
Wstęp

Dlaczego Themersonowie?

Anna Nasiłowska

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 7–17

DOI: 10.18318/td.2022.6.1 | ORCID: 0000-0002-6171-5662

... a nie inne osobistości awangardy?

Powodów jest wiele, bezpośrednio przyczyną powstania „Themersonowskiego” numeru „Tekstów Drugich” jest odnalezienie filmu *Europa*, powstałego w Polsce w 1932 roku na kanwie poematu Anatola Sterna pod tym samym tytułem. Już w dwudziestoleciu międzywojennym *Europę* określano jako „pierwszy polski film eksperymentalny”, więc odkrycie jest ważne i wzbudziło ono najpierw entuzjazm, a potem potrzebę interpretacji we wcale niemałym kręgu badaczy zafascynowanych Franciszką i Stefanem Themersonami. Ze względu na liczne poziomy znaczeń symbolicznych, pojawiające się w poemacie jako gotowe odniesienia wzięte z rzeczywistości pozatekstowej, stworzone przez poetę, dodane lub skonkretyzowane w opracowaniu graficznym poematu i wreszcie przekształcone w materię artystyczną filmu za pomocą specyficznych środków tego medium – mamy tu do czynienia z bardzo skomplikowanym, wielowymiarowym dziełem.

Na początek przyda się trochę historycznoliterackiej faktografii, a nawet szczypta historii anegdotycznej. Poemat Anatola Sterna opublikowany został najpierw na łamach lubelskiego

Anna Nasiłowska – prof. dr hab., pracuje w IBL PAN, członkini redakcji „Tekstów Drugich” i Archiwum Kobiet. Ostatnio wydała *Historię literatury polskiej* (2019) i tom poetycki *Sztuczne światła* (2021). Prezeska Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, członkini KNOL. Na 2023 r. Wydawnictwo Literackie w Krakowie zapowiada jej biografię Sławomira Mrożka.

pisma „Reflektor” w 1925 roku. Stanowił wyraz niepokoju i gdyby to było potrzebne, można by go umieszczać w ciągu takich dzieł, jak *Bal w operze* Tuwima czy poematy wyraźnie katastroficzne z lat 30. Są w nim wyraźne elementy lewicowe, ale jego przesłanie pozostaje dość niejasne: poemat składa się z obrazów i zapoznając się dziś wyłącznie z warstwą tekstową, trudno precyzyjnie odtworzyć powody, dla których stał się tak bardzo inspirujący dla artystów dwudziestolecia. Stern zamieścił poemat w tomie *Bieg do bieguna* (1927), tam przeczytał go Mieczysław Szczuka, jeden z nowatorskich artystów, dla których nie istniały granice między dziedzinami sztuki. Szczuka, pragnąc zmienić świat, uprawiał malarstwo, zajmował się nowoczesnymi projektami graficznymi i architekturą. Redagował pismo „Blok”, z którym współpracowali liczni poeci, także Stern, a ich nazwiska spotykały się także w „Nowej Kulturze”. Szczuka miał opinię „polskiego Corbusiera”, a znakomite kompozycje fotokolaży tworzył, zanim jeszcze zaczęły być modne w Paryżu; Władysław Strzemiński zwracał uwagę, że techniką fotomontażu posługiwał się już w 1923 roku, podczas gdy tego typu prace Man Raya zaczęły powstawać w Paryżu w roku 1927¹. Dla poematu *Europa* Szczuka wymarzył sobie i zaproponował książkę artystyczną, łączącą tekst ze specyficzną formą typograficzną i pracami plastycznymi wykorzystującymi różne techniki fotomontażu i grafiki.

