

ADAM DZIADEK
Uniwersytet Śląski*



<https://orcid.org/0000-0003-4584-5704>



Anagram jako *quasi-gatunek* — przypadek Iana Hamiltona Finlaya

The Anagram as a Quasi-genre — the Case of Ian Hamilton Finlay

Abstract

The subject of the text is a very special case of the functioning of an anagram in literature, when it becomes a quasi-literary genre. The author presents, in many different examples, the traditional approach to the anagram as a stylistic figure, indicating its various uses in culture and also in everyday life. He also discusses an anagram in terms of Ferdinand de Saussure, who studied phonetic anagrams, e.g. in Homer or in the Vedic texts. Referring to the works of the Scottish poet Ian Hamilton Finley, Adam Dziadek discusses anagram as a quasi-literary genre. The anagram itself is a thematic phenomenon in Finley's work and described in various ways in metatextual statements. In this quasi-genre, the classical patterns of anagrams are combined with phonetic anagrams, what counts here is the semantic sphere of the work, but equally important is the sphere of sound, the sound focalization, which expands semantic fields and surprisingly associates or binds distant words. Finley defines anagrams in many different ways. On the one hand, when defining them, he refers to letter transpositions, combinations, pivots, compositions, but some of his definitions form poetic sentences. Anagram becomes a practice of thinking, writing, and arranging poetic texts, and at the same time designs its own reception, which also includes sound focalization. Finley's anagrams are short poetic poems, the composition is based on transpositions and letter combinations. Single anagrams are arranged in a series of poems.

* Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: adam.dziadek@us.edu.pl

Tekst niniejszy jest fragmentem przygotowywanej przez autora książki pt. *O anagramach — teorie i praktyki*.

Anagramy są fascynującym przedmiotem badań, zwłaszcza jeśli poszerza się pole zainteresowań o ich wariant fonetyczny, który wprowadził do światowej tradycji Ferdinand de Saussure. Kiedy śledzi się uważnie badania nad anagramami, widać wówczas, że podążają one zwykle dwoma odrębnymi torami. Z jednej strony bada się je i opisuje jako chwyt stylistyczne: świadome, celowe, dokładnie przemyślane i zamierzone szyfry wprowadzane z różnych przyczyn i w różnych celach do tekstów literackich; z drugiej, co pokazał de Saussure (a raczej Jean Starobinski publikując w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku fragmenty prac genewskiego lingwisty¹), bada się je pod kątem brzmień, a w tych badaniach wyłaniają się one ze sfery fonicznej poszczególnych, poddanych analizie tekstów. Definicje słownikowe anagramu skupiają się najczęściej na kwestii gry słów oraz kombinacji literowych dokonywanych w obrębie kilku sąsiadujących ze sobą wyrazów i sytuują go w pobliżu takich zjawisk stylistycznych, jak kalambur, metagram czy paragram. Henry Benjamin Wheatley w swojej książce *Of Anagrams* daje liczne przykłady tradycyjnych anagramów, ale uwzględnia w niej także inne formy wierszowe opierające się na grach słownych, np. palindromy, *echo verses*, chronogramy czy lipogramy (Wheatley 1862). Wiele kapitalnych przykładów anagramów zaczerpniętych z literatury powszechnej i polskiej podaje także Julian Tuwim — w jego komentarzach znajdują się też bezcenne informacje zaczerpnięte z historii tego chwytu (Tuwim 2008: 81–93). Niektóre przykłady podane przez Wheatley'a czy Tuwima noszą wszelkie znamiona *quasi-gatunków* literackich, posiadają bowiem swoje stałe wyznaczniki, układają się w powtarzalne systemy wierszowe — często wiążą się z panegirykami czy też z żywiołem parodystycznym lub pamfletem. Podobnie dzieje się w 'onanagramach', czyli klasycznych anagramach onomastycznych Stanisława Barańczaka, ale u autora *Zupełnego zezwierzęcenia* praktyka anagramatyczna łączy się deklaratywnie z żywiołem poezji nonsensu (Barańczak 2017: 131–153). Onanagramy opierają się na grze językowej i polegają na takim przedstawieniu literowym danego imienia i nazwiska, że powstają z nich nowe imiona i nazwiska — zasadą jest to, że nie można opuścić czy dodać ani jednej litery.

