

Pamiętnik Literacki 2011, 3, s. 55-76



**Estetyka intermedialności Stefana
Themersona („St. Francis & The Wolf of
Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops”)**

Andrzej Hejmej

ANDRZEJ HEJMEJ
(Uniwersytet Jagielloński)

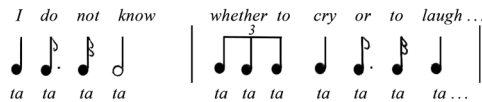
ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI STEFANA THEMERSONA
(„ST. FRANCIS & THE WOLF OF GUBBIO OR BROTHER FRANCIS’
LAMB CHOPS”)

Opera (aperta)

Znacie Państwo anegdotę o pewnej pani, która na pytanie „Czy potrafi mówić po chińsku” odrzekła: „Nie wiem. Nie próbowałam”.

Jakieś ćwierć wieku temu przydarzyło mi się coś podobnego.

Jechałem dwupiętrowym autobusem londyńskim i gdzieś, na Oxford Street, nagle, ni stąd ni zowąd, zadałem sam sobie pytanie: „Czy potrafię napisać operę?” I odpowiedź była ta sama: „Nie wiem. Nie próbowałem”. I nim autobus zdążył skręcić w Regent Street, wyjąłem z kieszeni skrawek papieru i ołówek i natychmiast samo mi się napisało:



Tak to się zaczęło, ale aby ruszyć dalej, potrzebny mi był już nie autobus, lecz fortepian [...]¹.

Ta historia zrodzenia się pomysłu napisania opery, opowiedziana w *Liście do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”* w związku z pierwszą inscenizacją teatralną w r. 1981, świetnie ilustruje zarówno osobliwy tryb argumentacji, jak i przede wszystkim sposób myślenia awangardowego twórcy. Anegdota podana *à la* Themerson ujawnia, co tutaj najważniejsze, muzyczne źródło projektu (myślę i o konwencji opery, i o schemacie rytmicznym frazy „*I do not know whether to cry or to laugh* [Nie wiem, czy płakać, czy śmiać się]” (TF 9), stanowiącej pierwszą i, w wariacie nieco zmodyfikowanym, ostatnią kwestię śpiewaną przez św. Franciszka), ale też – w konsekwencji – muzyczny tryb realizacji, wysiłek

¹ S. Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*. W: *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, albo Kotlety Świętego Franciszka*. [Program spektaklu. Scena Kameralna Teatru „Wybrzeże”, maj 1981], s. [12]. Zob. też *Świat według Themersonów. Szkice do portretu*. Red. Z. Majchrowski. Gdańsk 1994. Dalej do pozycji *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio [...]* odsyłam skrótami TŚ, skrótami TF zaś – do pracy tegoż autora *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis’ Lamb Chops. An Opera in 2 Acts* (Text and music S. Themerson. Drawings F. Themerson. Amsterdam–London 1972). Liczby po skrótach wskazują stronie. W wypadku braku paginacji w tekście źródłowym stronie podaję w nawiasie kwadratowym.

komponowania. Uwzględniając zatem realia powstawania *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* w latach 1954–1960 i mając w zasięgu ręki dzieło wydane drukiem w wersji anglojęzycznej w r. 1972 nakładem Gaberbocchus Press oraz De Harmonie², najprościej stwierdzić, iż Stefan Themerson jest autorem tekstu i muzyki do dwuaktowej opery (zgodnie z informacjami znajdującymi się na karcie tytułowej). Inna już przy tym kwestia, że autorem dość nietypowego libretta i zupełnie nietypowej kompozycji muzycznej (w przypadku niegdysiejszego twórcy awangardowych filmów to właściwie jedyny na taką skalę eksperyment z muzyką). Finalną postać zapisu niewątpliwie trudno porównywać z czymkolwiek istniejącym zarówno pośród realizacji teatru muzycznego (opery) czy teatru dramatycznego, jak i – tym bardziej – pośród realizacji awangardowej literatury drugiej połowy XX wieku. Wydanie książkowe stanowi, co narzuca się przy pierwszym oglądzie, kolaż intermedialny, charakterystyczny dla Themersonów rezultat działania wedle reguły, by posłużyć się trafną formułą Agnieszki Karpowicz, „wklej”³; innymi słowy – kolaż stapiający dzięki nowoczesnym technikom drukarskim rozmaite sztuki oraz *media*. Obok normalnej czcionki i faksymile rękopisu wykorzystuje się w tym wypadku również oryginalną notację muzyczną, a także w trybie swoistego recyklingu rysunki Franciszki Themerson z tekstami Stefana – *St. Francis* oraz *Paterfamilias*⁴ – wydane 10 lat wcześniej w tomie *Semantic Divertissements*⁵. W ten sposób skomponowana całość jako wielotworzywowa hybryda traci linearną spójność, wielomedialny przekaz zostaje tym samym granicznie zintensyfikowany⁶, umożliwia w konsekwencji rozmaite formy percepcji, okazuje się niezwykle trudny w odbiorze.

W takich okolicznościach genologiczne ustalenia i spekulacje, gdzie ewentualnie dałoby się sytuować Themersonowski eksperyment, zawodzą od momentu pierwszych prób interpretacji (naturalnie, z zupełnie innych przesłanek w porównaniu z tymi, którymi kierował się niegdyś Benedetto Croce, stawiając na „czystą” ekspresję i rezygnując z wszelkich typologii zjawisk utożsamianych ze sztuką⁷). *St. Francis* dla jednych to „powiastka filozoficzna”⁸, dla innych – „przypowiadka filozoficzna”⁹; w przekonaniu jednych Themerson pisze „Dramat – ale trudno

² W ramach *luxury edition* wydano także 50 egz. z oryginalnymi rysunkami F. Themerson.

³ A. Karpowicz (*Rękodzieło. Technika Stefana Themersona – „wklej”*. W: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa 2007) rozróżnia trzy strategie kolażowe: „wklej” (S. Themerson), „spisz” (L. Buczkowski) oraz „zlep” (M. Białoszewski).

⁴ S. Themerson, *St. Francis*, s. 9; *Paterfamilias*, s. 8. W: *Semantic Divertissements. Drawings F. Themerson*. London 1962.

⁵ Zob. A. Dziadek, *Tekst wielowymiarowy – przypadek „Semantic Divertissements” Franciszki i Stefana Themersonów*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2009, nr 1.

⁶ Na problem „zintensyfikowania pewnych reguł budowy” w przypadku kolażu literackiego (efektem tego: niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność) zwraca uwagę R. Nycz w studium pt. *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia* (w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 195). Zob. też E. Kraskowska, *Twórczość Stefana Themersona. Dwujęzyczność a literatura*. Wrocław 1989, s. 117.

⁷ Zob. na ten temat B. Croce, *O przesądach w dziedzinie sztuki*. W: *Zarys estetyki*. Przeł. S. Gniadek [i in.]. Przejrzał i wstępem opatrzył Z. Czerny. Wyd. 2. Warszawa 1962, s. 70.

⁸ L. Erhardt, *Opera semantyczna Stefana Themersona*. TS [10]. Zob. też J. Cieślak, *Kotlety Świętego Franciszka*. „Rzeczpospolita” 1991, nr 153, s. 4.

⁹ P. Chynowski, *Musical surrealistyczny*. „Życie Warszawy” 1991, nr 142, s. 7.

powiedzieć, czy teatralny i dla jakiego przeznaczony teatru¹⁰, w przekonaniu innych – „nie pisze jednak dramatu”¹¹; niektórzy sądzą, że „Themerson napisał po prostu libretto opery komicznej czy może raczej widowiska musicalowego”¹²; inni, że chodzi wyłącznie o parodię¹³ bądź „pastisz opery”¹⁴, jeszcze inni dodają, że „dzieło traktować można także jako szczególną »operę wizualną«”¹⁵, czy wreszcie – że *St. Francis* „nie jest ani tworem muzycznym, ani żadną skończoną formą teatralno-operową”¹⁶. Wśród rozmaitych interpretatorów istnieje właściwie zgoda chyba tylko w jednej kwestii – realizacja Themersonowska to „przykład dzieła synkretycznego”¹⁷, próba forsowania współczesnej idei totalnego dzieła sztuki, które najbezpieczniej byłoby zachować w stanie muzealnym z dołączoną etykietą: „najbardziej »dziwaczne«, czyli radykalne pod względem formy”¹⁸... Finalny rezultat kilkuletniej pracy Themerson obejmuje w komentarzu odautorskim mianem „oper y s e m a n t y c z n e j” (TF 9) lub też – w sposób nader lapidarny przy innej okazji – mianem „oper y”¹⁹ (przy czym formuła ta od razu zostaje przez niego wzięta w cudzysłów). W rzeczywistości mamy do czynienia z nietypową postacią, jeśli posłużyć się wciąż poręcznym określeniem Umberta Eco, „dzieła w ruchu”²⁰, h y b r y d ą m e d i a l n ą, a zatem realizacją z natury nieklasyfikowalną, niedefiniowalną, awangardową *par excellence*. Zaskakuje ona swoim istnieniem nawet najbardziej oddanych Themersonowi i „przyzwyczajonych” do jego eksperymentalnych działań czytelników/odbiorców (na marginesie trzeba zaznaczyć, iż znana jest dzisiaj niewielu badaczom reprezentującym literaturoznawstwo, muzykologię i teatrologię). *St. Francis* skazuje interpretatora na różnorodne perturbacje z odbiorem – przede wszystkim na nieuchronnie muzyczną percepcję, odczytanie skomplikowanej partytury, konieczność intermedialnej interpretacji²¹. Bez wątplenia błędem byłoby rozpatrywać działania Themersona, prowadzące do powstania n o w o c z e s n e g o „i n t e r m e d i u m”²² (wedle wykładni Dicka

¹⁰ T. Kubikowski, *Semantyczna Wampuka*. „Teatr” 1991, nr 10, s. 36. Zob. też E. Kraskowska, *O dramatycznych i „dramatopodobnych” utworach Stefana Themersona*. W zb.: *Teatr i dramaty polskiej emigracji 1939–1989*. Red. I. Kieć, D. Ratajczakowa, J. Wachowski. Poznań 1994, s. 160–166.