Gdy projekt był prawie gotowy, Szczuka wyjechał w Tatry, gdzie jako zapalony taternik oddawał się wspinaczce. 13 sierpnia 1927 roku zsunął się z południowej ściany Zamarłej Turni. Już po śmierci Szczuki Stern odkrył, że w ilustracje artysta wplótł panoramę górskich szczytów, zaznaczając „czarną krechę” właśnie ten szczyt, z którego potem spadł! Był to zapewne osobisty akcent projektanta, który traktował wejścia na Zamarłą Turnię jako swoje wielkie osiągnięcie; do wypadku doszło za piątym razem, gdy usiłował pokazać drogę dwóm mniej doświadczonym taternikom. Anatol Stern odrzucił jako nieracjonalne wszelkie opowieści o „przecuciach”, ale był nieco zaniepokojony splotem okoliczności i swoją w nim rolą. Na dodatek grupa taternicka, do której Szczuka należał, przybrała nazwę „Syfony” od frazy z wiersza Sterna: „Ja jestem jak niebieski syfon”. Poeta zaczął traktować doprowadzenie do wydania *Europy* jako swoje zobowiązanie wobec pamięci Szczuki. W ostatecznym doprecyzowaniu projektu pomogła mu Teresa Żarnowerówna, wdowa po Mieczysławie Szczuce, która zaprojektowała brakującą okładkę. Kolportażem zajęła się firma wydawnicza Ferdynand Hoesick². Autor sam sfinansował druk i w ten sposób powstała książka artystyczna, która robiła wrażenie, *nomen omen*, w Europie: „wydanie to uzyskało w 1931 roku nagrodę na

1 A. Stern *Mieczysław Szczuka na tle swoich czasów*, Ossolineum, Wrocław 1966.

2 A. Stern *Europa, Poemat* (z przekładem francuskim), przedmowa J.N. Miller, ilustracje i układ graficzny M. Szczuka, F. Hoesick, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1929.

międzynarodowej wystawie książki nowoczesnej w Paryżu – komisarzem był Jakub Mortkowicz, znakomity wydawca i miłośnik pięknej książki³.

Książka była na tyle inspirująca, że zainteresowała kolejnych twórców. Stern pisał o tym tak: „Pewnego dnia odwiedził mnie błądliwy młody człowiek w okularach, o skupionej twarzy, wybitnie inteligentnym spojrzeniu i dość astenicznej budowie. Oświadczył, że jest trochę poetą, trochę próbuje swoich sił w prozie, ale głównym jego zamiłowaniem jest film⁴. Był to Stefan Themerson, miał pomysł na film na podstawie książki Sterna według projektu Szczuki. „Młody człowiek pragnął przy pomocy swej żony, plastyczki, zrealizować na podstawie mojego utworu film awangardowy⁵. Franciszka i Stefan Themersonowie wkrótce przynieśli do akceptacji scenopis. Anatol Stern, który współpracował z branżą filmową jako autor scenariuszy, zdawał sobie sprawę, że ma do czynienia z zapaleńcami pozbawionymi dofinansowania, nie zgłaszał uwag i z niecierpliwością oczekiwał na wynik. Doceniał „wyjątkowość zadania, jakie postawili sobie twórcy pierwszego polskiego filmu awangardowego⁶. Po latach oceniał, że Themersonowie trafnie w materii filmowej zinterpretowali zamysł artystyczny Mieczysława Szczuki:

wtopili w swoje dzieło niemal bez reszty plastyczną metaforykę Szczuki (wynikało to, jak sądzę, w pewnej mierze także ze zrozumiałego pietyzmu dla człowieka-symbolu, jakim był w oczach młodych Szczuka). Znalazł się więc tu i Chaplin sardonicznie śmiejący się na marginesie stronicy, przez którą wlokła się owa parada bezrobotnych, „z beznadziejnymi pięściami wypychającymi kieszenie”; i cwikier, przez który przygląda się ktoś niewidzialny walce symbolicznych bokserów; i drapacz nieba, u którego stóp szykuje się do walki znakomity bokser amerykański, podczas gdy z dachu drapacza niby symbol skroplonych marzeń i ideałów religijnych jego mieszkańców wyłania się Rafaelowska Madonna.⁷

Film w 1932 roku na łamach „Wiadomości Literackich” szczegółowo omówiła Stefania Zahorska⁸, przytoczyła także pewne szczegóły realizacji *Europy* – nakręconej za

3 A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 167. Tam także na s. 169-176 tekst poematu *Europa*.

4 Tamże, s. 168.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 169.

7 Tamże, s. 179.

8 Przedruk obszernych fragmentów w: A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, całość tekstu Zahorskiej w: S. Zahorska *Polski film – dobry!*, w teście *Pisma filmowe*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021, s. 266-270; pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1932 nr 53.