¹ Pierwszy tekst Starobinskiego na ten temat to: *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, textes inédits*, „Mercur de France” 1964, nr 1204, s. 243–262. Bibliografia prac omawiających anagramy de Saussure'a jest obszerna, pisałem na ten temat wcześniej w kilku różnych pracach: A. Dziadek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a* — historia pewnej rewolucji, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109–125 (przedruk w wersji rozszerzonej, obejmującej także polskie badania nad anagramami, a także rozmaite przykłady lektur anagramatycznych: A. Dziadek, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006, s. 30–58); zob. także: A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

Historia anagramów sięga starożytności. Sama nazwa wywodzi się od greckiego słowa *anagramma*, które służyło do określania „tej samej rzeczy”. Na przestrzeni dziejów anagram łączy się ewidentnie z konwencją, praktyką sztuki konwersacji, w której używanie anagramów świadczyło o elokwencji i inteligencji posługującej się nimi osoby. Przykłady konwencjonalnego użycia anagramów w tekstach François Villona i François Rabelais’a opisał i dokładnie przeanalizował niegdyś Tristan Tzara (1991) — obydwaj pisarze systematycznie wplatali imiona własne do swoich tekstów². W takim ujęciu jest to więc praktyka w pełni świadoma, celowa, zamierzona, ale można też wskazać inne pola funkcjonowania anagramów, które otwierają zupełnie inną, bardziej złożoną, nawet nieco tajemniczą stronę.

U de Saussure’a w żadnym razie nie chodzi o takie anagramy, które sprowadzałyby się do gier słownych oraz prostych, możliwych do odszyfrowania na różne sposoby kombinacji znaczeniowych. Anagram de Saussure’a — to *a n a g r a m f o n e t y c z n y*, 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. Kładzie on nacisk na szczególnie właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: ‘anafonia’ [*anaphonie*], ‘hypogram’ [*hypogramme*] i ‘paragram’ [*paragramme*] (zob. Starobinski 1971: 27–36). Zatem badacz opisywał zjawiska znacznie szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona i od momentu pojawienia się pierwszych prac Starobinskiego mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure’a”, określając tym samym krąg problemowy wyznaczony przez genewskiego lingwistę. Fenomen notatek de Saussure’a opublikowanych przez Starobinskiego polega na tym, że na ich podstawie można zrekonstruować zupełnie inne pole zainteresowań twórcy podstaw lingwistyki strukturalnej. Lektura oparta o anagramy umożliwia odczytanie pod słowami danego tekstu innych słów niż te, które czytamy w tzw. zwyczajnej lekturze tekstu. Zasadniczy zwrot w myśleniu o koncepcji Saussure’a dokonał się dopiero w chwili, kiedy powiązano ją z psychoanalizą. Sam badacz w żadnym miejscu swoich notatek nie podjął się jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii intencjonalności anagramów. Jego rozważania w tym zakresie problemowym wahały się raczej pomiędzy charakterem intencjonalnym, teleologicznym anagramów i ich charakterem nieświadomym, niezamierzonym.