¹¹ Erhardt, *op. cit.*, TŚ [6].

¹² Chynowski, *op. cit.*, s. 7.

¹³ W. Cegłowski, *Śmiać się czy płakać?* TŚ.

¹⁴ Kubikowski, *op. cit.*, s. 36.

¹⁵ B. Śniecikowska, *Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów*. W: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005, s. 405.

¹⁶ Erhardt, *op. cit.*, TŚ [6].

¹⁷ E. Kraskowska, *Wielokodowość jako metoda twórcza*. W: *Twórczość Stefana Themersona*, s. 115.

¹⁸ Erhardt, *op. cit.*, TŚ [4].

¹⁹ Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*.

²⁰ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*. W: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 39 n.

²¹ W praktyce przybiera ona bardzo często postać, jak stwierdziłby H. Markiewicz (*Odpowiedź na ankietę*. „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 101), „interpretacji kreatywnej”, tzn. czysto intuicyjnej i błędnej.

²² D. Higgins, *Intermedia*. W: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Wybór, oprac. i posł. P. Rypson. Gdańsk 2000 (przeł. M., T. Zieliński).

Higginsa), jako wyłącznie konwencjonalne „gry intersemiotyczne”²³. Dochodzi bowiem w tym wypadku do oddziaływania na siebie i radykalnego stopienia różnych mediów, do zjawisk, które wymagają objaśnień, zgodnie z propozycjami Jensa Schrötera, w perspektywie intermedialności transmedialnej i transformacyjnej²⁴ – otóż w obrębie polimedialnej konstrukcji zostają scalone czy też „współistnieją” jako nierozłączna całość: tekst (m.in. pozbawiona muzyki *Uwertura*; rozbudowane didaskalia), tekst słowny (umuzyczniony, realizowany poprzez śpiew bądź deklamację), tekst muzyczny (z charakterystyczną nieciągłością narracji i wyeksponowanym wymiarem wizualnym, jak w przypadku partytur graficznych), wreszcie rysunki („kompletne” oraz „przemieszczone”, tzn. występujące w postaci fragmentarycznych cytatów, przykrawane i wtapiane w tekst muzyczny). Kompozycja wygląda zupełnie inaczej niż opera klasyczna, gdzie – jak podkreśla Higgins – „muzyka, libretto i scenografia są całkowicie odrębne”²⁵. Mając więc na uwadze sam kształt *St. Francis*, trudno byłoby nie uwzględnić intermedialnej perspektywy badawczej. Wzmacnia zresztą taką tezę fakt napisania opery semantycznej w latach pięćdziesiątych XX w. – w okresie nie tylko tworzenia wielu innych podobnych dzieł (przypomnieć warto chociażby Gombrowiczowską *Operetkę*²⁶), ale i ekspansywnego rozwoju rozmaitych intermediów (*happening*, *performance*, poezja wizualna, poezja dźwiękowa, *etc.*), w okresie, który Higgins nie bez powodu podsumowuje wymownym komentarzem otwierającym esej *Intermedia*: „Wydaje się, że większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu”²⁷. „Późny” Higgins – w *postscriptum* z r. 1981 do tego słynnego eseju – rezygnuje, co prawda, z przeceniania zjawisk najnowszej sztuki i z przesadnego wartościowania intermediów („najlepsze dzieła”). Sygnalizuje jednak ich ważną cechę – i n t e r m e d i a l n o ś ć, która, mimo iż charakteryzuje w jego przekonaniu rozmaite przejawy sztuki od samych jej początków²⁸, decyduje w szczególności o formie i znaczeniu nowoczesnych intermediów ściśle powiązanych z określoną wizją relacji społeczno-kulturowych.

Proponowana tutaj interpretacja opery semantycznej *St. Francis*, sytuowana właśnie w perspektywie intermedialności²⁹, akcentuje – po pierwsze – hybrydyczny charakter tekstu w jego zapisu w obrębie nietypowej partytury „muzyczno-graficznej” czy „muzyczno-graficzno-scenicznej”, przy okazji także sposoby realizacji i specyfikę dzieła w przestrzeni audiowizualnej. Trop intermedialny, co trzeba odnotować, jest dobrze znany dzisiejszym badaczom twórczości Themer-

²³ A. Pruszyński, *O grach intersemiotycznych Stefana Themersona*. W zb.: *Archiwum Themersonów w Polsce*. Red. A. Dziadek, D. Rott. Katowice 2003, s. 36 n.

²⁴ J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*. „Montage a/v” t. 7 (1998), nr 2, s. 136 n.

²⁵ Higgins, *op. cit.*, s. 128.

²⁶ W. Gombrowicz, *Operetka*. Paryż 1966.

²⁷ Higgins, *op. cit.*, s. 117.

²⁸ Ten punkt widzenia podzielają dzisiejsi teoretycy intermedialności, m.in. J. E. Müller (*Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies*. W zb.: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of Arts and Media*. Red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. Amsterdam–Atlanta 1997, s. 296) czy K. Chmielecki (*Estetyka intermedialności*. Kraków 2008, s. 68).

²⁹ Nie chodzi mi jednak w tym przypadku o „metaforyczne użycie” terminu, jak zakłada z góry m.in. Pruszyński (*op. cit.*, s. 39).

sonów, został mocno wyeksponowany m.in. przez Beatę Śniecikowską, analizującą przede wszystkim ich awangardowe filmy (*Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów*), również przez uczestników sesji naukowej *Literackie intermedia. Twórczość Franciszki i Stefana Themersonów* (Kraków, Bunkier Sztuki, 4 III 2007)³⁰. Tenże trop intermedialny prowadzi zresztą dzisiaj niektórych badaczy wręcz w rejony multimedialności, prowokuje do rozpatrywania propozycji twórców *Przygody człowieka poczciwego* jako zapowiedzi sztuki multimediiów³¹. Próba interpretacji *St. Francis* akcentuje – po drugie – ewidentny związek opery semantycznej z koncepcją poezji semantycznej (szerzej: z wszelkimi s e m a n t y c z n y m i dziełami Themersonów), a zwłaszcza jej kluczowy związek z Themersonowską etyką i zarazem oryginalnym projektem antropologii. Jest rzeczą oczywistą, iż autor eseju *faktor T*³² (opublikowanego po raz pierwszy w r. 1956, pisanego zaś w latach 1953–1955, gdy rodzi się pomysł *St. Francis*) nie tylko ponawia w operze semantycznej obsesyjne pytania o granice ucywilizowania sceny przemocy: uśmiercania. Przypominając w tonie groteskowo-komicznym o problemie etycznym „zapomnianym” we współczesnym świecie, zilustrowanym historią św. Franciszka i Wilka z Gubbio, analizuje na swój sposób – w wymiarze antropologicznym – „p i e r w o t n ą T r a g e d i ę”³³, skandal istnienia, mianowicie nieuniknione rozdarcie, powodowane jednoczesnością awersji i pragnienia.

W labiryntach awangardy

Pomysł napisania opery w drugiej połowie w. XX, w czasach, jak dobrze wiadomo, powszechnego głoszenia – *nomen omen* – „śmierci opery” czy też nawet „drugiej śmierci opery”³⁴, trudno oczywiście uznać za rezultat wyłącznie przygodnego zdarzenia „gdzieś, na Oxford Street”. Zanim Stefan Themerson zasiądzie do fortepianu (sprowadzonego do mieszkania Themersonów przy Randolph Avenue dzięki, jak zwykle, skutecznym staraniom żony Franciszki), zanim zanotuje pierwsze kwestie słowne, dialogowe i całe sceny oraz poszczególne rozwiązania muzyczne, zanim skonsultuje własny projekt opery semantycznej z wybitnym kompozytorem Michałem Spisakiem, którego spotkał zapewne w schronisku dla polskich uchodźców wojennych w Voiron³⁵, jest już nie tylko doskonale rozpozna-

³⁰ Materiały ukazały się w numerze specjalnym czasopisma „Ha!art” w r. 2007 (nr 26: *Literackie intermedia. Twórczość Franciszki i Stefana Themersonów*).

³¹ W przekonaniu A. Karpowicz (*Stefan Themerson i „literackie multimedia”. Słowo – obraz – dźwięk. „Ha!art” 2007, nr 26, s. 15*): „W tej bogatej technicznie twórczości mamy w zasadzie do czynienia z podskórną zapowiedzią nowych mediów, a może nawet z przecuciem lub prefiguracją multimedialności na zadrukowanej kartce papieru”. Zob. też A. Karpowicz, *Pogranicza audiowizualności. O artystycznych marginaliach Franciszki i Stefana Themersonów*. W zb.: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 2010, s. 180.

³² Na ściślejszą zależność koncepcji forsowanych w *St. Francis* i *faktorze T* zwraca uwagę w komentarzu odautorskim sam Themerson (TF 9).

³³ S. Themerson, *faktor T*. Przeł. E. Krasowska. „Twórczość” 1990, nr 11, s. 67. Podkreśl. A. H.

³⁴ S. Żiżek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.

