

Teksty Drugie 2006, 4, s. 85-93



CENTRUM  
HUMANISTYKI  
CYFROWEJ

# Themerson i Schwitters

Adam Dziadek

## Themerson i Schwitters

### Milton, Themerson i Schwitters

Zacznijmy od takiego cytatu:

Owo więc porzucenie rymu nie może być wzięte za wadę, choć wyda się wadą niektórym prostackim czytelnikom, a raczej winno być uczzone jako przykład, po raz pierwszy w mowie angielskiej dany, owej starożytnej swobody odzyskanej dla bohaterskiego poematu, zakutego do dziś w dręczące więzy rymowania.<sup>1</sup>

Cytowany fragment pochodzi z *Raju utraconego* Johna Milтона, cóż jednak cytat ten może mieć wspólnego ze Stefanem Themersonem i z Kurtem Schwittersem? Cóż Milton, Schwitters i Themerson w ogóle mogliby mieć ze sobą wspólnego? Na „zdrowy rozum” takie zestawienie jest błędne w sposób zasadniczy. Jednak tym dziwnym zestawieniem tylko po części kierował przypadek, a sam „zdrowy rozsądek”, jak słusznie poucza Roland Barthes w *Mitologiach*, to kategoria na wskroś drobnomieszczańska, a więc, naszym zdaniem, niegodna, aby do niej się zniżać, czy z nią w jakikolwiek sposób się utożsamiać. Trzeba w tym miejscu odrzucić „zdrowy rozsądek”, tak samo jak zrobił to Schwitters w Hanoverze i Themerson w Płocku.

Cóż więc ci trzej wyżej wymienieni mogliby ze sobą mieć wspólnego? Otóż, bardzo wiele. Na początku tej dziwnej relacji, która nawiązała się między dwoma niezwykle twórcami w niezwykle czasie historycznym i w niezwykle miej-

---

<sup>1/</sup> J. Milton *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, posł. J. Strzelcki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 5.

scu, był właśnie John Milton, który po części przez koincydencję splótł ich losy. Data tej znajomości – zresztą bardzo ważna – obejmuje lata 1943-1948. Obydwaj artyści spotkali się w niezwykłych okolicznościach, a mianowicie na uroczystym, poświęconym trzechsetnej rocznicy wydania *Areopagitica* Johna Milтона, posiedzeniu PEN Clubu w Londynie w 1943 roku. Themerson wspomina:

Since I first met him, whenever I hear his name, [...] it is always closely followed in my mind by another name the name of another man, and if I tell you the other name now, you may say I am committing a heresy. [...] well, the name so heretically associated in my mind with the name of Kurt Schwitters, is: John Milton.

[Odkąd spotkałem go po raz pierwszy, odtąd zawsze, kiedy słyszę jego nazwisko [...] wiąże się ono ściśle w moich myślach z nazwiskiem innego człowieka, a jeśli je teraz wypowiem, możecie powiedzieć, że dopuszczam się herezji. [...] Otóż, nazwiskiem tak heretycko powiązany w moich myślach z nazwiskiem Kurta Schwittersa jest: John Milton.]<sup>2</sup>

Obydwaj artyści byli zaproszeni na owo uroczyste posiedzenie PEN Clubu i posadzono ich obok siebie. Schwitters zwykł był zbierać różne dziwne przedmioty, które wydawały mu się interesujące, postąpił tak i tym razem. Idąc do French Institute, gdzie miało się odbyć spotkanie, przechodził obok zbombardowanego budynku i wydobył z gruzowiska kawałek drutu, który w trakcie obrad zaczął układać w rzeźbę przestrzenną. Zebrani na uroczystości dystyngowani pisarze myśleli, że to jakiś elektryk czy hydraulik omyłkowo wszedł na salę obrad. Jednak nie była to omyłka, a stworzona wówczas przez Schwittersa rzeźba określona jako *Air and wire sculpture* trafiła do Lord's Gallery.