pomocą pożyczanego aparatu (kamery), montowanej „na stole do zdjęć własnego wyrobu, oczywiście bez pieniędzy (bo skąd?), jedynie tylko z nieprawdopodobnym nakładem napięcia woli”. Do tej sytuacji może odnosić się fragment powojennego opowiadania Themersona *Bayamus*. W pewnym momencie jeden z bohaterów pyta narratora o jego eksperymenty, a ten, połączony mile określeniami „ambitny, niezależny”, opowiada: „Przed laty panoramowałem aparatem ustawionym na kręconym taborecie, który miał rysunek głowy Mozarta wypalony na siedzeniu. I jechałem aparatem w górę i w dół, mocując go do sztalug mojej żony i kręcąc klatka po klatce”⁹. Jeden z bohaterów przywołuje też czas, gdy żaden z twórców uprawiających tę dziedzinę jeszcze nie umarł – wszyscy byli pionierami, odkrywcami bez antenatów. W tekście pojawiają się na przykład nazwiska Eugeniusza Cękałskiego i Karla Mayera jako twórcy *Gabinetu dra Caligari*.

Zahorska określiła *Europę* jako „poemat filmowy”, zauważyła zalety dzieła, za pewną wadę uznała nadmiar dramatyzmu i przeładowanie, stwierdziwszy, że zamiast trzystu metrów taśmy, materiał powinien wypełnić tysiąc, a i tak film mógłby cierpieć z powodu nadmiaru. Jedna uwaga jest bezcenna i świadczy o zakulisowej wiedzy – w kształt dzieła ingerowała cenzura, w pewnym momencie na ekranie pojawiała się karykatura urzędnika zaczerpnięta z George’a Grosza, opatrzona dodatkowo wmontowanym w sylwetkę tykającym zegarem. Cenzor dopatrzył się podobieństwa do konkretnego urzędnika i nakazał usunięcie tej sceny.

Europa wyświetlana była na specjalnych pokazach w Warszawie, Łodzi, Krakowie i Lwowie z podkładem muzycznym wykonywanym na żywo lub z płyty; publiczność była podzielona, entuzjastami byli zwolennicy poszukiwań, tacy jak Zahorska czy Jerzy Toeplitz, ale nie brakowało przeciwników. W opowiadaniu *Bayamus* wspomina się o „oklaskach i wyciach” przerywających pokaz awangardowego dzieła. Zadaje się, że te uwagi odnoszą się do pokazu z 1932 roku.

Negatyw filmu pozostał w Warszawie przy ulicy Królewskiej. Kopie swoich filmów Franciszka i Stefan Themersonowie zabrali w 1938 roku do Paryża, wyjeżdżając w poszukiwaniu inspiracji, międzynarodowych kontaktów i możliwości działania artystycznego na szerszą skalę. W 1940 roku, w obliczu wojny, zdeponowali je w laboratorium filmowym Vitfer, skąd wkrótce zostały zabrane przez hitlerowców. Dom przy Królewskiej spłonął i Themerson uznał dzieło za bezpowrotnie zaginione¹⁰. W 2019 roku w Bundesarchiv kopię *Europę* odnalazł Instytut Pileckiego. Celuloidowa taśma filmowa

9 S. Themerson *Generał Piesc i inne opowiadania*, ilustrowała Franciszka Themerson, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 11-12.

10 Por. J. Lachowski *Anatol Stern i Stefan Themerson: o Europie a także o przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie korespondencji wzajemnej 1959-1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015 t. 46.

wymagała przeniesienia na inny nośnik, oczyszczenia, naprawić trzeba było też ścieżkę dźwiękową – efektem tych starań był pokaz w Iluzjonie Filмотeki Narodowej w 2021 roku. Film został udostępniony publiczności i budzi zainteresowanie – jest unikatem, dowodem na to, że idee awangardy w latach 30. wciąż inspirowały, a dzisiejsza tendencja, by dla dzieł sztuki znajdować miejsce w „nowych mediach” i tam realizować projekty multimedialne, ma początek w dwudziestoleciu międzywojennym. Już wtedy w Polsce powstawały śmiałe projekty i film traktowano nie tylko jak rozrywkę.