³⁵ W rzeczywistości niewiele wiadomo o muzycznej współpracy Themersona z M. Spisakiem

walnym eksperymentatorem, chętnie sięgającym po muzykę komponowaną przez innych i wykorzystującym twórczo rozmaite zjawiska dźwiękowe, ale i – rzecz to nie mniej istotna – świadomym zachodzących przemian kulturowych w w. XX teoretykiem audiowizualności (wystarczy tutaj wspomnieć o jego przedwojennych jeszcze komentarzach zawartych w szkicu *Możliwości radiowe*³⁶ czy, zwłaszcza, w eseju *O potrzebie tworzenia widzeń*³⁷, którego pierwsza wersja opublikowana została w czasopiśmie „f.a.”). Decydującą rolę w sytuacji *St. Francis* odgrywa naturalnie sama praktyka twórcza, fakt, iż Themerson w latach pięćdziesiątych ma za sobą m.in. szereg eksperymentalnych realizacji filmowych, które świadczą o traktowaniu filmu jako „sztuki totalnej”³⁸, i – co dla nas najważniejsze – o jego szczególnym zainteresowaniu zjawiskami audiowizualnymi. Jak wiadomo, w awangardowym laboratorium dokonuje on razem z żoną Franciszką kilku t r a n s p o z y c j i m e d i a l n y c h (tego rodzaju transpozycją – literatury na animowane obrazy, efektem eksperymentowania z fotomontażem – jest zaginiony film *Europa*³⁹ z lat 1931–1932, adaptacja filmowa poematu Anatola Sterna). Wyjątkowym typem transpozycji są filmowe interpretacje muzyki: *Drobiazg melodyjny* (1933), stanowiący najprawdopodobniej wizualny odpowiednik muzyki Maurice’a Ravela, oraz *The Eye & the Ear* (1944–1945) – jako próba filmowej wizualizacji dźwięku, mianowicie czterech pieśni Karola Szymanowskiego, powstałych do liryków Juliana Tuwima z cyklu *Słopiewnie*⁴⁰. W okresie przedwojennym Themerson realizuje również dwa inne filmy we współpracy z wybitnymi kompozytorami: Witold Lutosławski tworzy muzykę do *Zwarcia* (1935), Stefan Kisielewski – do *Przygody człowieka poczciwego* (1937).

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż kwestia wszelkich Themersonowskich pomysłów i eksperymentów audiowizualnych wiąże się głównie z realiami lat dwudziestych i trzydziestych, z przedwojennym kształtowaniem się osobowości artystycznej, krystalizowaniem się oryginalnych poglądów na sztukę pod wpływem szeroko rozumianych awangard pierwszych dziesięcioleci XX wieku⁴¹. Themerson – można bez wahania zaryzykować takie twierdzenie – z wielką przenikliwością docenił znaczenie i „niewyczerpywalność” owych awangard (oczywiście, z inne-

(kompozytor, który wyjechał do Paryża w r. 1937 w celu podjęcia studiów kompozytorskich u Nadii Boulanger, spędził okres okupacji – podobnie jak autor awangardowych filmów – w Voiron). Informacja wszakże zamieszczona w *St. Francis* (TF 4) świadczy jednoznacznie o konsultacjach muzycznych.

³⁶ S. Themerson, *Możliwości radiowe*. „Wiek XX” 1928, nr 23, s. 3.

³⁷ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń / Du besoin de créer des visions*. „f.a.” 1937, nr 2 (zob. też *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Wybór, wstęp i oprac. A. Góźdź. Warszawa 2002, s. 204–216). Znacznie poszerzona wersja tekstu, ukończona w r. 1945, ukazała się dwukrotnie w formie książkowej: w języku angielskim (*The Urge to Create Visions*. Amsterdam 1983) oraz – w ostatnim czasie – w języku polskim, z okazji wystawy przygotowanej przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (zob. S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*. Przeł. M. Sady. Warszawa 2008).

³⁸ R. W. Kluszczyński, *Kino jako sztuka totalna. Twórczość filmowa Franciszki & Stefana Themersonów*. W zb.: *Świat według Themersonów*, s. 29–38.

³⁹ Współczesną rekonstrukcją tego filmu – na podstawie kilku zachowanych kadrów i fotomontaży – jest *Europa II* w reżyserii P. Zarębskiego (1988).

⁴⁰ Zob. *The Films of Franciszka and Stefan Themerson / Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*. DVD and booklet. London–Warsaw 2007.

⁴¹ Zob. np. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń* (książka), s. 35.

go punktu widzenia niż Lev Manovich, który przekonuje, że „niegdysiejsze awangardy to dzisiaj swoisty *software*, że „radikalna wizja estetyczna z lat dwudziestych przerodziła się w latach dziewięćdziesiątych w standardową technologię komputerową”⁴²). Dekada warszawskich eksperymentów, okres od momentu przyjazdu do Warszawy w r. 1928 i podjęcia studiów przez Themersona (fizyka zamieniona po roku na architekturę) do momentu wyjazdu w 1938 r. do Paryża, przynosi szereg doświadczeń audiowizualnych związanych zarówno z awangardowym filmem, jak też z oryginalnymi realizacjami literatury dla dzieci (wierszowane opowieści z ilustracjami żony Franciszki, pisane w latach 1930–1939, obfitują w rozmaite nowatorskie rozstrzygnięcia typograficzne⁴³). Przedwojenne doświadczenie awangardy okazuje się w przypadku autora *St. Francis* decydujące, przesądza nie tylko, by tak powiedzieć, o awangardowej przygodzie i awangardowej afiliacji, ale o „niepowstrzymanym eksperymentatorstwie Themersona”⁴⁴, znajdującym kontynuację także w późniejszym okresie działalności⁴⁵.

Uwspółcześniona wersja legendy o św. Franciszku i Wilku z Gubbio, co widać nawet bez zagłębiania się w szczegóły koncepcji oryginalnej opery semantycznej, to rezultat bezpośredniego oddziaływania na Themersona szeroko pojmowanych awangard europejskich pierwszych dekad XX w. także w okresach wojennym oraz powojennym⁴⁶. Szczególnie istotne są realizacje dwóch znamienitych artystów: twórcy *Merz-artu* – Kurta Schwittersa⁴⁷, któremu zresztą Themerson poświęcił książkę pisaną w latach pięćdziesiątych (*Kurt Schwitters in England: 1940–1948*. London 1958), oraz Guillaume’a Apollinaire’a, pozostającego w centrum uwagi założycieli Gaberbocchus Press (nakładem wydawnictwa ukazuje się *Apollinaire’s Lyrical Ideograms*. London 1968). Apollinaire zachwyca wydawców „bestlookerów” swoimi kaligramami – lektura ideogramów skądinąd przynosi *Semantic Diversions*; Schwitters z kolei kompozycją *Ursonate*, która powstawała w latach 1922–1932, nieporównywalną z niczym realizacją intermedialną, stanowiącą tyleż

⁴² L. Manovich, *Awangarda jako software*. Przeł. I. Kurz. „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35/36, s. 330.

⁴³ Wśród książek dla dzieci znajdują się m.in.: *Historia Felka Strąka* (1930), *Jacusi w zaczarowanym mieście* (1930), *Narodziny liter* (1932), *Nasi ojcowie pracują* (1933), *Przygody Marcelinka Majster Klepki* (1938), *Przygody Pędruka Wyrzutka* (1938), *Pan Tom buduje dom* (1938).

⁴⁴ K r a s k o w s k a, *Twórczość Stefana Themersona*, s. 112.

⁴⁵ Istotą Themersonowskich działań jest charakterystyczna niezależność i „otwartość”, co rodzi oczywiste skutki: „Kiedy mi systemy klasyfikacyjne naszego współczesnego świata pod nos podsuwają zadrukowane formularze do wypełnienia – ołówek mój zastęga na chwilę w powietrzu nad rubryką z a w ó d. Nie wiem, jak wypełnić tę rubrykę. Zrobiłem w życiu sześć czy siedem filmów – »awangardowych«, ale nie jestem reżyserem ani operatorem. Wydałem jakieś dwadzieścia książek dla dzieci, ale nie jestem prawdziwym, dorosłym autorem książek dla dzieci. Pisałem o sztuce, ale nie jestem historykiem sztuki. Skomponowałem operę, ale nie jestem muzykiem. Napisałem szereg powieści, ale powieści te niezupełnie normalne – i nie wiem, czy jestem powieściopisarzem” (S. T h e m e r s o n, *Nim ukaże się książka*. „Współczesność” 1965, nr 17, s. 3). Zob. też S. T h e m e r s o n, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*. Rysunki F. T h e m e r s o n. Płock 1993, s. 91.

⁴⁶ Zob. E. K r a s k o w s k a, *Stefana Themersona alfabet awangardy*. W zb.: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007.

⁴⁷ Themerson spotyka Schwittersa w Londynie w 1942 r. na konferencji PEN-Clubu, w której trakcie autor *Ursonate* tworzy rzeźbę z drutu wziętego ze zgliszcz dopiero co zbombardowanego budynku (zob. A. D z i a d e k, *Themerson i Schwitters*. „Teksty Drugie” 2006, nr 4).

utwór muzyczny (z racji wykonania dźwiękowego⁴⁸), co utwór literacki (z racji wizualnej wersji typograficznej⁴⁹). Efektem twórczego „przepracowania” propozycji Schwittersa, jak wolno sądzić, jest m.in. poemat wizualny Themersona z r. 1945, eksperyment optofonetyczny – inc. „Polska kaszkę warzyła”⁵⁰. Zapis okazuje się hybrydą tekstową nie tyle nawet z powodu Themersonowskiej gry słów (kalamburowy tytuł) i intertekstualnych napięć (zdaniem Urszuli Czartoryskiej, to ewidentna konstrukcja „na motywach rytmiczno-gestowej wyliczanki dziecinnej *Srocza kaszkę warzyła*”⁵¹), ile zwłaszcza z powodu zakładanych – jak u Schwittersa – dwóch komplementarnych wersji utworu: tekstu wizualnego (zapis graficzny) oraz tekstu dźwiękowego (realizacja głosowa). Niezależnie w tym wypadku od samej oceny działań Themersona i ich oryginalności przystać trzeba na konkluzję Ewy Krauskowskiej:

optofonetyczne eksperymenty doprowadziły w końcu do najbardziej chyba kontrowersyjnego w całej powojennej twórczości artysty pomysłu, do owej opery semantycznej pt. *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Brata Franciszka*⁵².

Niewątpliwie drogę do podjęcia decyzji napisania opery semantycznej, forsowania kolejnego eksperymentu formalnego otwierały bezpośrednio optofonetyczne realizacje, niemniej torowały ją stopniowo audiowizualne doświadczenia – m.in. wcześniejsze przedsięwzięcia filmowe związane z muzyką, również takie zapisy, jak powstała w listopadzie 1941 w Voiron poetycka *Fuga*⁵³ czy wykład o ewidentnych analogiach między poezją a muzyką, włączony do opowiadania *Bayamus*⁵⁴ (1944).