Jacqueline Risset (1995) przedstawiła niegdyś anagramatyczną lekturę poematu Maurice’a Scève’a pt. *Délie* [*Delia*]. Wychodząc od koncepcji Saussure’a, Risset zwraca uwagę na fakt, że w świetle jego badań nie można wykluczyć złożonej relacji pomiędzy pisaniem i pożądaniami. W poemacie Scève’a znaczenia językowe obracają się wokół osi tworzonej przez „*Délie-Lune*” [*Delię-Lunę*]. Imię „*Délie*” pojawia się w całym tekście „odmieniane” na różne sposoby: *Délie* — *Diane* — *Dictymne* — *Daphné* — *Dyotime*. Poszczególne elementy tekstu w wyraźnie słyszalny sposób przywołują się nawzajem i odpowiadają sobie nie tylko pod względem fonetycznym, ale też pod względem semantycznym. Zdaniem badaczki w utworze Scève’a mamy do czynienia z „uogólnioną anagramatyzacją”, która polega na tym, że „język poetycki traktuje wszystkie słowa tak jak imiona” (Risset 1995: 131). W poemacie tym słowa poddane operacjom poetyckim stają się anagramami, można je zaszyfrowywać i odszyfrowy-

² W apendyksie do tego tomu prac Tzary zamieszczony jest tekst na temat anagramów u Rabelais’a. Teksty Tzary nie mają większej wartości naukowej, są raczej wariantem „lektury kryptogramatycznej” tekstów Villona. Tzara pozwalał sobie zresztą na wprowadzanie zmian w pisowni tekstów Villona, co z edytorskiego punktu widzenia jest po prostu niedopuszczalne.

wać jak w jakiejś nieustającej grze. Każde z tych słów — jak twierdzi badaczka — jest imieniem stanowiącym punkt zaczepienia dla nigdy niewygasającego pożądania.

Anagramy pojawiają się nie tylko w tekstach literackich, czasami przenikają z literatury do filmu, w którym nabierają szczególnej mocy sprawczej w kształtowaniu grozy, tajemniczości, tego, co określa się angielskim słowem *thrill*. Można przypomnieć w tym miejscu słynny film Stanleya Kubricka *Lśnienie*, a w nim małego chłopca, poprzez którego ukryte zło wypowiada słynny anagram REDRUM, czyli MURDER; to samo słowo daje się wyczytać w lustrzanym odbiciu w jednej ze scen. Można też przypomnieć *Milczenie owiec*, w którym psychopata Hannibal Lecter podsusza 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 Ferdynandem de Saussure’em? Pozornie niewiele, ale te anagramy nigdy by się w tych 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 pojawiają się również w dziełach muzycznych — przykładem słynny anagram B.A.C.H. wpisany w *Kunst der Fuge* czy też nazwisko duńskiego kompozytora Nielsa Wilhelma Gadé’go wpisane w *Nordisches Lied* Roberta Schumanna (układ nutowy na początku utworu *sol ra re mi* daje anagram G.A.D.E.)³.

Czasami w nieoczekiwany, całkowicie zaskakujący sposób anagramy wyłaniają się też po prostu z codzienności. Jak widać na zdjęciu zrobionym w galerii handlowej w Hong Kongu (fot. 1, s. 110), butik z odzieżą nazywa się „Anagram”, co zapewne ma zachęcać klientów odmiennością, uduchowieniem, odwróceniem porządków i reguł, odrzuceniem konwencjonalności, ale też tajemniczością, nieoczywistością (tu kupisz coś, co jest inne niż rzeczy, jakie można dostać w tradycyjnych sklepach, będziesz inny, wyjątkowy, niepowtarzalny).

W ostatnim czasie badania nad anagramami przeżywają prawdziwy renesans i rozwijają się w bardzo interesujący sposób, choć ciągle stanowią marginalny obszar badań lingwistycznych (o szerszych humanistycznych dociekaniach już nie wspomnę). Odrodzenie tych badań dokonało się głównie za sprawą francuskiego lingwisty Pierre’a Yvesa Testenoire’a, który całkiem niedawno opublikował dwie znaczące książki: *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes* (2013) — szerokie omówienie krytyczne problematyki anagramów de Saussure’a, a także światowej recepcji tego fenomenu, oraz pełne, gruntowne opracowanie *Anagrammes Homériques* de Saussure’a (2013) (zob.: Bravo 2011; *Guida per un’edizione digitale dei manoscritti di Ferdinand de Saussure* 2013).