Gdyby nie było wojny... Gdyby po jej zakończeniu między Polską a Zachodem nie zapadła tak zwana „żelazna kurtyna”, gdyby już w pierwszych latach powojennych możliwe było w Polsce kontynuowanie awangardy, gdyby wreszcie sam film nie został pogrzebany na długie lata w archiwum, polska sztuka wyglądałaby inaczej. Choć nawiązania do Themersonów się pojawiały – dość przypomnieć etiudę Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958) z muzyką Komedy, która rozwija jeden z motywów *Przygody człowieka poczciwego*, zrealizowanego w 1937 roku filmu Themersonów z muzyką Stefana Kisielewskiego – nie trzeba tłumaczyć, że ta nitka nie rozwinęła się w powojenny surrealizm. Polański zrealizował jeszcze w Paryżu utrzymany w podobnym stylu lekkiego absurdu film *Le gros et le maigre* (1961), także z muzyką Komedy, po czym wyjechał do Stanów.

Powody, dla których warto przypominać Themersonów, nie należą wyłącznie do historii alternatywnych, czyli projektów rozwiniętych tylko w załazku i dróg, które za szybko się zamknęły z powodu niekorzystnych wiatrów historii. Spróbuję je wyliczyć skrótowo, w punktach, dodając pewne komentarze.

1. Pierwsza sprawa wynika już z dokonanej wyżej rekapitulacji najważniejszych zdarzeń i historycznego ujęcia: *Europa* to rzeczywiście list znaleziony w butelce, odczytana teraz wiadomość pochodząca z Atlantydy, zachowany dowód krążenia w Polsce nowatorskich idei, gdyż jest soczewką, w której ze względu na wpływ konstrukttywizmu Mieczysława Szczuki widać związek Sterna z futuryzmem i wiele europejskich inspiracji awangardowych, reprezentatywnych dla całego środowiska. Jest też fragmentem dokonującej się w XX wieku rewolucji medialnej. Upowszechnienie fotografii, radio i film zmieniły relacje przestrzeni i sposoby komunikowania się, stworzyły też nowe możliwości artystyczne, które docenili pionierzy.

2. Drugi komentarz pojawił się już w 2022 roku na łamach „Tekstów Drugich” w artykule Anny Kałuża *Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i poezja polska XX wieku*¹¹, otwierającym numer o „logowizualności”. Autorka zaczyna od tezy o kontrastowości książek *Sponad* Przybosia i *Europy* Sterna: „Różnicę między propozycją Sterna i Szczuki oraz Przybosia i Strzemińskiego wstępnie dookreśliłabym jako różnicę między obrazowym

11 A. Kałuża *Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i poezja polska XX wieku*, „Teksty Drugie” 2022 nr 1.

prowadzeniem wierszy (*Europa*) a typograficzno-wizualnym rozplanowaniem (*Sponad*)¹². To dwa sztandarowe dla awangardy i kontrastowe modele, pomiędzy którymi mieści się wiele innych realizacji. Tezy autorki mają wymiar aktualny – na koniec zadaje ona pytanie: „Jak z tej perspektywy wygląda poezja drugiej połowy XX i początków XXI wieku?”. Otóż ma ona wyraźny potencjał skłaniający do kontynuowania tych poszukiwań, ale mimo nieporównanie szerszych możliwości technicznych oraz wyraźnych zainteresowań takich poetów, jak Szczepan Kopyt, Kira Pietrek, Konrad Góra, Kamila Janiak czy Natalia Malek, dialog wciąż pozostaje w sferze postulatów.

3. Trzecia sprawa dotyczy powojennych działań artystycznych Themersonów w Londynie. Jak wiadomo, po drugiej wojnie światowej polska sztuka – także literatura – rozwijająca się na Zachodzie jest przeważnie traktowana jako emigracyjna. Stefan Themerson miał na ten temat własny pogląd, który w styczniu 1951 roku wyłuszczył w liście do sekretarza Komitetu Pisarzy na Emigracji (Writers in Exile) międzynarodowego PEN Clubu. Międzynarodowy PEN Club tuż po wojnie zaakceptował dokonany podział świata na strefy wpływów i doprowadził do likwidacji działających na zachodzie centrów (w tym polskiego), uznając za jedyną reprezentację narodowe ośrodki działające w państwach pozbawionych niezależności. Themerson o tym oczywiście wiedział, stąd być może jego sceptycyzm wobec działań komitetu, nie podjął jednak dyskusji nad politycznymi implikacjami decyzji – starał się sformułować sąd o wiele ogólniejszy.

