniejszym słowem byłaby „anafonia” (wyraz ten, podobnie jak „anagram”, jest podkreślony; z kolei w prawym górnym rogu badacz podał wskazówkę: „*Cahier à lire préliminairement* [Notatnik do lektury na wstępie]”, sugerując, iż to od tego miejsca winno się zacząć lekturę jego badań). De Saussure pisze:

L'anaphonie est donc pour moi la simple assonance à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée, mais ne formant pas un anagramme à la totalité des syllabes [Anafonia jest dla mnie prostym asonanssem do danego słowa, mniej lub bardziej rozwiniętym, w różny sposób powtarzanym, ale nie kształtującym anagramu w całości sylab].

Anagram jest dla badacza „formą pełną”, anafonia natomiast „formą niepełną”. W innym notatniku odnajdujemy kolejne wskazówki terminologiczne:

Le terme „d'anagramme” est remplacé à partir de ce cahier, par celui, plus juste, „de paragramme” [Począwszy od tego notatnika, termin „anagram” zostaje zastąpiony przez trafniejszy termin „paragram”].



1^{er} Cahier à lire préliminairement.

Ms-fr-3963/5 1

I. Terminologie.

En me servant du mot d'anagramme, je ne songe point à faire intervenir l'écriture ni à propos de la poésie homérique, ni à propos de toute autre vieille poésie indo-européenne. anaphonie serait plus juste, dans ma propre idée : mais ce dernier terme, si on le crée, semble propre à rendre plutôt un autre service, savoir celui de désigner l'anagramme incomplet, qui se borne à imiter certaines syllabes d'un mot donné sans s'astreindre à le reproduire entièrement.

L'anaphonie est donc pour moi la simple association à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée, mais ne formant pas anagramme à la totalité des syllabes.

Ajoutons qu'"assonance" ne remplace pas anaphonie, parce qu'une assonance, par exemple au sens de l'ancienne poésie française, n'implique pas qu'il y ait un mot qu'on imite.

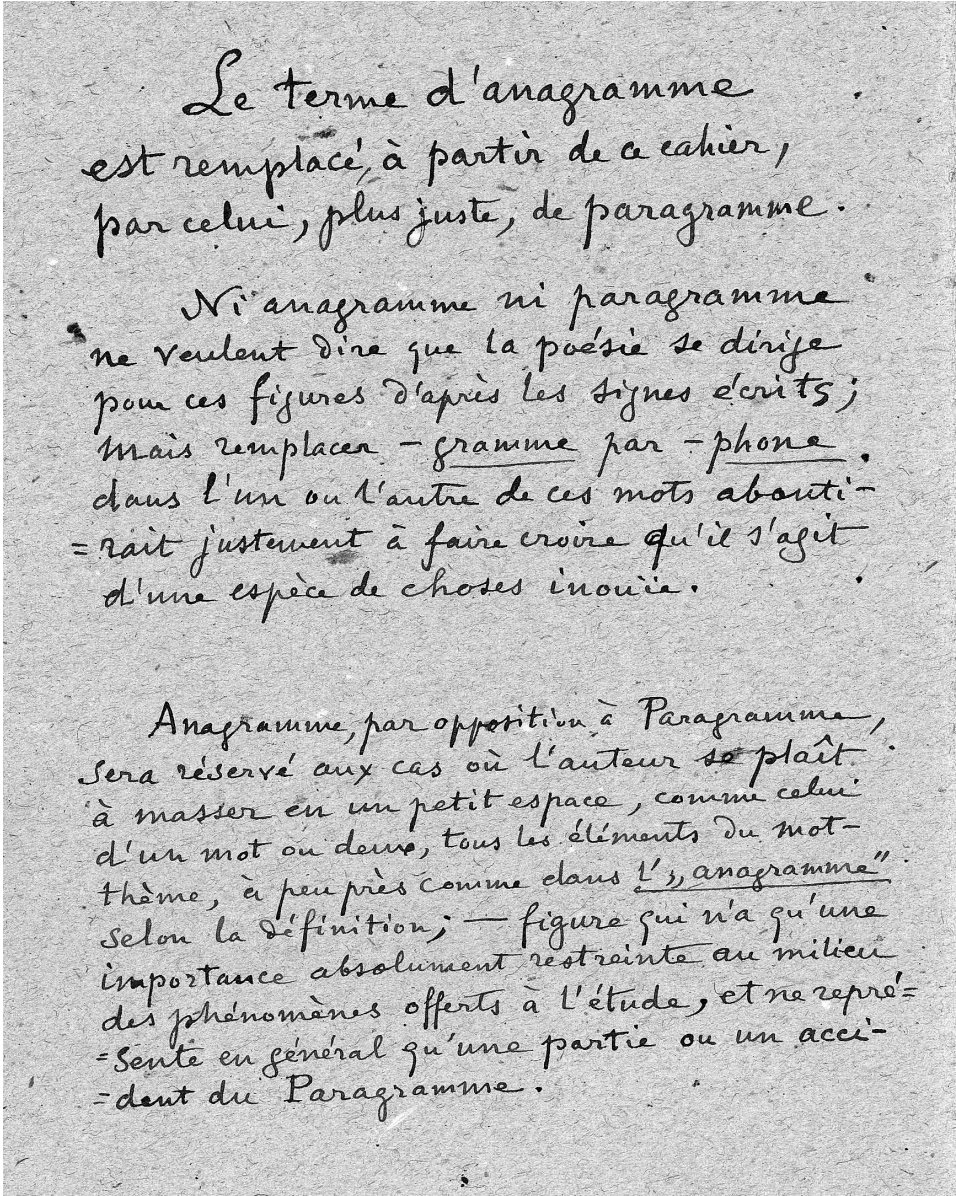
Dans la donnée où il existe un mot à imiter je distingue donc : l'anagramme, forme parfaite ;
l'anaphonie, forme imparfaite.