W wyjątkowy sposób przedstawia się sprawa anagramów w twórczości szkockiego poety Iana Hamiltona Finlaya⁴. Można by nawet stwierdzić, że anagramy stanowią jeden z centralnych punktów jego twórczości, posiadają tu swoistą wykładnię metatekstualną wpisaną w dzieło autora pięknej prozy poetyckiej *The Money*. Nadzwyczajne dzieło Finlaya domagałoby się specjalnego i szczegółowego opracowania, tu jednak chcę się skoncentrować na jego anagramach, które autentycznie urastają w jego twórczości do rangi *quasi-gatunku* — anagram to, w założeniach i zamierzeniach autora, szczególny rodzaj wiersza (autor *Idylls* specjalizował się w wynajdywaniu i praktykowaniu mikroform poetyckich: *one word poem*, *found poem*,

³ W tej sprawie zob. znakomitą rozprawę Jacques’a Chailley’a: *Anagrammes musicales et „langages communicables”* (Chailley 1981).

⁴ Korzystam ze zbioru: I.H. Finlay, *Selections* (2012).



Fot. 1. Galeria Festival Walk, Hong Kong 2019, fot. Filip Mazurkiewicz

adapted alphabets i także właśnie *anagram*). Finlay posługuje się anagramami w pełni świadomie, snuje nawet wokół nich niezwykłą refleksję teoretyczną czy metaliteracką, czasem używa w ich opisie złożonych metafor. W komponowanych (dosłownie) przez niego anagramach literowe przestawki łączą się jednak ściśle ze sferą brzmieniową, z powtórzeniem dźwiękowym. Anagram dostarcza przyjemności podwójnej — z jednej strony czysto intelektualnej, z drugiej przyjemności cielesnej, somatycznej, by powiedzieć za André Spire'm — muskularnej⁵. Dzieje się to za sprawą wymawiania, wypowiedzania słów na głos, choć zdaniem samego de Saussure'a anagramy słychać także w lekturze cichej, bezgłosnej. Finlay z kolei w jednej ze swoich sentencji o anagramach mówi: „An anagram is a kind of automatic writing — but on the part of the subject and not of the »author«. If poetry is made »not with ideas but with

⁵ Zob. jego bardzo interesującą książkę *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (Spire 1949).

words« (as Mallarmé told Degas), the anagram is made neither with ideas nor words but with letters” (Finlay 2012: 209)⁶. A zatem anagramy powstają nie na bazie idei, a po prostu liter, niemniej jednak dźwięk odgrywa niebanalną rolę zarówno w tworzeniu, jak i recepcji anagramów. Widać to zwłaszcza w *Idylls* Finlaya z 1987 roku, w których pojawiają się trzywersowe mikrowiersze oparte na konstrukcji anagramatycznej i domagające się właśnie lektury anagramatycznej:

AIR
 AIR
 AIRE

FRUIT
 FRUIT
 FLUTE

VALE
 VALE
 VEIL

FLUTE
 FLUTE
 FLUTE

FAWN
 FAWN
 FAUN

EAVES
 EAVES
 EVES

BARK
 BARK
 BARQUE

(Finlay 2012: 211)

Każdy z tych trzywersowych mikrowierszy jest ukształtowany na podobieństwie brzmieniowym słów (a więc nie chodzi tu wyłącznie o układ liter, np. w drugim trójwierszu wykorzystana jest opozycja brzmieniowa *r : l*), a także na wieloznaczności poszczególnych wyrazów. W każdym wypadku liczy się siła powtórzenia, zbliżenie, podobieństwo fonetyczne, które różnicuje (lub nie), burzy oczywistości i jednoznaczności. Różnice istnieją i nie istnieją, zacierają się, traci się czy przygasa pewność podmiotu władającego językiem, sama oczywistość języka zostaje zakwestionowana, poddana w wątpliwości, a nasze poznanie wkracza w obszar nieznanego, nierozpoznanego, wątpliwego czy niepewnego.