W sytuacji Themersona, by podsumować dotychczasowe uwagi, daje się obrać nieco inny trop badawczy niż ten spotykany najczęściej w rozmaitych analizach – można mówić o zainteresowaniach artysty od samego początku nie tylko mediami wizualnymi, fotografią artystyczną, rysunkiem, filmem (od pierwszych prób, mianowicie *Apteki*, tworzonej techniką „fotogramów w ruchu” w r. 1930, poprzez eksperymenty z fotomontażem w przypadku *Europy*, po transpozycje medialne i ostatni zrealizowany film Themersonów *The Eye & the Ear*), ale i najszerzej pojmowaną muzyką, ze szczególnym uwzględnieniem z j a w i s k f o n o s f e r y i a u d i o s f e r y⁵⁵. Themerson to przecież – jako 14-latek – konstruktor pierwszego w Płocku odbiornika radiowego, zafascynowany szumem dobiegającym

⁴⁸ Zob. K. Schwitters, *Ursonate* (Wergo, 6304-2, 1993). Nb. wizualizacja recytacji dadaistycznej tego twórcy dokonana została w latach osiemdziesiątych XX w. przez amerykańską artystkę J. Ox („*Ursonate*” *Kurta Schwittersa. Obrazowanie muzyki*. Przeł. J. Lubiań, P. Szymor, M. Świerkocki. Red. M. Bauer, A. Bauer. Łódź 2004).

⁴⁹ Zob. K. Schwitters, *Ursonate*. W: *Das literarische Werk*. T. 1: *Lyrik*. Red. F. Lach. Köln 1988.

⁵⁰ S. Themerson, *** (inc. „Polska kaszkę warzyła”). W: *Wiersze wybrane: 1939–1945*. Przedmowa, wybór i oprac. J. Reichardt. Katowice 2003, s. 138.

⁵¹ U. Czartoryska, *O słowach i obrazach / Words and images*. „Projekt” 1983, nr 1, s. 53.

⁵² K. Raskowska, *Twórczość Stefana Themersona*, s. 115. Podkreśl. A. H.

⁵³ S. Themerson, *Fuga*. W: *Wiersze wybrane: 1939–1945* (pierwodruk: S. Themerson, *Dno nieba*. Londyn 1943).

⁵⁴ Podobny, zdaniem S. Themersona (*Bayamus*. W: *General Piesc i inne opowiadania*. Ilustr. F. Themerson. Warszawa 1980, s. 70–71), sposób odczytywania muzyki i poezji tworzy jedną z analogii: „Partyturę muzyczną [...] czytać można poziomo, śledząc linię melodyjną, albo też pionowo, śledząc ów dźwiękowy materiał budowlany, strukturę. To samo jest z poezją”.

⁵⁵ Zob. T. Misiań, *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań 2009, s. 30–39.

z eteru⁵⁶, autor – jako 18-latek – szkicu *Możliwości radiowe*⁵⁷, wskazujący skrupulatnie podobieństwa między kinem a radiem. Sposób myślenia Themersona niewiele zmieni się w okresie późniejszym, o czym świadczą chociażby fragmenty książki *O potrzebie tworzenia widzeń*⁵⁸ z lat czterdziestych i zdania z listu pisanego w r. 1957 do Ernesta Lindgrena (przedstawiciela The National Film Archive):

Ponownie interesuje mnie problem wizji i dźwięku. Fragmenty filmów, które zrobiłem 20 lub 30 lat temu zawierały to, co nazwałbym etudami „obrazów do muzyki”⁵⁹.

– o czym świadczy także przedstawiony w tym samym liście plan filmowego opracowania „Synestetycznego koordynatora wzroku i dźwięku”⁶⁰, później określonego jako „*phonovisor*”. Krótko konkludując, projekty intermedialne Themersona okazują się rezultatem tyleż permanentnego eksperymentowania ze sztukami wizualnymi, ile eksperymentowania (rzecz to dzisiaj zwykle marginalizowana przez interpretatorów) z muzyką, czy szerzej: fonosferą i audiosferą. Doświadczenia audiowizualne – zwłaszcza po wygaśnięciu „gorączki filmu”⁶¹ w trakcie realizacji w r. 1943 *Calling Mr Smith* (film w kolorze, z muzyką Bacha i Szymanowskiego) oraz *The Eye & the Ear* – prowadzą do nowych pomysłów, prowokują, jak sądzę, powstanie m.in. opery semantycznej *St. Francis*.

Nietypowy utwór muzyczny Themersona, mimo iż pisany „do szuflady”⁶² (bezwartościowy? eksperymentalny? nie-do-wystawienia?), trafił na scenę polskich teatrów – traktowany jako efekt działań awangardowych – trzykrotnie. Po raz pierwszy w r. 1981, a zatem po upływie 9 lat od momentu wydania książkowego, po raz drugi w r. 1991, już po śmierci autora, po raz trzeci w 100 rocznicę jego urodzin w 2010 roku⁶³. Światowa prapremiera spektaklu *Święty Franciszek i Wilk*

⁵⁶ Przypomina o tym Themerson w książce *O potrzebie tworzenia widzeń* (s. 43): „bardziej niż to, że słyszałem głos śpiewającej dziewczyny docierający do słuchawek z tak dziwnych miejsc jak Hilversum, fascynował mnie szum: Szum Sfer Niebieskich, »zakłócenia atmosferyczne«, a przede wszystkim boska Interferencja – świst, którym można się było bawić podczas dostrajania. Moje radio wykonane domowym sposobem stało się czymś więcej niż »odbiornikiem«, nie tracąc niczego z magii odbiornika. Stało się Instrumentem wytwarzającym nowe dźwięki, nigdy dotąd nie słyszane, o których wówczas żadna zdrowa na umyśle osoba nie pomyślałaby, że mają coś wspólnego z »muzyką«”. Autor *St. Francis* powtórzy te same argumenty po wielu latach w liście z 1970 r. do H. Chopina (zob. *The Films of Franciszka and Stefan Themerson / Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, s. 62).

⁵⁷ Themerson, *Możliwości radiowe*. Rzecz ciekawa, iż Chopin – teoretyk i praktyk poezji dźwiękowej – wyszedł z propozycją opublikowania angielskiej wersji tekstu w czasopiśmie „OU” (1970, nr 36/37), które poświęcone było przede wszystkim kwestiom poezji dźwiękowej. Zob. odpowiedź Themersona (*The Films of Franciszka and Stefan Themerson / Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, s. 62–63).

⁵⁸ S. Themerson, *Oko i ucho*. W: *O potrzebie tworzenia widzeń* (książka), s. 64–67.

⁵⁹ List opublikowany w *The Films of Franciszka and Stefan Themerson / Filmy Franciszki i Stefana Themersonów* (s. 53; podkreśl. A. H.).

⁶⁰ *Ibidem*, s. 54.

⁶¹ Zob. komentarz S. Themersona w liście do A. Forda z października 1945 (*The Films of Franciszka and Stefan Themerson / Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, s. 48).

⁶² Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, TŚ [13].

⁶³ Wypada dodać przy tej okazji, iż fragmenty *St. Francis & The Wolf of Gubbio* or *Brother Francis' Lamb Chops* wykonywane były przez D. Moore'a w Gaberbocchus Common Room w latach osiemdziesiątych, jak też w trakcie pogrzebu Themersona. Zob. *Pamięci Stefana Themersona. Mowy*

z *Gubbio, albo Kotlety Świętego Franciszka* odbyła się 9 V 1981 na sopockiej Scenie Kameralnej Teatru „Wybrzeże” (inscenizacja w reżyserii Ryszarda Majora, z opracowaniem muzycznym Andrzeja Bieżana). Themersonowie nie pojawili się na prapremierze, ale uczestniczyli w ostatnich próbach teatralnych i wiadomo, iż koncepcja przedstawienia utrzymanego w konwencji „*grand grotesque*” zyskała ich aprobatę⁶⁴. Dekadę później zrealizowany został w konwencji pastiszu spektakl warszawski Jarosława Ostaszkiewicza w Teatrze Dramatycznym (premiera 14 VI 1991). Tym razem – w odróżnieniu od stosunkowo jeszcze „wiernej” muzycznej realizacji w Teatrze „Wybrzeże” – należałoby mówić o sytuacji potraktowania „partytury jako pretekstu”⁶⁵, Marcin Błazewicz bowiem skomponował oryginalną muzykę⁶⁶, która w niewielkim stopniu nawiązuje do muzycznych pomysłów twórcy opery semantycznej (przetrwiała ogólna koncepcja narracji muzycznej podporządkowanej konstrukcji dialogowej, przesądzająca zwłaszcza o kształcie I aktu). Po dwóch przedstawieniach na scenach teatrów dramatycznych przyszedł czas na spektakl operowy *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka*, zaprezentowany w poznańskim Teatrze Wielkim, w reżyserii Piotra Bogusława Jędrzejczaka, w opracowaniu muzycznym Krzysztofa Słowińskiego (premiera 7 IV 2010). Wersja operowa włączona do cyklu „Opera Kieszonkowa” – rozpisana na 8 głosów operowych i 8-osobową orkiestrę grającą „na żywo” – stanowi niezwykle skrupulatne odczytanie *St. Francis*, przy czym wydobywa za wszelką cenę muzyczny charakter dzieła⁶⁷. Podsumowując: tylko pierwszy i trzeci z wymienionych spektakli scenicznych okazują się pod względem muzycznym próbą realizacji *Themersonowskich* zapisów, dyspozycji i wskazówek autora, drugi – wyreżyserowany w estetyce pastiszu (stąd liczne nawiązania melodyczno-rytmiczne i aluzje do klasycznych oper) – przynosi całkowicie nowe umuzycznienie tekstu Themersona.

Przypominając o dwóch pierwszych polskich realizacjach teatralnych *St. Francis* (miały one krótki żywot, wyjątkowo szybko – po interwencjach spowodowanych różnymi wydarzeniami – zostały zdjęte z afisza) oraz najnowszej realizacji operowej, nie zamierzam ani przesadnie eksponować ich roli, ani też odstępować od samej partytury „muzyczno-graficzno-scenicznej”. Oczywiście, nie ulega najmniejszej wątpliwości, że awangardowy utwór posiada status formy *dramatycznej*, razem z wpisanym w nią projektem scenicznej realizacji⁶⁸, że – jako hybryda me-

wyłoszone na pogrzebie Stefana Themersona 13 września 1988. „Twórczość” 1991, nr 7, s. 77, 80. Zob. też K. A s k a n a s, *Dom rodzinny Stefana Themersona*. W: T h e m e r s o n, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*, s. 142.