*Areopagitica* Milтона to jeden z najsłynniejszych tekstów napisanych w obronie słowa, słowa zbuntowanego przeciw każdemu aktowi cenzorskiej przemocy dokonywanej na dziełach sztuki i dziełach literackich. Zaczęliśmy od cytatu z *Raju utraczonego*, który również wiązał się z buntem przeciw rymowanemu wierszowi, przeciw narzucanym przezeń ograniczeniom, które powodują, że staje się on dla poetów „udręka, zawada i więzami” i jest „wymysłem barbarzyńskiego wieku dla pokrycia nędznej treści i kulawej miary”.

Rewolucyjny gest Milтона został w szczególnie sposób powtórzony przez autora *Ursonate*, a wybrana przez Schwittersa wolność wypowiedzi zmusiła go do opuszczenia Niemiec, ponieważ była sprzeczna z założeniami nazistowskiego *Ordnung*. Przypominając losy Schwittersa, Themerson powołuje się na wypowiedziane niegdyś przez Kandinskiego słowa: „Nic nie opiera się barbarzyństwu z taką siłą jak nowa forma w sztuce”<sup>3</sup>. I rzeczywiście, przyznać trzeba, że oryginalność i niekonwencjonalność słowa „Merz” (utworzonego, jak pamiętamy, z prasowego ogłoszenia KOMMERZ UND PRIVAT BANK poprzez odcięcie pierwszej sylaby wyrazu

<sup>2/</sup> S. Themerson *Kurt Schwitters in England: 1940-1948*, Gaberbocchus Press, London 1958, s. 9.

<sup>3/</sup> Tamże, s. 14.

KOMMERZ) służącego do określania pism, obrazów i konstrukcji Schwittersa klóciły się w sposób zasadniczy z regułami narzucanymi we wszystkich dziedzinach życia przez System, który staje się przecież zwykle wrogi sztuce oraz wszelkiej artystycznej działalności człowieka. W przypadku dzieła Schwittersa, podobnie jak w przypadku wielu innych twórców awangardowych (także i Themersona), ujawnił swe silne oddziaływanie pierwiastek anarchiczny, który uderzał z całą siłą w opozycje binarne typu: stosowne/niestosowne; norma/odchylenie; rozumne/szalone; moje/twoje, a próbując wstrząsnąć owymi opozycjami, występował przeciw temu, co filozofia określi w XX wieku mianem fallogocentryzmu jednoznacznie powiązanego z różnymi postaciami władzy. Stefan Themerson jako autor *Wykładów profesora Mama* wiedział o tym doskonale (co prawda, nie znał słowa „fallogocentryzm” i nigdy go nie używał, ale zakładam, że byłby skłonny je zaakceptować).

Rewolucyjność dzieła Schwittersa miała dla Themersona – powiem patetycznie – charakter uniwersalny i ponadczasowy. Themerson odkrył, że oddziaływało ono z taką samą siłą w latach dwudziestych, kiedy się zrodziło, w latach czterdziestych, kiedy się poznali, co i w sześćdziesiątych, kiedy pisał o nim książki. Pozostaje stwierdzić, że ukryta w tym nadzwyczajnym dziele moc pozostaje aktywna do dziś i ciągle oddziałuje w ten sam sposób. Jedno z najważniejszych pytań podejmowanych przez artystów zaliczanych do awangardy dotyczy kondycji ludzkiej w nowoczesnym świecie (pytań o tożsamość, jej ograniczenia wewnętrzne i zewnętrzne), pytanie o kondycję człowieka próbującego się wydobyć, mówiąc słowami Raula Hausmanna, z c h a o p l a z m y (termin z *simultangedicht* opublikowanego w „Merz” nr 4 z lipca 1923 roku). Awangardysty wyprzedzili daleko swoją epokę i postawili pytania istotne także dzisiaj, w dobie ponowoczesnej.

### Themerson i jego książki o Schwittersie

Themerson wydał kilka książek poświęconych Schwittersowi – każda z nich stanowi swoisty rodzaj hołdu złożonego artyście przez artystę. Pierwszym dziełem na temat twórcy „Merzu” było *Kurt Schwitters in England* wydane przez Gaberbocchus Press w 1958 roku i oparte na wykładzie wygłoszonym w Gaberbocchus Common Room (25 luty 1958; *Kurt Schwitters' Last Notebook*). Kilka lat później Themerson wygłosił w Society of Arts w Cambridge wykład (17 luty 1961), który stał się następnie podstawą pięknej edycji *Kurt Schwitters on a Time Chart* opublikowanym w czasopiśmie „Typographica” nr 16 (grudzień 1967).