Anagram fonetyczny wpływa także na rytm. Saussure traktował anagramy jako zasadę wersyfikacyjną, ale też jako „i n n e ź r ó d ł o r y t m u” (Testenoire 2013: 58–64, podkr. A.D.). Rytm sprawia, że ciągłe rekurencje fonetyczne, leksykalne i także składniowe tworzą z tekstu ruchomy asamblaż i w ten sposób tekst zyskuje swój charakter polifoniczny. Co więcej,

⁶ Anagram jest rodzajem pisania automatycznego — ale po stronie przedmiotu, a nie „autora”. Jeśli poezję robi się „nie z idei, a ze słów” (jak powiedział Mallarmé Degasowi), to anagram nie jest zrobiony z idei, a z liter.

brzmieniowe układy rytmiczne w poszczególnych tekstach wytwarzają całą bogatą sferę *significance*. Znaczenie samego tekstu oparte jest na linearności, zaś jego *significance* [znaczącość]⁷ ujawnia się poprzez transwersalność, która sprawia, że sam tekst znaczy coś więcej, niż znaczy, lub też poprzez transwersalne układy *signifiants* powtarza to, co już raz zostało przez niego wypowiedziane. Ten proces jest wyraźnie widoczny we wspomnianych wcześniej analizach Risset (1995). Zatem dokonując analizy tekstu poetyckiego, trzeba podążać z jednej strony tropem zjawisk kontrastu i następstwa, z drugiej zaś tropem zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych. *Significance* tekstu kształtowana jest przez serie najczęściej pojawiających się głosek lub przez relacje pomiędzy poszczególnymi grupami głosek.

Finlay definiuje anagramy na wiele różnych sposobów. Z jednej strony określając je, odwołuje się do transpozycji literowych, kombinacji, przestawek, kompozycji. Niektóre jego definicje układają się jednak właściwie w sentencje poetyckie: „Anagrams are the Muse playing Patience” (Finlay 2012: 211) [„Anagramy to muza stawiająca pasjansa”] czy też „A man’s anagram is his Fate” (210) [„Anagramem człowieka jest jego Los”]. Snując refleksję o anagramach, Finlay notuje także i to zdanie: „Letters don’t like to live the Solitary Life” (210) [„Litere nie lubią Samotnego Życia”]. Mamy tu więc do czynienia zarówno z twardymi regułami kompozycyjnymi, jak i z dysseminacją, z rozproszeniem sztywnych reguł znaczenia. Anagram staje się praktyką myślenia, pisania, układania tekstu poetyckiego i zarazem projektuje swoją własną recepcję, która obejmuje również fokalizację brzmieniową. Definiując anagramatyczną praktykę twórczą, Finlay sięga do tradycji tej formy — odwołuje się przede wszystkim do Williama Camdena, autora słynnego dzieła chorograficznego *Britannia...*, który w swej innej znanej pracy, *Remains Concerning Britain* z 1674 roku, poświęcił wiele miejsca anagramom. Finlay cytuje Camdena, skupiając się zwłaszcza na fragmentach odnoszących się do technik tworzenia anagramu⁸. Według Camdena anagram opiera się na rozkładaniu, rozbiórce (w jego dziele pojawia się słowo *dissolution*) nazwisk lub słów — to, mówiąc językiem współczesnym, swoista dekonstrukcja słów. W żadnym razie nie chodzi o ich niszczenie, ale o rozbiórkę, rozkładanie ich konstrukcji po to, aby złożyć je od nowa tak, że powstanie nowe ich połączenie (*new connection*). Camden przywołuje też inne określenie, szczególnie cenne dla Finlaya: *subtraction*, a więc podbudowa, zmiana układu liter w taki sposób, że na bazie tych zabiegów powstają inne słowa — w przypadku anagramów nazwisk należy działać tak, aby ta nowa forma odnosiła się w jak najdoskonalszy sposób do osoby, o której jest mowa — oddawała cechy jej charakteru, zawierała aluzje do dokonań, myśli itp. Finlay skrzętnie wykorzystał te rady w swoich *Heroic Anagrams*:

⁷ *Significance* oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi-synonimem* sensu). Termin ten został zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej. Krzysztof Kłosiński omawiając zagadnienie „przyjemności tekstu” w ujęciu R. Barthes’a (Kłosiński 1997), proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość”, ponieważ obejmuje ona działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*); zob. też Kłosiński 1999.