D'autre part, dans la donnée, également à considérer, où ~~les~~ les syllabes se correspondent sans cependant se rapporter à un mot, nous pouvons

Ilustracja 3

I dalej:

Anagramme, par opposition à Paragramme, sera réservé aux cas où l'auteur se plaît à masser en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux tout les éléments d'un mot-thème, à peu près comme dans „l'anagramme” selon la définition; figure qui n'a qu'une importance absolument restreinte au milieu des phénomènes offerts à l'étude, et ne représente en général qu'une partie ou un accident du Paragramme [Anagram, w opozycji do Paragramu, będzie zastrzeżony do przypadków, kiedy autor ze szczególnym upodobaniem kumuluje na małej przestrzeni jednego lub dwu wersów wszystkie elementy słowa-tema-



Ilustracja 4

tu, w formie zbliżonej do „a n a g r a m u” zgodnej z jego definicją; (będzie to) figura, która ma znaczenie ograniczone wyłącznie do zjawisk stanowiących przedmiot tych badań i w ogólnym ujęciu reprezentuje częściowo lub przypadkowo Paragram].

Na podstawie tych definicji łatwiej zrozumieć umowność użycia terminu „anagram” w odniesieniu do bardzo szerokiego zakresu podjętych badań. De Saussure, w zależności od odkrywanych zjawisk i konieczności ich nazwania, korzystał także

z innych określeń: „hypogram”, rozważał możliwość użycia słów „paramim”, „paronim”, „logogram” czy „antygram”. Termin „paragram” odnalazł później swoje zastosowanie w pracach Julii Kristewej nad „semanalizą” („*sémanalyse*”) i nad zaproponowaną przez językoznawczynię koncepcją intertekstualności. W ramach semanalizy rozwinięta została paragramatyczna koncepcja tekstu literackiego oraz języka poetyckiego. Czym jest paragramatyzm, wyjaśniła badaczka, publikując m.in. *O semiologię paragramów* (*Pour une sémiologie des paragrammes*)³⁰. Punktem wyjścia „semiologii paragramów” proponowanej przez Kristewą są właśnie anagramy de Saussure’a, a zasady sformułowane przez lingwistę językoznawczyni referuje następująco:

- a) Język poetycki „umożliwia drugi sposób bycia, sztuczny, niejako dodany do oryginału słowa”.
- b) Istnieje wzajemna odpowiedniość elementów, przez p a r e i przez rym.
- c) B i n a r n e prawa poetyckie posuwają się aż do przekraczania praw gramatyki.
- d) Elementy słowa-tematu (a nawet pojedyncza litera) „rozciągają się na całą powierzchnię tekstu lub są skoncentrowane na małej przestrzeni, jak przestrzeń jednego czy dwu słów”³¹.

Na podstawie tych reguł Kristeva sformułowała swoją własną paragramatyczną koncepcję języka poetyckiego opartą na trzech głównych tezach i powiązaną później z Bachtinowską „dialogowością”:

- A. Język poetycki jest jedyną nieskończonością kodu.
- B. Tekst literacki jest podwójnością: pisaniem-czytaniem.
- C. Tekst literacki jest siatką powiązań³².

Tezy przedstawione w tym artykule ściśle się łączą ze stworzoną przez Kristewą w tym samym okresie koncepcją intertekstualności, przypomnijmy, że tekst, w którym po raz pierwszy użyto słowa „intertekstualność”, powstał w 1966 roku i został później włączony do wydanej w 1969 roku *Séméiotikè*³³. Zatem nawet jeśli współcześni komentatorzy dzieła de Saussure’a mówią o nadinterpretacjach koncepcji anagramatycznych, jakie pojawiły się w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku – czyni tak np. John E. Joseph³⁴ – to jednak nie da się ukryć faktu, że bez badań genewskiego lingwisty nigdy nie powstałoby jakże nośne pojęcie intertekstualności, którym posługujemy się do dzisiaj.

Zmierzam tu do podkreślenia jednej z ważniejszych konsekwencji teoretycznych odkrycia dokonanego przez de Saussure’a. Występowanie anagramów w utworach literackich można wytłumaczyć na wiele różnych sposobów, ale przynajmniej dwa z nich zależą od tego, jak traktuje się podmiot wypowiedzi w danym tekście.

Otóż kiedy rozumiemy podmiot jako *cogito*, wtedy anagramy są związane z intencjonalnością, są zamierzone, teleologiczne, zupełnie świadomie wpisane w dany

³⁰ J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*. W: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. Zob. też polską wersję tej pracy: J. Kristeva, *O semiologię paragramów*. W: *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk 2017.

³¹ Kristeva, *O semiologię paragramów*, s. 85–86.

³² *Ibidem*, s. 86.

³³ Chodzi o tekst Kristewej *Słowo, dialog, powieść* (w: *Séméiotikè*), w którym miejsce Bachtinowskiej „intersubiektywności” zajęła „intertekstualność”.

³⁴ J. E. Joseph, *Saussure*. Oxford 2012, s. 558.

utwór literacki (np. przypadek wielu wskazanych wcześniej fragmentów tekstowych) i jest to niekwestionowana oczywistość.

Jeśli zaś rozumie się podmiot w ujęciu psychoanalitycznym, to występowanie anagramów w tekście literackim, wyczuwane choćby tylko intuicyjnie, pozwala na odsłonięcie „nieświadomości” tego tekstu. Kiedy nawet wyczuwamy anagramy tylko intuicyjnie, wtedy przecież anagram okazuje się jednak w końcu dostrzegalny i już sam ten fakt uprawnia nas do tego, aby o nim mówić.