Do tych dwóch edycji dodać trzeba także książkę *Kurt Schwitters, Raul Hausmann and the story of PIN*, która ukazała się nakładem Gaberbocchus Press w 1962 roku<sup>4</sup>, zawierającą historię przyjaźni obydwu twórców, która zaczęła się w 1918 roku, ich wiersze, fragmenty wspólnie pisanych tekstów, fotogramy i fotomontaże

<sup>4/</sup> *Kurt Schwitters, Raul Hausmann and the story of PIN*, introduced by J. Reichardt, designed by A. Lovell, Gaberbocchus Press, London 1962.

Hausmanna oraz kolaże Schwittersa. Jest to zarazem historia przyjaźni i wspólnego pomysłu dwóch artystów chcących podjąć nowatorską ideę poezji określanej skrótem PIN (skrót ten można rozwijać na kilka różnych sposobów: Poety Is Now; Présence Inter New; Poety Intervenes New; Present Inter Noumenal) w formie czasopisma. Ich pomysł zrodził się w 1946 roku, ale doczekał się realizacji dopiero w 1962, kiedy wydawnictwo Themersonów opublikowało *PIN*.

Tworząc *Kurt Schwitters in England* i pisząc o losach niemieckiego artysty, Themerson pisał po części o sobie. Działo się tu tak, jakby w tej pozornie obcej tożsamości odnalazł samego siebie i jakby losy tych dwóch osobowych autarkii nakładały się na siebie i nawzajem się przenikały – podobieństwa wydają się dosyć oczywiste. Z jednej strony obydwaj artyści byli twórcami awangardy, twórcami wszechstronnymi, otwartymi na różnorodne środki artystycznej ekspresji. Themerson tworzył „poezję semantyczną”, która była jego własnym wynalazkiem, a pionierska działalność w tym zakresie doczekała się międzynarodowego uznania<sup>5</sup>, pisał tłumaczone na wiele języków powieści oraz eseje, wspólnie z żoną Franciszką był jednym z najciekawszych twórców awangardowego filmu, a także oryginalnym edytorem. Z drugiej strony, obydwaj – choć z różnych przyczyn – tworzyli w obcym kraju i w obcym dla siebie języku. Themerson wyjechał z Polski wraz żoną w 1938 roku do Paryża, po wybuchu wojny wstąpił do polskiego wojska i od 1942 roku mieszkał na stałe w Anglii, podobnie jak wielu innych polskich pisarzy i artystów (Londyn w czasie wojny i po roku 1945 stał się jednym z najsilniejszych ośrodków polskiej emigracji politycznej). Trzeba w tym miejscu wyraźnie zaznaczyć, że Themerson z wielu powodów nie utożsamiał się ze środowiskami polskiej emigracji, przybierając raczej status polskiego pisarza tworzącego w wielu językach za granicą. Z kolei dla Schwittersa – jako artysty awangardowego – nie mogło być miejsca w faszystowskich Niemczech; sytuacja, w której się znalazł najpierw w Norwegii, a później w Wielkiej Brytanii, była sytuacją przymusowej emigracji. Te narzucone przez los powinowactwa zdecydowały być może o swoistej fascynacji Themersona Schwittersem. Wypowiadając się o autorze *An Anna Blume*, mówił o ruchu Dada, o jego tle historycznym, politycznym, artystycznym, ale na pierwszym planie umieszczał z podziwem i szacunkiem jednostkę, samego Schwittersa jako twórcę jedyne go w sobie i niepowtarzalnego. Stosował się tym samym do jego woli, ponieważ opowiadając Themersonowi historię powstania słowa „Merz”, Schwitters zaznaczył wyraźnie, że: „Ludzie Dada byli przyjaciółmi. Ale Merz był niezależny. Merz był mój. Dada było wszystkim”<sup>6</sup>. Themerson wskazał też na szczególną sytuację przymusowego wyobcowania, w jakiej znalazł się w Anglii nikomu tam nieznanemu wówczas niemieckiemu artyście (w czasie swego pobytu

5/ W napisanym przez Raymonda Queneau fragmencie *La littérature définitionnelle* książki *Oulipo, la littérature potentielle* (Paris 1973, s. 119) Themerson wraz ze swą ideą „literatury semantycznej” uznany został za prekursora myśli Georges’a Pereca i samego Queneau.