⁸ Wspomniany wcześniej Wheatley również odwołuje się do tego dzieła Camdena i dołącza do swojej książki w formie apendyksu obszerny fragment *Remains Concerning Britain*.

Heraclitus
LACE IS HURT

Socrates
ROSES ACT

Euclid
IL DUCE

Piranesi
I SIRE PAN

Saint Just
SATIN JUTS

Aphrodite
I HARD POET
HOT DIP, EAR
O DIRE PATH

U Camdena, piszącego o anagramatyzmie i metagramatyzmie, szczególną rolę w tworzeniu nowych form odgrywa *wit* — to słowo o wielkim znaczeniu dla praktyki anagramatycznej i u Camdena, i także u Finlaya. Nie chodzi przy tym o prosty dowcip, który bawi, ale o rozum, mądrość, inteligencję itd., co dokładnie pokazują zaskakujące, głęboko refleksyjne „anagramy heroiczne”. Finlay mówi zresztą wprost, że: „To *compose* an anagram is sacrilegious” (Finlay 2012: 209) [*Komponowanie* anagramu jest świętokradztwem] — samo „komponowanie” w tym zdaniu jest zapisane kursywą, co podkreśla aktywność intelektualną podmiotu twórczego. Świętokradztwem staje się zapewne dlatego, że naruszone zostaje pierwotne, „uświęcone” znaczenie poszczególnych słów — w przypadku Finlaya nazwisk czy imion wielkich twórców kultury, ale też polityków czy postaci mitologicznych. W tworzeniu anagramu liczy się nie tyle odkrywczość czy kreatywność — najważniejsza jest cierpliwość, co podkreśla Finlay. Twórca anagramów powinien właściwie za każdym razem stwierdzać, że gotowy anagram to: „Not at all my own work” (209) [Wcale nie moja własna praca].

Anagram jest więc w poezji Finlaya *quasi*-gatunkiem, który posiada swoje wyznaczniki. W żadnym miejscu swoich zapisków o anagramach Finlay nie używa nazwy *genre* dla ich określenia. Ustawia je jednak w pewnym ciągu formalnym, kiedy mówi te oto słowa: „It is a true & admirable modesty to compose triolets, anagrams, calligramme, concrete poetry & other ingenuities which the world prejudices to be inferior by a kind of Original Sin” (Finlay 2012: 204)⁹. Anagram pojawia się tu w enumeracyjnym ciągu innych form poetyckich — każda z nich podlega zasadzie kompozycji według mniej czy bardziej doprecyzowanych reguł. Jakie więc są wyznaczniki tego *quasi*-gatunku? Jest to krótka poetycka forma wierszowa (dwa do czterech krótkich wersów), której kompozycja opiera się na przedstawieniach i kombinacjach literowych. Pojedyncze anagramy układają się w cykle wierszowe. Punktem wyjścia są imiona własne znanych postaci historycznych czy wielkich twórców kultury, imiona mitologiczne lub pojedyncze rzeczowniki i czasowniki powiązane ze sobą przez

⁹ Komponowanie trioletów, anagramów, kaligramów, poezji konkretnej i innych pomysłowych utworów, o których podrzędności decyduje świat z powodu pewnego rodzaju Grzechu Pierworodnego, jest prawdziwą i godną podziwu skromnością.