Pisarz nigdy i nigdzie nie jest na wygnaniu, ponieważ nosi swoje własne królestwo czy republikę czy miasto czy schronienie, czy cokolwiek to jest, co nosi on w sobie.

A jednocześnie każdy pisarz zawsze i wszędzie jest na wygnaniu, ponieważ jest wyparty z królestwa czy republiki czy miasta, czy cokolwiek to jest, co się go wypiera.

Jest wielu pisarzy i poetów, zarówno tutaj jak i gdzie indziej, którzy we własnym kraju szukają „wolności ekspresji artystycznej” i potrzebują pomocy i zasługują na nią tak samo jak wielu innych pisarzy żyjących z dala od swego kraju.

A zatem nie każdy, kto szuka „wolności ekspresji artystycznej” i potrzebuje pomocy, i zasługuje na nią, jest koniecznie wygnanecem. I nie każdy wygnaniec, który potrzebuje pomocy i zasługuje na nią, musi koniecznie być zainteresowany „wolnością ekspresji artystycznej.”¹³

12 Tamże.

13 S. Themerson *Jestem czasownikiem czyli zobaczyć świat inaczej*, przeł. K. Kopcińska, rysunki F. Themerson, red. Marek Grala, Dom Kultury, Klub Artystyczny Płocczan, Płock 1993, s. 112.

Mieszkający po drugiej wojnie w Londynie Themersonowie byli i zarazem NIE byli emigrantami, czuli się częścią międzynarodowej wspólnoty poszukiwań awangardowych, którą aktywnie podtrzymywali. Także – do pewnego stopnia – wbrew tradycji anglosaskiej, w której awangardę zalicza się do „kontynentalnych” pomysłów. Taki był program prowadzonego przez nich wydawnictwa Gaberbrocchus Press. We wspomnianym liście do sekretarza Komitetu Pisarzy na Emigracji PEN Clubu Themerson tak określa założenia tej inicjatywy:

Gdyby wiedział Pan o manuskrypcie, tak śmiałym w swojej artystycznej ekspresji, że żadne z szanowanych wydawnictw nie chce go przełknąć, Gaberbrocchus Press z przyjemnością się nim zainteresuje, nie zważając, czy został napisany przez koczownika, czy osadnika, mężczyznę czy kobietę, żołnierza, żeglarza, balwierza czy piekarza.¹⁴

Czy takie książki się pojawiły? Tak! Przede wszystkim napisał je sam Themerson, a jego żona Franciszka opatrzyła rysunkami, które warte są tyle co tekst. Poza tym napłynęły z Francji – Gabberbrochus Press wydawał w Londynie Apollinaire’a, Alfreda Jary’ego i Raymonda Queneau (w więc OuLiPo). Nie zapomniał też o *Europie* Sterna – poemat, przetłumaczony na angielski, ukazał się w 1962 roku i jest to edycja, która stara się spłacić dług i przedwojennej książce, i – na ile to możliwe – filmowi¹⁵.

Transnarodowa pozycja Themersonów pozwalała im na samodzielność. Obecna fala zainteresowania OuLiPo wskazuje, że Themersonowie dokonali bardzo dobrego wyboru artystycznych sojuszników, a ich różnorodna, ponadnarodowa i transmedialna twórczość stanowi w tej chwili ważne ogniwo współczesnych zainteresowań i poszukiwań, które nie wygasły po wojnie.

4. Twórczość, działania i postawa Themersonów stanowią dowód, że awangardyzm nie musi łączyć się z sympatiami komunistycznymi. Sprawa poparcia dla bolszewizmu wśród przedstawicieli awangardy wydawała się oczywistością już Żeromskiemu w okresie pisania eseju *Snobizm i postępek* (1923). Spośród polskich futurystów najwyższą cenę za tego typu akces zapłacił Bruno Jasieński, jakoś udało się przeżyć Anatolowi Sternowi, autorowi poematu *Europa*.

Stefan Themerson gotów był uczynić myśl antytotalitarną sednem swoich poszukiwań poetyckich. Jego powojenna teoria poezji semantycznej stała się niejako programową wizytówką Themersona jako poety. Pojawia się ona na przykład w opowiadaniu

¹⁴ Tamże, s. 113.