6/ S. Themerson *Kurt Schwitters on a time chart* „Typographica” 1967 nr 16.

w Anglii doczekał się tylko jednej wystawy zorganizowanej w 1944 roku w Bilbo's Gallery przez Herberta Reada oraz dwóch „Merz recitals” w London Gallery w 1947 roku). Wyobcowanie wynikało nie tylko z faktu, że był w Anglii artystą nieznanym, ale też z faktu, że znalazł się w Anglii w czasie wojny i będąc Niemcem, był obciążony anatemą. W świadomości przeciętnych obywateli brytyjskich Niemiec w Anglii w czasie wojny mógł być tylko zakamuflowanym nazistą, podobnie jak Żyd, który nie był Niemcem, mógł być tylko komunistą – to przecież oczywiste stereotypy myślowe, które ze szczególną siłą mogą się ujawnić w sytuacji wojny. Problem musiał być dla Schwittersa tym poważniejszy, że należał do takiej kategorii artystów, którzy z wielkim trudem rozumieją klasyfikacje oparte na opinii obiegowej i nie poddają się systemowym, uproszczonym regułom myślenia. Podobnie jak Themerson należał też do tych, którzy doskonale zdawali sobie sprawę z ideologicznych uwikłań XX wieku i starali się je konsekwentnie odrzucać, to właśnie w tym zakresie ujawnia się ze szczególną siłą myślowe i duchowe pokrewieństwo obydwu artystów.

Całość tej książki zamykają pisane po angielsku teksty, które Themerson wybrał z notatnika Schwittersa. Oto kilka z nich:

*When I am talking about the weather*

When I am talking about the weather,  
I know what I am talking about.<sup>7</sup>

*I build my time*

I build my time  
In gathering flowers  
And throwing out the weeds.

I build my time  
In gathering fruits  
And throwing out all that is bad  
And old and rotten.

This time will lead me forward  
To death  
And God  
And Paradise.<sup>8</sup>

*At first men were limited*

At first men were limited,  
limited,  
limited,

---

7/ S. Themerson, *Kurt Schwitters in England...*, s. 47.

8/ Tamże, s. 52.

## Roztrząsania i rozbiory

Until they imited,  
    imited,  
    imited,  
But when they imited,  
    imited,  
    imitated,  
Still they remained limited,  
    limited,  
            limited.

2.4.47

Themerson postąpił podobnie w przypadku *Kurt Schwitters on a time chart* i umieszczając Schwittersa na mapie czasu, przypominał ich niezwykle pierwsze spotkanie, przypominał, że pierwszy numer „Merz” ukazał się w Hanoverze w tym samym (1923) roku co *Mein Kampf* w Monachium. Ta książka Themersona wyraza, jak już wspominałem, z wykładu, który zapewne wydał się Themersonowi formą niewystarczającą i niepojemną. Kiedy szczytuje się jego rękopis z ostateczną wersją drukowaną *Kurt Schwitters on a time chart* z łatwością można dostrzec pewne podobieństwa, ale tak naprawdę te dwie prezentacje Schwittersa różnią się w sposób diametralny, zwłaszcza że ta druga staje się oryginalnym, pulsującym wieloma odcieniami znaczeniowymi Tekstem. Celowo zapisałem słowo „Tekst” wielką literą, co postaram się dalej szczegółowo objaśnić.