⁶⁴ Nie zachował się, niestety, żaden materiał dźwiękowy dokumentujący przedstawienie w Teatrze „Wybrzeże” (prawdopodobnie nie zachowała się także partytura A. Bieżana, inicjatora – wraz z Z. Walkiewicz – całego przedsięwzięcia).

⁶⁵ M. G m y s, *Partytura operowa jako źródło cierpień*. „Teatr” 2008, nr 9, s. 70.

⁶⁶ Nagranie radiowe opery S. T h e m e r s o n a z muzyką M. B ł a ż e w i c z a – *Kotlety Św. Franciszka* (1991) – zrealizowane zostało przez Program III Polskiego Radia (aktualnie w posiadaniu kompozytora).

⁶⁷ Nagranie poznańskiego przedstawienia opery semantycznej znajduje się w archiwum Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (S. T h e m e r s o n, *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka*. Płyta DVD, sygn. 662/1 R).

⁶⁸ Zob. K r a s k o w s k a, *O dramatycznych i „dramatopodobnych” utworach Stefana Themersona*, s. 162.

dialna – otwiera się na prezentację w przestrzeni audiowizualnej, że wymaga ewentualnie sceny dramatycznej bądź nietypowej sceny operowej (w rodzaju poznańskiej „Opery Kieszonkowej”, zarezerwowanej m.in. dla eksperymentalnych utworów). Interesuje mnie jednak tutaj inna kwestia – opera semantyczna *St. Francis* jako przykład opery *à rebours*, a n t y o p e r y (w najogólniejszym znaczeniu, w jakim rozprawia się o antypowieści czy antydramacie), kwestia zatem paradoksalnego statusu owej partytury „muzyczno-graficzno-scenicznej”, ujawniającej skądinąd przypadkową i zaskakującą zbieżność z literacką „antyoperetką” – *Operetką* Gombrowicza.

Opera semantyczna

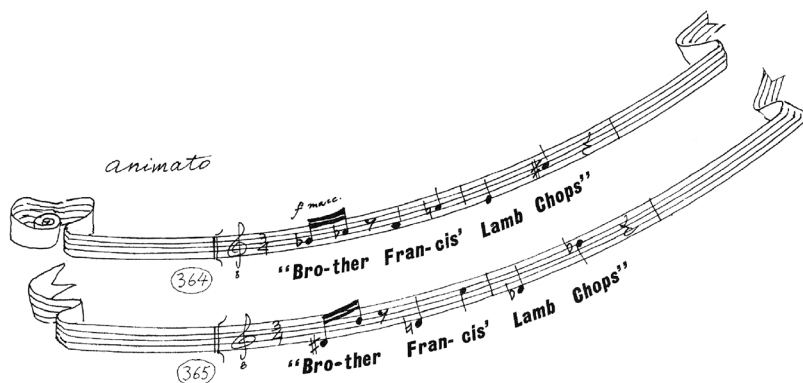
Opera semantyczna Themersona, mimo iż wykorzystuje się notację muzyczną, mimo iż wykonanie zakłada w przeważającej mierze śpiew, mimo iż pojawiają się konwencjonalne postacie operowe (trzy sopran, kontralt, dwa tenory, baryton, dwa basy, także 4-głosowy chór oraz grupa tancerzy (TF 4)) – krótko mówiąc: mimo iż kompozycja przypomina pod względem pewnych rygorów formalnych operę klasyczną, od początku jest jej zamierzoną dekonstrukcją. Uznając *St. Francis* za realizację opery *à rebours*, dochodzi się nade wszystko do paradoksalnego stwierdzenia: „Najbardziej niezwykła wydaje się jednak sama partytura opery”⁶⁹, mianowicie projekt (audio)wizualny stanowiący rezultat łączenia rozmaitych środków wyrazu. Owa partytura okazuje się nietypowa m.in. ze względu na b r a k z a p i s u o r k i e s t r o w e g o (istnieje jedynie opracowanie na głos i fortepian, swoisty wyciąg fortepianowy, o czym mówi precyzyjna informacja na karcie tytułowej: „Score for Voice and Piano” (TF 4)). Także ze względu na w i z u a l n y w y m i a r n o t a c j i m u z y c z n e j, trafia się bowiem na wiele miejsc, w których zapis przybiera osobliwy wygląd, eksponuje swój ikoniczny charakter. Mam na myśli załamania pięciolini, „ilustrujące” znaczenie partii dialogowych, np. spadanie z wysokiej drabiny (TF 26)⁷⁰:



⁶⁹ Śniecikowska, *op. cit.*, s. 406. Zob. też O. Pisarenko, *Uśmiech wilka*. „Ruch Muzyczny” 2010, nr 13, s. 22.

⁷⁰ Zob. też TF 13, kwestie 21–24; TF 79, kwestia 363; TF 84, kwestia 400; TF 85, kwestia 402. W poznańskim przedstawieniu operowym – *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, czyli *Kotlety Świętego Franciszka* – owo spadanie znacznają kapitałnie efekty perkusyjne.

– charakterystyczną wstęgę (TF 79, kwestie 364–365), widniejącą również na karcie tytułowej, która imituje – w „wieku Oświecenia przez Reklamę [...]”⁷¹... – etykietę produktu sygnowanego imieniem św. Franciszka:



– spiralę (TF 87, kwestia 413) nawiązującą do kształtu puszkki:



⁷¹ S. Thémerson, *Wstęp do poezji semantycznej*. Przeł. A. Taborska, M. Giżycki. „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 341.

– czy „opadającą” pięciolinie, co prowokuje tyleż sytuacja parokrotnego powtórzenia partii: „*He has no heart!* [Bez sercaś jest!]” (TF 23, kwestie 84–87)⁷² (w celu oczywistej hiperbolizacji), ile – zwłaszcza – kapitalny zamysł oddania stanu ojcowskiej dominacji, patriarchalności (trudno chyba pokusić się o inną interpretację tego fragmentu w świetle zarówno *Paterfamilias*⁷³, jak i później padających słów: „*I am the trunk of this family tree* [Ja jestem pniem tego genealogicznego drzewa]” (TF 48, kwestia 227)⁷⁴):

The image shows a musical score for the opera *Paterfamilias*. It features a dialogue scene where four characters (FATHER, UNCLE, AUNT, and FATHER) all sing the line "He has no heart!". The score is written in a hand-drawn style with various musical notations. It includes dynamic markings like "f" and "trull". The score is numbered with circled numbers 84, 85, 86, and 87. There are also some handwritten annotations like "(2=2)" and "trull".

Partytura okazuje się wreszcie nietypowa ze względu na dialog sceniczny dopełniony rysunkami Franciszki Themerson – oryginalnymi i dwoma przejętymi z *Semantic Divertissements* (*St. Francis* oraz *Paterfamilias*), jak też ze względu na didaskalia „w ramce” (wykorzystanie faksymile rękopisu), które służą bezpośredniemu komentowaniu przebiegu zdarzeń. Z racji swego charakteru owe didaskalia oraz rysunki z *St. Francis* i *Paterfamilias* – pojawiające się czy to w postaci kompletnych cytatów (TF 8, 47), czy to w postaci cytatów niepełnych, rozproszonych na wielu stronicach opery semantycznej⁷⁵ – w sytuacji

⁷² Zob. też TF 28, kwestie 119, 121. Warto dodać na marginesie, iż Błazewicz wykorzystuje przy tej okazji Beethovenowski „motyw losu” z *V Symfonii*, co umożliwiła i wręcz sprowokowała 4-sylabowa konstrukcja słowna: „Bez sercaś jest!”

⁷³ *Paterfamilias* „otwiera” akt II scenę 2 (zob. też TF 47).

⁷⁴ Sprawa „wielkiej odpowiedzialności” Ojca powraca w *St. Francis & The Wolf of Gubbio* or *Brother Francis' Lamb Chops* wielokrotnie (TF 24, kwestia 92; TF 29–30, kwestie 125–132; TF 39, kwestie 178–179).

⁷⁵ Precyzyjnie rzecz ujmując: w przypadku św. Franciszka i Wujka wykorzystuje się z *St. Francis* tylko cytaty słowne (zob. TF 33–36, kwestie 144–165; TF 37, kwestie 168–171), w przypadku Ciotki – rysunek (TF 38, kwestie 175–176), w przypadku zaś Ojca (TF 39, kwestia 182), Matki (TF 40, kwestia 186), Siostry (TF 41, kwestia 193) oraz Brata (TF 43, kwestia 204) – jednocześnie

tradycyjnego przedstawienia scenicznego pozostają odbiorcy nie znane. Ich prezentację umożliwiają skądinąd bądź realizacje multimedialne (w poznańskiej wersji operowej wykorzystuje się projekcje filmowe), bądź zupełnie niekonwencjonalne rozwiązania (np. zaskakujące odczytanie *Paterfamilias* na początku sceny 2 aktu I – chaotyczne powtarzanie formuły przez włączających się kolejno bohaterów, podsumowane dostojnie i apodyktycznie wypowiedzianym przez Ojca: „*Pater familias*”⁷⁶).