Jak rzeczy mają się w praktyce? W literaturoznawstwie francuskim kwestię istnienia anagramów potraktowano jako pewnego rodzaju oczywistość, i to do tego stopnia, że anagram fonetyczny pojawia się w podręcznikach dla szkół średnich, stanowiąc jeden z modeli lektury tekstu poetyckiego (np. Jean-Michel Adam w podręczniku Larousse'a, Gérard Dessons we wprowadzeniu do poetyki)³⁵. W krajowych pracach literaturoznawczych próby lektury anagramatycznej są raczej rzadkie, to zjawisko marginalne, ale jednak istniejące. Chciałbym tu wskazać szczególnie te teksty, w których znajdują się bezpośrednie odwołania do anagramów de Saussure'a.

Przed wszystkim trzeba raz jeszcze wspomnieć znakomitą analizę wiersza *Srebroń* Leśmiana, dokonaną przez Balcerzana, który rozpoznał tekst Starobin-skiego *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* w rosyjskiej wersji ogłoszonej w „Waprosach Literatury” w 1967 roku. Analizując układy brzmieniowe *Srebroń*, Balcerzan stwierdza, że mamy w tym utworze do czynienia z „chwytym instrumentacyjnym” określonym przez de Saussure'a jako „anagram brzmieniowy”, i już w pierwszej strofie tekstu odnajduje anagram słowa „srebroń” w – jak to nazywa – „rozsyypusze” (gdyby trzymać się konsekwentnie terminologii de Saussure'a, trzeba by mówić o „manekinach”). Słowo „srebroń” pojawia się w postaci anagramatycznej w większości wersów i strof całego wiersza. Balcerzan pisze w zakończeniu swojej analizy: „Anagram brzmieniowy Srebroń ma charakter e u f e m i z m u”³⁶. Badacz z góry zakłada fonetyczną grę Leśmiana i cała sprawa wydaje mu się na wskroś oczywista. Śmiech organizuje przekaz i rozgrywany jest w zabawie – to śmiech karnawałowy (w sensie Bachtinowskim), godzący to, co niepokodzone.

Drugi przykład: w swojej niewielkiej książeczce pt. *Jak czytać utwory fabularne?* Wincenty Grajewski dokonuje lektury opowiadania Romana Jaworskiego *Bania doktora Lipka z Historii maniaków*³⁷. Analizując to opowiadanie, stwierdza, że usidlanie czytelnika, jego „wpadanie w pułapkę” zaczyna się już od momentu „uchwycenia paronomastycznego podtekstu formuły tytułowej”. *Bania doktora Lipka* czytana przez Saussure'owski anagram fonetyczny ma w tle Baniałukę (postać) i baniałukę (kategorię nonsensowną – ale „opanowana, niewinna, wypoczynkowa”). Rozszyfrowany w ten sposób tytuł (w kategoriach de Saussure'a – „manekin słowny”) umożliwia ciekawą lekturę tekstu Jaworskiego, a zgodnie z jej założeniami odbiorca otrzymuje wskazówkę określającą zabarwienie stylistyczne opowiadania („oblaskawiony humor”) i wytwarzającą dystans narracji względem fikcji. Baniału-

³⁵ Zob. przypis 22.

³⁶ Balcerzan, *Pelno rozwiśleń i udniestrzeń*, s. 44.

³⁷ W. Grajewski, *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa 1980, s. 106.

ka odwraca wartości, zaczyna sugerować heroiczną, lecz jest ona ambiwalentna, nie daje się jednoznacznie ośmieszyć.

Z kolei Władysław Panas nawiązywał do anagramów de Saussure'a w szkicu *Tajemnica siódmego anioła*, stanowiącego świetną analizę i interpretację słynnego wiersza Zbigniewa Herberta³⁸. Punkt wyjścia Panasa jest następujący: brzmienia odgrywają w *Siódmym aniele* kapitalną rolę (dotąd zupełnie pomijano je w analizach utworów Herberta). Tymczasem „El” z imienia Szemkel pojawia się w tekście liczącym 49 wersów przeszło 20 razy. Z wiersza wyłania się zasadnicze pytanie: kim jest siódmy anioł? Na podstawie analiz brzmieniowych Panasowi udaje się ustalić, że jego imię łączy się z hebrajskimi nazwami Boga: El, Elohim, Szem El – „El” występuje w imionach poszczególnych aniołów³⁹.