homofonię i/lub homonimię, co wprowadza do tekstu liczne współbrzmienia (fonetyczny aspekt anagramu) i zarazem rozbudowane, złożone efekty polisemiczne (znaczenie rzeczowników łączy się ze znaczeniem czasowników). Homofonia wpływa na sam tekst, jest swoistym „fonetycznym zaszczepieniem”, które generuje grę znaczeń, wprawia w ruch asamblaż utworzony z wieloznaczności słów. Wiersz jako przedmiot przestaje być statyczny, o czym decyduje ruch przemieszczający słowa i ich sensy. Ogromną rolę w ostatecznym kształtowaniu tekstu odgrywa podmiot czytający, który otrzymuje garść słów powiązanych homonimicznie i homofonicznie i to od niego, od jego możliwości kreatywnych zależy ostateczna forma, jaką przybierze tekst. W tym quasi-gatunku klasyczne wzorce anagramów łączą się z anagramami fonetycznymi, liczy się tu w oczywisty sposób semantyczna sfera utworu, ale równie istotna jest sfera dźwięku, fokalizacja dźwiękowa, która rozszerza pola semantyczne i w zaskakujący sposób kojarzy czy wiąże ze sobą odległe wyrazy.

Finlay jawi się jako jeden z najciekawszych poetów współczesnych wprowadzających do swojej twórczości tak głęboką refleksję na temat anagramów. Nie jest jednak odosobniony, by przywołać w tym miejscu choćby *Words Fail Me*, niezwykle zbiór gier językowych, którego autorką jest Teresa Monachino (2006)¹⁰. Odnajdujemy wśród nich także anagramy, ale bardzo szczególne — Monachino nazywa je „antugrams”, a polegają na dokonaniu takich transpozycji literowych, aby powstawały nowe wyrazy o znaczeniu sprzecznym czy przeciwnym do tego, który jest podstawą operacji, np. „Santa — Satan”; „astronomers — no more stars”; „funeral — real fun”; „silent — listen”. Zainteresowania Monachino łączą się również z typografią; jej oryginalna praktyka twórcza domaga się jednak szerszego omówienia w osobnym tekście.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław (2017), *Pegaz zdebiat*, Warszawa.
- Bravo F. (2011), *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Lambert-Lucas, Limoges.
- Chailley Jacques (1981), *Anagrammes musicales et „langages communicables”*, „Revue de Musicologie”, t. 67, nr 1, s. 69–79.
- Finlay Ian Hamilton (2012), *Selections*, oprac. i wstęp A. Finlay, University of California Press, Berkeley.
- Guida per un'edizione digitale dei manoscritti di Ferdinand de Saussure* (2013), red. Gambarara D., Marchese M.P., Dell'Orso, Alessandria.

¹⁰ Chcę w tym miejscu podziękować Jerzemu Jarniewiczowi za wskazanie mi tej autorki.

-
- Kłosiński Krzysztof (1997), *Roland Barthes. Le plaisir du texte* [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. Skarga B., przy współpracy S. Borzyma i H. Floryńskiej-Lalewicz, T. 5, PWN, Warszawa, s. 50.
- Kłosiński Krzysztof (1999), *Signifiance*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 11–26.
- Monachino Teresa (2006), *Words Fail Me*, Phaidon, London.
- Risset Jacqueline (1995), *L'Anagramme du Désir. Sur la Délie de Maurice Scève*, Distribution Distique, Paris.
- Saussure Ferdinand de (2013), *Anagrammes Homériques*, red. Testenoire P.-Y., Lambert-Lucas, Limoges.
- Spire André (1949), *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Jose Corti, Paris.
- Starobinski Jean (1971), *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris.
- Testenoire Pierre Yves (2013), *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, Lambert-Lucas, Limoges.
- Tuwim Julian (2008), *Pegaz dęba*, Iskry, Warszawa.
- Tzara Tristan (1991), *Le secret de Villon* [w:] tenże, *Oeuvres complètes*, t. 6, Flammarion, Paris, s. 399–530.
- Wheatley Henry Benjamin (1862), *Of Anagrams*, London.
-