Nie ulega jednak przy tym najmniejszej wątpliwości, iż o nietypowym charakterze partytury „muzyczno-graficzno-scenicznej” przesądza przede wszystkim specyficzny sposób umuzycznienia tekstu – urywana narracja muzyczna uzależniona od partii dialogowych, konkretnych sekwencji słownych⁷⁷ (wyśmienitym tego przykładem jest dialog Ciotki z Wujem z I aktu, TF 20–21, kwestie 71–79). Precyzyjne objaśnienia Themersona *à propos* przyjętej strategii „komponowania” stają się zarazem swoistym programem, uprzedza on w odautor-skim komentarzu:

Jak zobaczycie, pojawia się tu martwa, pozbawiona muzyki, sekundowa lub dwusekundowa cisza (pauza na oddech) między końcem jednej linijki tekstu a początkiem następnej. W tym przypadku stosunek muzyki do tekstu jest taki, jaki niekiedy bywa stosunek koloru do pewnych szkiców. Kościec tego dzieła zbudowany jest ze słów. Istotne jest ich znaczenie. Właśnie dlatego nazwałem to operą semantyczną. [TF 9; podkreśl. A. H.]⁷⁸

Jak istotne są to wskazówki w związku z koncepcją opery semantycznej – z nadrzędnym postulatem *ben articulato* – świadczy także prośba Themersona skierowana do wykonawców, ostatnia, zawarta w nawiasie uwaga autora w *Liście do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*:

Z tym, że jeśli tak się w praktyce zdarzy, że w jakimś miejscu śpiew słowo zagłusza, to wolałbym w tym miejscu wokalną część do smyczków przerzucić i mówionym śpiewem, czy też śpiewaną mową, sens słów odtworzyć⁷⁹.

Batalię o słowo, jego znaczenie, zapowiada w *St. Francis* już sama genologiczna nazwa: opera semantyczna, daleko natomiast idące tego konsekwencje pokazuje zrazu dołączona do całości *Uwertura – Overture*, której funkcja jest poniekąd tradycyjna z punktu widzenia wymogów formalnych, tzn. praktyk ukształtowanych w długiej historii opery (uwertura, czyli „otwarcie”, „wprowadzenie”, „introdukcja” itp.), poniekąd zaś awangardowa – z racji jej odrębnego charakteru.

rysunek oraz tekst. *Paterfamilias* z kolei ilustruje wyłącznie kwestie Ojca: przywołuje się fragmenty rysunku i tekstu (TF 48, kwestia 228; TF 50, kwestie 236–237, 238–239; TF 52, kwestie 246–249) oraz fragmenty rysunku w odbiciu lustrzanym (TF 51, kwestia 245; TF 52, kwestia 249).

⁷⁶ W poznańskim przedstawieniu operowym ta sama sytuacja (w związku z zacytowanym fragmentem *Paterfamilias*) zyskuje później nieco inne, by tak rzec, nie-Themersonowskie rozwiązanie (wynik inwencji reżysera): „*Materfamilias*”.

⁷⁷ Jak zauważa Pruszyński (*op. cit.*, s. 63): „Nie chodziło przy tym o jej [tj. muzyki] dostosowanie emocjonalne do kwestii padających ze sceny, jak to bywało w operze klasycznej, a raczej o podkreślenie samej konstrukcji wypowiedzi w ramach całości dzieła”.

⁷⁸ Trzeba dodać, iż owa charakterystyczna nieciągłość narracji muzycznej, eksponowana *pr o g r a m o w o* przez Themersona jako podstawowa cecha opery semantycznej, została zatarta w poznańskim przedstawieniu operowym.

⁷⁹ Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, TŚ [13].

O ile formuła użyta w spisie treści (*Overture: A street*, TF 4) nie sugeruje jeszcze żadnych odstępstw od operowych konwencji, o tyle formuła bezpośrednio poprzedzająca zapis tej części „opery”, *Overture (words without music)* (TF 5; podkreśl. A. H.), ujawnia wprost radykalną decyzję autora. Koncepcja uwertury jako „słów bez muzyki” (przy tym z elementami tańca i wykorzystaniem projekcji filmowej) – w sytuacji, gdy uwertura w operze klasycznej jest tradycyjnie wstępem czysto orkiestrowym („muzyką bez słów”) i, co więcej, gdy tylko w *Uwerturze* ostentacyjnie rezygnuje się z zapisu muzycznego – to gest dystansowania się, awangardowy gest podjęcia tradycji *à rebours*. Przewartościowanie dokonane przez Themersona nie oznacza jednak wcale odejścia od niekończących się dyskusji wokół dwóch starych twierdzeń wysuwanych w związku z konwencją klasycznej opery: „*prima la musica, dopo le parole*”⁸⁰ oraz „*prima le parole, dopo la musica*” (twierdzeń zderzających, z jednej strony, myślenie np. Monteverdiego, z drugiej – myślenie w ostatnich dekadach XVI w. przedstawicieli Cameraty florenckiej, dążących do odnowienia greckiej tradycji teatru i zachowania prymatu słowa nad melodią). Autor *St. Francis* nie oscyluje między tymi dwiema teoriami, jak Richard Strauss w *Capriccio* (1942), zdecydowanie opowiada się za wariantem drugim, za rozwiązaniami przywracającym językowi właściwy potencjał semantyczny. Dlatego też *Uwertura* u Themersona jest – poprzez swoisty zabieg prowokacji, siłą rzeczy najlepiej widoczny w poznańskim przedstawieniu operowym – sceną dramatyczną, sceną mówioną czy, uciekając się do zasadnego oksymoronu: „*t e k s t o w ą u w e r t u r ą*”⁸¹ (nie zaskakuje więc w takich okolicznościach decyzja Błażewicza, który, komponując muzykę do libretta Themersona do warszawskiego spektaklu w reżyserii Ostaszkiwicz, proponuje własną uwerturę „asemantyczną”).

Nie tylko *Uwertura* eliminująca warstwę muzyczną, co trzeba wyraźnie podkreślić, świadczy o zerwaniu w *St. Francis* z konwencją klasycznej opery. Dowodem na to jest w zasadzie zapis i struktura całości. Trudno byłoby nie dostrzec, że ponumerowane zostały nie takty, lecz grupy taktów i partie dialogowe (w sumie: 518), że najważniejsze dialogi pozbawione są w ogóle akompaniamentu fortepianowego, jak np. propozycja zawarcia paktu z Wilkiem (TF 71–72, kwestie 320–332) czy pierwsza i – w części, poza jedynym akordem wzmacniającym słowo „*cry*” – ostatnia kwestia św. Franciszka (TF 9, kwestie 1–2; TF 103, kwestie 486–487):

① *p Moderato*
FRANCIS I do not know— whe-ther to cry or to laugh,
 ② *presto*
 O! I don't know whe-ther to cry or to laugh!

⁸⁰ Wyrażenie „*prima la musica*” upowszechniło się za sprawą tytułu divertimenta A. Salieriego *Prima la musica e poi le parole* (1786).

⁸¹ Śniecikowska, *op. cit.*, s. 405. Podkreśl. A. H.

*Francis sings again the opening line.
Now it has its full meaning.*

FRANCIS *pp (sub)*
486 I do not know whether to laugh or to cry,

487 O, I don't know whether to laugh or to cry.

pp

Struktura muzyczna w *St. Francis* zostaje w rzeczywistości pozbawiona autonomicznego charakteru, podporządkowana jest strukturze słowa, dialogu scenicznego (używa się muzyki, aby wzmacniać „konturem melodycznym” – kontur intonacyjny i semantykę poszczególnych sekwencji dialogowych). W rezultacie, jak zauważył to przy okazji pierwszej inscenizacji Ludwik Erhardt:

Nie ma tu arii, recytatywów, określonych motywów muzycznych ani nawet jakichś wyrazistych struktur melodycznych. Osobliwy układ nut, odwzorowujący układ dialogu, wynika stąd, że autor żąda wypiewki poszczególnych kwestii zgodnie z nutami. Lecz między kwestiami mają być pauzy – jak w normalnym dialogu scenicznym – nie wypełnione żadną muzyką⁸².

Themerson rezygnuje tym samym – jako zdeklarowany zwolennik semantyczności słowa, tzn. zwolennik jęz y k a, nie zaś uwodzącego g ł o s u o p e r o w e g o – z żywiołu muzycznego, potocznej narracji operowej, *bel canta*, koloratur, wysokiej tessitury *etc.*, wybiera świadomie najbardziej prymitywny sposób „komponowania” (nawiasem mówiąc, napisanie przez niego opery *bien faite* było poza jego możliwościami warsztatowymi). Upodrządnienie muzyki czy też odejście od jej prymatu pozwala zachować – w myśl elementarnej konwencji opery semantycznej – a u t o n o m i ę / s ł y s z a l n o ś ć k w e s t i i s ł o w n y c h. Cały zatem pomysł opery semantycznej opiera się na ostentacyjnym założeniu, iż „spośród dwóch typów materiału, werbalnego i melodycznego [muzycznego], ten pierwszy jest ważniejszy”⁸³; innymi słowy, zasada się na konfrontacji czy wręcz – w przypadku *Uwertury* – anihilacji. Ta prosta konstatacja otwiera jednocześnie dalsze perspektywy interpretacyjne w momencie postawienia pytania, w jakim celu zo-

⁸² Erhardt, *op. cit.*, TŚ [10].

⁸³ K r a s k o w s k a, *Twórczość Stefana Themersona*, s. 117. Dość powiedzieć, iż nawet niepozorny, „samogłoskowy” dialog rodziny św. Franciszka (akt II, sc. 3) uwarunkowany jest nie tyle względami czysto muzycznymi, ile względami semantycznymi. Słowo „vowels” (formuła Themersona „vowels only”) tworzy bowiem ewidentny anagram z pojawiającym się w jego bezpośrednim kontekście słowem „Wolves” i tym samym charakteryzuje pośrednio dialogujące postacie (TF 98–100, kwestie 466–472; TF 101, kwestia 476).

stała wykorzystana w *St. Francis* Themersonowska koncepcja (obsesja?) „semantyczności”, związana początkowo, jak wiadomo, z oryginalną teorią poezji semantycznej, która zyskała pierwszą wykładnię w opowiadaniu – „semantycznej powieści”⁸⁴ – *Bayamus*. Poezja semantyczna, co podkreślał wielokrotnie Themerson, powstała w latach czterdziestych XX w. w konkretnym celu: „żeby się nie dać oderwać od rzeczywistości [...]”⁸⁵. Opera semantyczna napisana dwie dekady później już w zupełnie innych okolicznościach historycznych – wydaje się równie programowa, stanowi, mimo zasadniczych różnic, kontynuację niegdysiejszego wykładu, pokazuje także pozalingwistyczne (i pozamuzyczne) realia⁸⁶.