Przywołane tu rozprawy odnoszą się tylko do tekstu de Saussure'a opublikowanego przez Starobinskiego. Brak w nich odwołań do kolejnych rozwinięć prac lingwisty, zwłaszcza tych, które łączą dociekania de Saussure'a z psychoanalizą i pojęciem nieświadomości. Gdyby jednak poszukać trochę dalej i dokonać takiej lekturowej wolty, wówczas można odnaleźć pod powierzchnią tekstów dodatkowe, ukryte sensy. Warto zatem przyjrzeć się brzmieniom poetyckim także ze względu na to, w jaki sposób wpływają one na rytm wypowiedzi. Z tego punktu widzenia – niekoniecznie w zgodzie z Jakobsonem – dźwięki mowy nie zawsze mogą być opisywane wyłącznie pod kątem funkcji pełnionej w języku⁴⁰. Nie wszystko do funkcji da się sprowadzić. Nie da się odsunąć na bok nieświadomości i ciała, które współkształtuje zawarte w tekstach sensy. Weźmy wiersz *Żywoty* z młodzieńczego okresu twórczości Wata, który w pierw trzeba zacytować w całości:

I kosujka na białopiętrzach sfrunęła i płonącoreką
dobiedrza złotogórzy i podgórza i rozgór tu grały
n a m o p a n i k i.

Po nikach czarnoważe ważki i grajce i rozgarniać
krawędzi żółciebieszów i rozwrażon i tragowaszcz
i trawagoszcz gąszcze zielone, zielone, zielone!
na tramwajach tram na wyjach trawa!
i kosujka płonąć tak i płomyki płomień
rozpłonecznionych bezpłonieć dopłonać, dopłonać
płonacze i płonaczki spłonaczy płomieńczarze
białouście! daj białouściech! Gdzie
kosujka płoneła płomieniem płonących płoń?
O! gdzie?

i ty karcze karczyno róż znuż rzęs
i ty karczem do karczem pędzące niebo
i nieba przyszyły siwe nagłe banie nieba
i kosujka płacze płaczem płaczących szczęk⁴¹.

³⁸ W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła*. „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1.

³⁹ Wśród krajowych prac literaturoznawczych podejmujących lekturę anagramatyczną wskazać trzeba: A. Nawarecki, *Dalida. O muzyce i anagramach Zbigniewa Herberta*. „Anthropos?” 2007, nr 8/9. – M. Jochemczyk, *Poeta, formy wyszukanej*. W: *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*. Katowice 2014. – F. Mazurkiewicz, *Anagram, czyli koszmar*. W: *Opowieści nowoczesne*. Katowice 2015.

⁴⁰ R. Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*. Préface C. Lévi-Strauss. Paris 1976, s. 115.

⁴¹ A. Wat, *Żywoty*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Kraków 1992, s. 149.