¹⁵ A. Stern *Europe: a poem*, trans. by S. Themerson, M. Horowitz; illustrations and design by M. Szczuka; cover T. Żarnower, Gaberbrocchus Press, London 1962.

Bayamus. Najpierw dowiadujemy się (niejako na zachętę), że pisanie poezji semantycznej przypomina malowanie farbami wprost z tuby, bez mieszania kolorów. „Każde ze słów P.S. [poezji semantycznej] powinno mieć jedno i tylko jedno znaczenie [...] Powinny być dobrze zdefiniowane. Powinny być wyprane z tych wszystkich rozmaitych aureol wytworzonych przez warunki rynku”¹⁶. Zadaniem poezji semantycznej jest „kiełznanie słów”, przywracanie im pierwotnych znaczeń i smaku mowy. Jeśli słowa obrosły zanadto aureolami, P.S. zaleca stosowanie definicji. Futuryzm, dadaizm, surrealizm i różne rodzaje pustych zabaw należy porzucić, bo chodzi o powrót do myślenia i uniwersalność wypowiedzi, która powinna z łatwością poddawać się przekładowi na różne języki, przewyciężając prowincjonalizm.

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 rymu i rytmu. Poezja semantyczna jest przezroczysta i trzeźwa. Jeśli zdarza się, iż bywa gorzka lub śmieszna, a zdarza się to często, to nie dlatego, iż się ją zaprawiło piółunem, i nie dlatego, że się ją nagazowało rozweselającymi pęcherzykami tlenu azotu, ale dlatego, że to ona, ona sama wyciska gorycz tę i komedię z rzeczywistości nie swojej własnej, a z rzeczywistości świata, którego pierworodnymi i ostatecznymi składnikami – żółć i sól attycka – zawsze były i na zawsze pozostaną.¹⁷

Na pierwszy rzut oka program wydać się może szaleństwem prowadzącym do zubożenia i wyjałowienia, tezy pojawiają się zresztą w groteskowym opowiadaniu, którego tytułowa postać, *Bayamus*, to osobnik o zmiennej płci, mający trzy nogi – trzecia, symetryczna, usytuowana jest pośrodku ciała. Zjawisko jest jednak w dziejach polskiej poezji powojennej bardzo dobrze znane, choć inaczej nazwane; podobna postawa „semantyzacji” charakterystyczna była dla twórczości Tadeusza Różewicza. Zostało to zauważone i uchwycone na płaszczyźnie słownikowej przez niemieckiego badacza, co relacjonuje w swojej klasycznej monografii Tadeusz Drewnowski:

Heinrich Olschowsky, świetny niemiecki znawca polskiej poezji, stwierdza na podstawie analizy wybranych wierszy Przybosa i Różewicza, że konkretnym podstawowym znaczeniom u pierwszego odpowiada 45 procent słów, u drugiego – 75 procent. Ta predylekcja jest tak wyrazista, iż nie może wynikać jedynie z bliskości mowy potocznej; sugeruje dyscyplinę wręcz filozoficzną, co popierają wyznania poety.

16 S. Themerson *Bayamus*, w: tegoż *Generał Piesc i inne opowiadania*, s. 69.

17 Tamże s. 102.

Wielu krytyków nazwało wiersz Różewicza wierszem konkretnym, reistyczno-somatycznym (jego podłoża upatrywać można w empiryzmie logicznym Russella; Wyka widział je w reizmie Tadeusza Kotarbińskiego).¹⁸

To, co u Różewicza wynika z postulatów, by „stworzyć poezję po Oświećcieniu” i zrezygnować z „tańca poetyckiego”, u Themersona ma jeszcze ogólniejszą wymowę przebudowy języka i uczynienia go odpornym na manipulacje polityczne. Było też jednym z elementów widzenia twórczości literackiej jako działania na znaczeniach i ich desygnatach, a nie w języku, co charakteryzowało tradycję Przybosa i długo stanowiło u nas niejako aksjomatyczną wykładnię awangardy i postawangardy. Tymczasem Themerson tworzył po polsku i po angielsku, jego utwory mogą mieć wersje równoległe, choć autotłumaczenie okazało się dla niego zbyt obciążające i wolał powierzać je innym. Idiom języka i tradycji nie stanowił bariery.