„Pierwotna Tragedia”

Themerson w operze semantycznej *St. Francis* z pewnością nie poprzestaje tylko na awangardowym modelu brikolażowym, mozaice intermedialnej, nie ogranicza się do czysto formalnych rozwiązań, podobnie jak i w realizowanych wcześniej przedsięwzięciach artystycznych. Po wielu latach zresztą od pierwszych „awangardowych gestów kreacji”, w rozmowie z Gérardem-George’em Lemaire’em przeprowadzonej dla Radia France-Culture (emisja: 3 XII 1978), przybliży panującą niegdyś atmosferę i nie będzie kryć zdziwienia, analizując niektóre komentarze na temat własnych dzieł:

Zapał. Entuzjazm. Potrzeba wykorzystania nowych możliwości; w kinie, na przykład, potrzeba tworzenia wizji, ufność, że można zmienić świat na lepszy, że nowy porządek – lub nieporządek – w sztuce, że nowa logika, nowa nauka czy nowe wymogi ekonomiczne narzucają powszechny pokój i sprawiedliwość. To dziwne, że dzieła sztuki stworzone w takim duchu, wyrosłe z takiego sposobu myślenia mają dziś wartość czysto estetyczną... lub handlową?⁸⁷

W tym kontekście istotny okazuje się więc w przypadku opery semantycznej zarówno tryb komponowania, jak i – przede wszystkim – zamierzony cel rewolucyjnego potraktowania oraz dekonstruowania konwencji klasycznej opery, zarówno problem autotekstualności, mianowicie problem swoistej intermedialnej „serii przekładowej” (skutkujący, jak podpowiadałby Umberto Eco, ironią intertekstualną⁸⁸): film *The Eye & the Ear* (część 2 nosi tytuł *St. Francis*) – opowiadanie *Bayamus* – esej *faktor T* – dwa rysunki z *Semantic Divertissements* (*St. Francis* oraz *Paterfamilias*) – *St. Francis*⁸⁹, jak i przede wszystkim rezultat filozoficzno-groteskowej interpretacji w realiach XX w. jednej z zachowanych opowieści sprzed kilku stu-

⁸⁴ Sformułowanie S. Themersona zawarte w liście z 1960 r. do R. Queneau, opublikowanym w całości przez J. Reichardt (*O Stefanie Themersonie i Raymondzie Queneau*. „Literatura na Świecie” 1997, nr 8/9, s. 285).

⁸⁵ Themerson, *Wstęp do poezji semantycznej*, s. 341. Zob. też *Poezja nieprzerwana*. Ze S. Themersonem rozmawia G.-G. Lemaire. Przeł. A. Taborska. „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 367.

⁸⁶ Wedle twierdzeń Themersona (*Bayamus*, s. 101–102): „Poezja Semantyczna nie jest układaniem wierszy w bukiety kwiatów. Przeciwnie, Poezja Semantyczna obnaża wiersz i pokazuje pozalingwistyczną rzeczywistość, jaka się pod nim kryje. W Poezji Semantycznej nie ma miejsca na hipnozę rytmu i rymu”.

⁸⁷ *Poezja nieprzerwana*, s. 371.

⁸⁸ U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*. W: *O literaturze*. Warszawa 2003 (przeł. J. Ugniewska).

⁸⁹ Ową „serię przekładową” uzupełniają jeszcze m.in. prace F. Themerson, którą zainspirowa-

leci (Themersona interesuje rozdział XXI *Kwiatków świętego Franciszka z Asyżu: O prześwietnym cudzie, którego święty Franciszek dokonał, nawróciwszy okrutnie dzikiego Wilka z Gubbio*⁹⁰). Innymi słowy, o faktycznym znaczeniu utworu decydują dwa wymiary estetyki i intermedialności: z jednej strony, ekspozowana niewątpliwie przez twórcę wielotworzywowość i zamierzona przez niego prymitywność opery semantycznej – antyopery – w planie czysto formalnym, z drugiej zaś, finalne konsekwencje filozofowania, zmagania się we współczesnym świecie „z dziwnym problemem Św. Franciszka [...]”⁹¹. W takiej dopiero perspektywie można dostrzec sens działań Themersona i lepiej zrozumieć, dlaczego jego „operę” w 2 aktach z dołączoną uwerturą w żaden sposób nie da się np. zestawić z podejmującą także temat św. Franciszka operą Oliviera Messiaena *Saint François d'Assise* (napisaną dla Opery Paryskiej w latach 1975–1983, do libretta samego kompozytora).

Opera klasyczna jako gatunek muzyczny staje się dla Themersona do skonałym pretekstem do wyrażenia własnych poglądów etycznych oraz zaprezentowania oryginalnej teorii spod znaku antropologii kulturowej. Z tego właśnie powodu akcja *St. Francis*, mimo iż schematyczna i konwencjonalna, nie ma charakteru „operowego”. Otóż kolejne, czasami niepozorne dialogi pozwalają zgromadzić argumenty niezbędne dla filozoficznego wywodu: począwszy od *Uwertury* (rozmowy Młodego Człowieka ze Starym Człowiekiem, zmieniającym się w Młodą Kobieta) i aktu I, rozgrywającego się w całości w salonie domu rodzinnego św. Franciszka, gdzie spotykają się główny bohater, Ojciec i Matka, Wuj i Ciotka, Młodsza Siostra i Młodszy Brat (scena 1 z udziałem św. Franciszka, scena 2 – demonstracja patriarchalności – już bez młodzieńca, zaraz po zerwaniu relacji z najbliższymi i zrzeczeniu się dóbr rodzinnych), poprzez scenę 1 aktu II, mianowicie konfrontację tytułowych postaci i zawarcie paktu, po dwie końcowe sceny – przedstawienie industrialnej rzeczywistości zakładów produkujących „kotlety św. Franciszka”, jak również portretu psychologicznego inicjatora negocjacji, targanego różnymi wątpliwościami w obecności Wilka i Córki Wilka (scena 2), wreszcie obraz ponownie spotykającej się po latach całej rodziny św. Franciszka i jego finałowej polemiki z Wilkiem (scena 3). Przekaz o świętym z Asyżu, jak widać na pierwszy rzut oka, poddany zostaje skrajnie racjonalnej interpretacji (chodzi o przedstawienie wszelkich konsekwencji zawartej umowy), jest zaledwie punktem wyjścia do rozwinięcia antropologicznego komentarza. Historia św. Franciszka i Wilka z Gubbio interesuje w istocie Themersona w związku z paradoksem cywilizacji skrywającej w zarodku fundamentalną, tragiczną sprzeczność, a ściślej rzecz ujmując: w związku z cywilizacją niosącą nierozstrzygalny konflikt powodowany jednoczesnością (koniecznością) awersji i pragnienia, niechęcią do uśmiercania i zarazem przyzwoleniem na zabijanie. Radykalną tego manifestacją – mocno ironiczną – są końcowe konkluzje, umieszczone poza konstrukcją dialogową:

na operą semantyczną *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* – tworzy w latach 1985–1986 nowe kolaże i rysunki.

⁹⁰ Zob. wielokrotnie wznawiany przekład L. Staffa z 1910 r. (*Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*. Wrocław 2003, s. 51–54).

⁹¹ Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, TŚ [12].

I oto jak zdziwione neurony
 Ludzkiego nerwowego systemu
 Stworzyły Zasady Etyczne,
 I oto jak ludzki dwunóg
 Wszystkie inne zdołał przeżyć zwierzęta
 I tak bardzo dumny jest z tego⁹².

Owa uwarunkowana biologicznie – w przekonaniu Themersona – sprzeczność, analizowana na przykładzie postawy i postępowania św. Franciszka (poszukującego rozwiązania alternatywnego kwestii wyrażonej klarownie sentencją: „aby żyć, trzeba jeść, aby jeść, trzeba zabijać”), stanowi wszakże zaledwie jedną z możliwych egzemplifikacji o wiele szerszego problemu. Tkwi ona bowiem (tragiczna sprzeczność) w samej logice świata, przejawia się w permanentnej konfrontacji przeciwstawnych sił, rodzi nieuchronną t r a g i c z n o ś ć: „To nie jest konflikt dramatyczny. To konflikt, którego – co za bezmyślność losu – nie można uniknąć, a więc Tragiczny (T)”⁹³. Innymi słowy, dylematy etyczne roztrząsane w *St. Francis*, odnoszące się wprost do dramatu zabijania jagniąt dla mięsożernego wilka, nie ograniczają się jedynie do „archeologii” zabijania (nie rozgrywają się wyłącznie w planie: natura–kultura), ilustrują wszak fundamentalną sprzeczność: dialektyczny wymiar rzeczywistości. Themerson – sceptyk i racjonalista, uważny obserwator dokonujących się przemian w świadomości współczesnego człowieka – zrezygnuje z uproszczeń interpretacyjnych i uniemożliwia sformułowanie jednoznacznych wykładni opery semantycznej. Przypomina zmitologizowaną w kulturze europejskiej historię św. Franciszka, a zarazem też proponuje własną jej interpretację w realiach nowoczesności – historię nie tylko przeradzania się idealizmu jego postaci („*I am a young human being* [Ja jestem młody *homo sapiens*]” <TF 33, kwestie 144 n.), popadania w stan coraz głębszego rozczarowania („*I was a young human being* [Byłem raz *homo sapiens*]” <TF 81, kwestie 383 n.), ale i skandalu istnienia, wyrażonego lapidarnie w *Katedrze przyzwoitości*: „Tragiczna konieczność jest w Naturze, zło – w kulturze”⁹⁴. Ingerencja w prawa natury, próba nieracjonalnego działania prowadzącego do pozornego zażegnania konfliktu poprzez pakt „humanitarny” – staje się, zdaniem autora *St. Francis*, absurdalna, rodzi w rezultacie śmieszność i specyficzny komizm⁹⁵.

Opera semantyczna – wychodząca poza właściwą historię konfliktu św. Franciszka i Wilka z Gubbio, zanotowaną w XIV w. (anonimowe tłumaczenie na język włoski zbioru łacińskiego *Actus beati Francisci et sociorum eius*) – stanowi ostatecznie przewrotny, przepełniony groteskowym komizmem wykład poglądów etyczno-filozoficznych. Świadczą o tym dobitnie chociażby pojawiające się w za-

⁹² S. Themerson, *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, albo Kotlety Świętego Franciszka*. [Program spektaklu. Teatr Dramatyczny. Warszawa 1991], s. [15]. Zob. też TF 111.