Czym są tytułowe „żywoty”? Czy stanowią nawiązanie do żywotów świętych? W żadnym razie. Jeśli żywoty, to raczej „żywoty słów”, które w tym tekście zaczynają żyć całkowicie odrębnym życiem. W sferze brzmień nie ma tu uchwytnego systemu, znaczenia są prawie zupełnie rozmazane, można by też powiedzieć, że zasadą tego wiersza okazuje się właśnie rozbijanie i rozpraszenie sensów. Jest to niemal jak czysta feeria *signifiant*. Doprawdy niewiele wyrazów da się do końca i jednoznacznie zrozumieć, a większości sensów wolno się tylko domyślać, co zresztą wiąże się z osobliwą przyjemnością lektury, pozostawiającej niepewność czy nawet zawieszoną w niepewności. Wszystko zaczyna się od „kosujki” pojawiającej się w pierwszym wersie (w całym tekście występuje ona jeszcze dwukrotnie). Nie do końca wiadomo, jak odczytać tę kontaminację. Helena Zaworska sugerowała, że jest to ptak podobny do kosa i sójki⁴², ale równie dobrze może to być nazwa pochodząca do słów „sójka” i „kosówka”. Wiersz Wata opiera się na pisaniu anagramatycznym, a układy fonetyczne tworzą w nim całe ciągi konkatencyjne, podkreślane dodatkowo przez polisyncheton, np. „czarnoważe ważki i grajce i rozgarniać”, „i rozwrażon i tragowaszcz”, „karcze” (jako pnie) zestawiono z wyrazami „karczyno” oraz „karczem” (słowo „karcz” w odmianie) i „karczem” (od „karczmy”), grupa „pło” (z wyrazów „płomień” i „płonać”) jest tu powtórzona aż 16 razy. Wyraz „tram” wchodzi w wyraz „tramwaj” („tram”, który pojawia się później także w wierszu Jerzego Jankowskiego *Tram w popszek ulicy. Skruty prozy i poemy z 1920 roku*⁴³). Wyrażenie „na wyjach” (najprawdopodobniej oznacza „na łąkach”, ten sam wyraz znajduje się w *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka* we fragmencie *D'infinite*: „Na żółtych wyjach parskać”⁴⁴), podobnie jak „trawa” mają swoje odbicie w „tramwajach”. „Tragowaszcz” odbija się w całości przez anagram w słowie „trawogaszcz”. Do tych relacji linearnych dochodzą także transwersalne: grupa „tra” jest powtórzona w rozproszonych po tekście wyrazach sześciokrotnie, przywołane w trzecim wersie od końca „niebo” zostanie powtórzone jeszcze dwa razy i wchłonięte w anagram o chiazmatycznym kształcie „banie nieba”, do tego dołączone relacje grupy „tra” – czysta *signifiance*, przyjemność artykulacyjna, przyjemność doświadczania rytmu, cielesny gest wpisany w poetyckie słowo. To nie jest żaden absurd, żadna gra czy zabawa słowna, żadne naśladowanie technik Chlebnikowa, ani żadna instrumentacja głoskowa w wypowiedzi poetyckiej. Nieświadomość ciała, o której wspominał Konstanty A. Jeleński w swoim znanym szkicu *Lumen obscurum*⁴⁵, autor *Ciemnego światła* odkrył już na wczesnym etapie swojej twórczości. W namopanikach, w *Żywotach* i w wielu miejscach *Piecyka* tekst przestaje być komunikatem, jest raczej próbą wyeksponowania języka poetyckiego, który penetruje sens słów, poddaje się rytmowi cielesnemu silnie zaznaczonemu w samym tekście poetyckim. Miejsce języka znajduje się w ciele: w końcu to ono decyduje o sposo-

⁴² H. Zaworska, *Nurt „Nowej Sztuki”*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1. Warszawa 1975, s. 370.

⁴³ Historię i analizę niezwykle nośnego dla polskich futurystów słowa „tram” przedstawiła ostatnio M. Baron-Milian (*Neofuturzy i futurości. Kryptohistorie polskiej awangardy*. Toruń 2023, s. 53–74).

⁴⁴ A. Wat, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka*. W: *Poezje zebrane*, s. 135.

⁴⁵ K. A. Jeleński, *Lumen obscurum – o poezji Aleksandra Wata*. W: *Zbiegi okoliczności*. Paryż 1982.

bie ukształtowania narządów artykulacyjnych, a więc o formie dźwięków, napięć akcentowych i intonacyjnych, krótko mówiąc – o rytmie wypowiedzi.