Dość konsekwentna realizacja postulatów poetyckich Themersona nie doprowadziła do wyschnięcia wyobraźni i ogołocenia jego wierszy ze szczególnego uroku. Jego twórczość jest realizacją poezji semantycznej opartej na ruchu znaczeń i operacjach logicznych. „Religia dzieli ludzi, a logika ich łączy” – tak sądził Alfred Tarski¹⁹. Jako komentarz przyda się w tym momencie wiersz Themersona *Jestem księdzem*:

Jestem księdzem
Mam własną religię
Niepodobną do żadnej z waszych.
Mam jednego parafianina:
Siebie.
Ale nawet on
przychodzi i odchodzi jak chce
Nie nazbyt wierny.²⁰

Garść nowych przekładów wierszy Themersona, dokonanych przez Małgorzatę Sady specjalnie do tego numeru, pozwoli skonfrontować program poezji semantycznej z szerszą bazą tekstową, niż była dostępna do tej pory po polsku.

18 T. Drenowski *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 91-92; krytyk odwołuje się do artykułu H. Olschowsky *Językowe podstawy poetyki T. Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1972 t. 63 z. 2, s. 2.

19 Cyt za: J. Woleński, *Wzór na prawdę*, „Polityka” 2001 nr 3.

20 S. Themerson, *Jestem czasownikiem...*, s. 43.

Potrzeba przekładania wersji literackich na obraz, co realizowała Franciszka Themersonowa, tworząc znakomite rysunki do dzieł męża, ma swoje źródło głębiej, niż to się zwykle dzieje – nie chodzi o ilustracje, ale o egzemplifikacje o tyle konkretne, że wizualnie oczywiste. Nawet trzecia noga Bayamusa, przez to, że dała się przedstawić na obrazku, okazała się możliwa.

5. Twórczość urodzonego w Płocku w 1910 roku Stefana Themersona w całości należy do nurtu słabo w polskiej literaturze identyfikowanego. Na ogół przyjmuje się, że główną polską tradycją jest romantyzm, który oczywiście wolno krytykować, ale pozostając wciąż w jego kręgu, dowodząc przez polemiki działania „siły fatalnej”.

Themerson wyrasta z racjonalizmu i oświecenia, kontynuuje tradycję powiastki oświeceniowej. Sceptycyzmu nie nauczył się po wojnie od Bertranda Russella, ale tę postawę kontynuował. Już napisana podczas wojny powieść *Wykład profesora Mmaa* została opatrzona przez Russella przedmową. Ich zainteresowania były podobne, Russell także zajmował się zwalczaniem nacjonalizmu i totalitaryzmu przez odwołanie do logiki i wykazywanie warunków sprawdzalności sądów. Themerson przysyłał Russellovi kolejne utwory – w liście z marca 1952 roku, dziękując za otrzymany *Faktor T*, Russel napisał: „Odniosłem wrażenie, że Pański list powinien być opublikowany w periodyku filozoficznym”²¹.

W literaturze polskiej Themerson nie jest sam. Do tej samej linii należy radykalnie nieromantyczny Mrozek. Pisarze zresztą się znali, bywali na tych samych międzynarodowych seminariach. Zanim jednak o Mroźku, trzeba przemysleć Themersonów.

21 S. Themerson *Faktor T*, cz. II i III, przeł. M. Sady, Gaberbrochus Press w Polsce, Płock 2011, s. 66.

Abstract

Anna Nasiłowska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Why Themersons?

The article reminds us of the history of Europe: in 1925, the futurist Anatol Stern wrote the long poem *Europe*. The text inspired the avant-garde artist Mieczysław Szczuka, who designed the typography and illustrations for a special edition of the book, which was later noticed and awarded in Paris at an art book exhibition. Szczuka died tragically while climbing before the book was published. In 1932, Franciszka and Stefan Themerson produced a film based on the poem, which is believed to be the first Polish art film. A copy of the film was lost during the Second World War only to be found in German state archives in 2011. The sketch lists the reasons why the Themersons' work remains inspiring to this day. The Themersons' art film summarizes the avant-garde's 1920s reflections, finding continuations in the group's activities in London after the Second World War, when they ran the publishing house Gaberbrocchus Press and cooperated with many European artists, developing the tradition of innovation and search for new forms.

Keywords

Europe, Themersons, avant-garde