⁹³ Themerson, *faktor T*, s. 66.

⁹⁴ S. Themerson, *Katedra przyzwoitości*. Przeł. A. i P. Bikontowie. „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 359.

⁹⁵ Themerson (*List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wyrbrzeże”*, TŚ [13]) doprecyzowuje źródło owego komizmu opery semantycznej: „Komizm jej – ani literacki, ani muzyczny. Komizm jej – kosmiczny, przyrodniczy. Co nie znaczy wcale, iż tę Prawdę trzeba koniecznie – filozoficzną prozą albo pompatycznym patosem”.

kończeniu opery konkluzje Wilka, uogólniające dylemat wyboru w współczesnym świecie:

*Lambs, or voves, or peasants,
Or slaves, or nations, or race...
Make your choice.
You can choose WHOM to devour;
But a choice you must⁹⁶ make,
Because there is no Alternative. [TF 107, kwestie 500–505]⁹⁷*

Świadczy o tym także Themersonowski wykład – co nie mniej istotne – poglądów społecznych i ideologiczno-politycznych, które najpełniej wyrażają końcowe kwestie protagonisty św. Franciszka (TF 109, kwestie 510–514) (i nieomal rytualne powtórzenia Chóru (TF 110, kwestie 515–516)), eksponujące powody nieuchronnej konfrontacji i niekończącej się sceny walki między „klasami”, „rasami”, „narodami”, sceny przemocy skądinąd dobrze znanej z Girardowskiej koncepcji „kozła ofiarnego”⁹⁸. W takim świetle *St. Francis* okazuje się finalnie ujęciem antropologicznym sprzecznych sił rządzących światem, nierozstrzygalnych w gruncie rzeczy aporii, podobnie jak esej *faktor T*, w którym Themerson zderza m.in. dwa stanowiska – św. Franciszka oraz torreadora⁹⁹ – i uniwersalizuje podłoże wszelkich mechanizmów kulturowych („Nieważne, czy wasza /A/wersja odnosi się do zabijania, czy do ryzykowania życiem w walce, czy też do posiadania potomstwa [...] – *faktor T*, pierwotna Tragedia, pozostaje niezmienny i musi być przyjęty do wiadomości”¹⁰⁰).

W kontekście wywodów zawartych w *faktorze T* trzeba wreszcie na koniec dopowiedzieć, iż wszechwystępującą logikę sprzeczności, realizującą się poprzez konfrontację, opresywność, skandal istnienia itd. – skrywa w *St. Francis* nie tylko jedna z historii o św. Franciszku (postaci powtarzającej nie bez powodu ambiwalentne pytanie: „*I do not know whether to laugh or to cry* [Nie wiem, czy śmiać się, czy płakać]” (TF 103)). Dostrzec ją można nawet w samej strukturze tytułu, budzącego zresztą od razu szczególne zainteresowanie interpretatora, Themerson bowiem, jak wiadomo, niechętnie sięga po zbyt długie formuły tytułowe. *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* – to w zasadzie wyjątek. Tego rodzaju konstrukcja językowa, co łatwo stwierdzić, zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę typografię karty tytułowej, nie ma charakteru neutralnego.

⁹⁶ Szczególną uwagę zwraca tutaj, oczywiście, zapis majuskułą: „*WHOM*”, oraz podkreślenie przez Themersona jednego słowa: „*must*”.

⁹⁷ Przekład polski za: Themerson, *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, albo Kotlety Świętego Franciszka*, s. [15]:

Owce czy wilki, czy chłopów,
czy narody, czy rasy...
Wybierz sam.
Możesz wybrać sam, KOGO chcesz pożreć,
Ale nie wybrać nie możesz,
Nie ma bowiem innej alternatywy.

⁹⁸ R. Girard, *Kozioł ofiarny*. Przeł. M. Goszczyńska. Łódź 1987. Zob. też R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Avec J.-M. Oughourlian et G. Lefort. Paris 1978.

⁹⁹ Themerson, *faktor T*, s. 72–73.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 67.

Neutralny w tym wypadku jest wyłącznie zapis pierwszego członu tytułu – *St. Francis & The Wolf of Gubbio* (przy użyciu takiej właśnie czcionki podaje się na karcie tytułowej inne informacje). Zapis natomiast jego członu drugiego – *Brother Francis' Lamb Chops* – okazuje się nacechowany i ze względu na inny krój czcionki, i ze względu na umieszczenie na muzycznej pięciolinii (zmiana statusu tekstu – z tekstu autonomicznego na tekst wokalny – odsłania oczywiście dobrze już rozpoznany w operze semantycznej konflikt słowa i muzyki).

Połączenie tych dwóch członów spójnikiem „OR”, pisany majuskulą, w dodatku umieszczonym na czarnym polu, co ma związek z zapisem kluczowej w dziele kwestii „*Make your choice* [Wybierz sam]” (TF 107, kwestia 502):



– ujawnia w rzeczywistości głęboko ukrytą logikę opery semantycznej. Otóż faktyczny, naturalny stan rzeczy (*St. Francis & The Wolf of Gubbio*) „zastępuje się”, w wyniku negocjacji i ustaleń sankcjonowanych społecznie, na pozór humanitarnym działaniem (*Brother Francis' Lamb Chops*). W takich okolicznościach spójnik logiczny „albo”, który wyraża zwykle alternatywę rozłączną i otwiera określoną przestrzeń działania, oznacza tylko – a l t e r n a t y w ę p o z o r n ą (znajduje to zresztą odzwierciedlenie w wielokrotnie przywoływanej w utworze frazie: „nie ma innej alternatywy”¹⁰¹). Konkludując: konstrukcja tytułowa – *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, albo Kotlety Świętego Franciszka* – sygnalizuje możliwość zaledwie pozornego wyboru, staje się lapidarnym skrótem sensu całej opery semantycznej, funkcjonuje jako kapitalna, przewrotna sentencja (zacierają ową Themersonowską sentencję wersje przekładowe pozbawione spójnika „albo”: na przykład propozycja Ewy Kraskowskiej – *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Brata Franciszka*¹⁰², czy tytuł przedstawienia poznańskiego, realizowanego w ramach cyklu „Opery Kieszonkowej”: *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka*).

¹⁰¹ Przykładem jedna z diagnoz św. Franciszka (TF 101–102, kwestie 479–480):

*God created the World Without an Alternative
And the lamb must be kill'd To take away the Sin of Hunger*

[Bóg stworzył ten świat bez innej alternatywy,
I jagnię musi być zabite, aby zmyć grzech głodu.]

Zob. też TF 104, kwestia 492; TF 105, kwestia 493; TF 107, kwestia 505; TF 108, kwestia 506.

¹⁰² K r a s k o w s k a, *Twórczość Stefana Themersona*, s. 115.

Poza konstrukcją tytułu, mianowicie sekwencją słów, by posłużyć się językiem Themersona, „bogatych w alikwoty”¹⁰³ (formuła „*St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*” z kluczowym spójnikiem „albo”, który strzeże zaledwie pozornej alternatywy), i typografią karty tytułowej (zderzającej neutralny zapis z zapisem tekstu wokalnego) logikę sprzeczności skrywają też nazwa „opera semantyczna” (w istocie oksymoroniczna, oznaczająca dominację słowa nad dźwiękiem) i obrana konwencją komponowania (prowadząca do upodrzedzenia muzyki, poniekąd w myśl reguły „*prima le parole, dopo la musica*”), wreszcie – w sposób najbardziej radykalny – czysto słowna *Uwertura* (jako koncepcja „słów bez muzyki”). Pytanie w tej sytuacji: dlaczego wybór padł na operę? – przestaje być enigmatyczne. Themerson udziela zresztą na nie pośredniej odpowiedzi w książce *O potrzebie tworzenia widzeń*:

W operze słowa nie zabijają muzyki. To muzyka zabija słowa, deformując je tak, że nie daje się ich rozpoznać. Jeśli znamy libretto, to już nam nie przeszkadza, że nie wychwytyjemy słów – wystarczy słuchać samogłosek¹⁰⁴.

W operze semantycznej – jak trzeba by zatem sparafrazować Themersona – muzyka nie zabija słów. To słowa zabijają muzykę... *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* wymaga, co teraz zrozumiałe, nie tyle przesadnej interpretacji zdarzenia „gdzieś, na Oxford Street” (tzn. objaśniania opery semantycznej jako rezultatu testowania – z ciekawości – własnych sił amatora w dziedzinie muzyki), ile raczej przemyślenia kwestii estetyki intermedialności Themersona w świetle jego koncepcji „pierwotnej Tragedii”.

Abstract

ANDRZEJ HEJMEJ
(Jagiellonian University of Cracow)

STEFAN THEMERSON'S AESTHETICS OF INTERMEDIALITY (“ST. FRANCIS & THE WOLF OF GUBBIO OR BROTHER FRANCIS' LAMB CHOPS”)

The paper focuses on the experimental work of Stefan Themerson (*St. Francis and The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops. An Opera in 2 Acts*. Text and music by Stefan Themerson, drawings by Franciszka Themerson. De Harmonie – Gaberbocchus Press. Amsterdam–London 1972) and the question of intermediality in general. An interpretation of the “semantic opera” (written in 1954–1960, as a continuation of *Semantic Divertissements* (1962) and *factor T* (1956)), places Themerson's idea in the context of aesthetics of intermediality. The author signals a terminological confusion connected with the understanding of *St. Francis and The Wolf of Gubbio* (semantic opera; hybrid work; intermedial work *etc.*) and argues that an aesthetics of intermediality appears to be an important and inspiring context for the interpretation of Themerson's text and life. In this case, considerations on the subject of textuality show, on the one hand, different relations between literature, painting, music and theatre (artistic intermediality), and, on the other hand, the phenomenon of intermediality as aesthetics of existence.

¹⁰³ Themerson, *Wstęp do poezji semantycznej*, s. 339.

¹⁰⁴ Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń* (książka), s. 41.