Anagramy, tak często pojawiające się nie tylko w *Piecyku*, ale i w innych tekstach z futurystycznego okresu twórczości Wata, można by określić jako szyftery somatyczne, a więc takie elementy wypowiedzi poetyckiej, które łączą ciało i słowo, które powstają pod wpływem impulsu rytmicznego wyłaniającego się bezpośrednio z ciała zaangażowanego w akt pisania. W pisaniu somatycznym Wata istnieje coś trzewnego. Bliskie jest mi w tym zakresie myślenie Johna Vernona, który w *Poetry and the Body* utożsamia pracę wiersza wprost z procesem fizycznym, a nawet – jak to określa – z „trzewnym” („visceral”). Stwierdza też, że słowa mają swoją „energię trzewną” („visceral energy”), która wypełnia ich własną przestrzeń pożądaniami⁴⁶. Jeżeli zgodzić się z tym, że ta wisceralna energia rzeczywiście w słowach istnieje, to emanuje ona bezpośrednio z ciała i staje się uchwytana dzięki rytmowi. Ciało rzeczywiste z całą pewnością uobecnia się w tekstach literackich, jego obecność zaś – swoiste rezonowanie – jest możliwa dzięki rytmowi, który w przypadku każdego poety, a nawet każdego pojedynczego utworu pozostaje jedynym i niepowtarzalnym. To nie jest sprawa wyłącznie estetyki i funkcji brzmienia, ale działania przymusu rytmicznego. Fonetyczny układ wypowiedzi idzie w parze z leksyką, takie samo zjawisko występuje na poziomie leksykalnym, gdzie wyrazy wielokrotnie ustawiane są w odległe znaczeniowo pary. Ta reguła, którą odnajdujemy w *Piecyku*, odpowiada „prawu połączeń w pary” de Saussure’a. Szeregi głosek i grup głoskowych powracają bardzo często według reguły anagramów w postaci przedłużonego echa. Powtarzające się rekurencje fonetyczne i leksykalne dokonują się parami lub układają się w dłuższe serie. Poetyckość oparta jest w tym przypadku nie tyle na powtarzaniu czegoś, ile na zacieraniu jednoznacznych sensów. Doświadczenie przyjemności związanej z lekturą łączy się z nieustannym opóźnianiem, odwlekaniem. Rytm sprawia, że ciągle rekurencje fonetyczne, leksykalne i składniowe tworzą z tekstu ruchomy asamblaż i w tym sensie wiersz zyskuje swój charakter polifoniczny.

W taki sposób chciałbym rozumieć znaczenie odkrycia dokonanego przez de Saussure’a. Zakres może objąć zarówno teksty poetyckie, jak i prozatorskie, w których dostrzegalna (a raczej widzialna i słyszalna) jest waga struktur brzmieniowych. Nie da się ich w żadnym razie zredukować za pomocą stereotypowych narzędzi, do jakich zaliczają się instrumentacja głoskowa, aliteracja *etc.*, nie da się ich także ograniczyć przy użyciu metafor związanych z melodyjnością, muzycznością czy śpiewnością tekstu. Sfera brzmień stoi ponad nimi, a lektura anagramatyczna pozwala odsłonić nieco inne sfery wytwarzania sensów w tekstach literackich. Anagramy mają też znaczenie w badaniach nad rytmem tekstów (są jednym z ważnych czynników kształtujących rytm tekstów, o czym już wspominałem), wreszcie mogą mieć także istotne znaczenie w studiach translatoologicznych, co stanowi osobny i obszerny problem do rozwinięcia.

⁴⁶ J. Vernon, *Poetry and the Body*. Chicago 1979, s. 3, 76.

Abstract

ADAM DZIADEK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-4584-5704

**ANAGRAMS IN THE CONTEXT OF FERDINAND DE SAUSSURE'S NOTES (FROM THE
COLLECTION OF BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE)**

The paper examines the anagram in the three overlapping fields, namely a stylistic mode of expression, a *quasi-genre*, and Ferdinand de Saussure's phonetic anagram. This description reaches for anagram history, traces its ancient sources and demonstrates its development in old literature, in surrealist texts and—in a broader sense—in modernist ones, and also includes into the scope of research the most recent pieces. The most vital part of the article is the one devoted to de Saussure's anagrams. Adam Dziadek refers directly to the notes made by the Genevan linguist and stresses the significant role that the anagram theory played in the shaping of anagrammatic writing and modern text theory, as well as their connections with somatic aspects of poetic language.