### Książka jako Tekst

Lektura książek Themersona poświęconych Schwittersowi, ze względu na dokonane w nich połączenie różnorodnych systemów znakowych, mogłaby podążać tropem badań intersemiotycznych<sup>9</sup>. Mogłaby, jednak wydaje mi się, że takie do nich podejście jest niewystarczające, co więcej, jest nawet mocno ograniczające i pewnie sam Themerson byłby takiemu postępowaniu przeciwny. Aby ustalić ich tryb lektury, jakiś możliwy sposób odczytania, warto odwołać się do prac Rolanda Barthes’a. Zgodnie z jego słusznymi ustaleniami tradycyjna semiotyka zajmowała się tworamii heteroklitycznymi (obrazy, mity, opowiadania), próbowała skonstruować Model, wobec którego każdy twór artystyczny mógł zostać określony w kategoriach odchylenia<sup>10</sup>. Przyjmując semiotyczny tryb lektury trzeba w tym wypadku wyjść poza tradycyjny sposób myślenia w kategoriach Modelu, Normy, Kodu, Prawa, a więc w kategoriach teologicznych. Warto więc położyć nacisk nie tyle na strukturę, co na strukturowanie (na sposób, w jaki ono się dokonuje, w jaki funk-

---

<sup>9/</sup> Por. np. A. Pruszyński *O grach intersemiotycznych Stefana Themersona*, w: *Archiwum Themersonów w Polsce*, red. A. Dziadek, D. Rott, Katowice 2003, s. 33-74. Zob. także: A. Pruszyński *Dobre maniere Stefana Themersona*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

<sup>10/</sup> R. Barthes *La peinture est-elle un langage?*, w: tegoż *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris 2002, s. 99.

cjonuje), nie tyle na Model, co na pracę systemu. Warto więc pokusić się o odrzucenie hermeneutycznego zamysłu poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w tekstach tajemnicy i poszukiwać raczej działania, poprzez które owe teksty się strukturują – w ten sposób pracę lektury można by utożsamić z pracą pisania. Zadaniem czytelnika książek Themersona, które bez wątplenia są wytworem artystycznym i zarazem niekwestionowanym i nietypowym świadectwem, staje się więc napisanie tekstu o Kurcie Schwittersie.

Themerson jest twórcą wielu wydanych przez Gaberbocchus Press książek poświęconych innym wybitnym twórcom, by wymienić tu choćby *Jankel Adler. An artist seen from one of many possible angles* – książkę, w której współlistnieją ze sobą tekst i rysunki Adlera sporządzone specjalnie dla potrzeb tego niezwykłego wydania, czy też piękną edycję *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, czy wreszcie autorskie dzieła Themersona *Semantic Divertissements* lub *St Francis and the Wolf of Gubbio*<sup>11</sup>. Przyglądając się uważnie tym typograficznym dziełom, stwierdzić trzeba jednoznacznie, że nigdy nie chodziło w nich o „jakieś intersemiotyczne gry”, o nic takiego, co można by uznać za prostą wymianę znaków dokonującą się między systemami (kładę w tym miejscu nacisk na ekonomiczną wartość słowa „wymiana”). Mówiąc „gry intersemiotyczne”, z góry zakłada się odrębność systemów znaczenia, a w książkach Themersona idzie przede wszystkim o ich koegzystencję, współistnienie. Stronice tych książek są, by tak rzec, *pages performatives*, stronicami pisania i/lub czytania, swoistym dramatem znaczenia, w którym poszczególne sceny rozgrywają się symultanicznie. W swojej nietypowości i niezwykłości, poprzez całą złożoną sieć intratypograficzną i intertekstualną tworzą tekst otwarty i nieprzyjazny Systemowi oraz tradycyjnej lekturze na tym właśnie Systemie opartej i przez ten System zabezpieczonej. Z założenia przewidują one aktywny udział czytelnika w tworzeniu owego tekstu, zmuszając go niejako do przełamywania schematycznej przewidywalności, potwierdzając to zresztą choćby taka odręcznie zapisana i przedrukowana na czerwono formuła: „This space, reader, for you to fill with whatever you consider relevant” [„Czytelniku, oto miejsce dla ciebie, abyś je wypełnił tym, co uznasz za stosowne”], którą odnajdujemy w *Kurt Schwitters on a time chart*.

Książki o Schwittersie przypominają swoim kształtem kolaż. *Kurt Schwitters in England* obok niekonwencjonalnego tekstu Themersona zawiera zdjęcia (np. zdjęcie ściany słynnego, trzeciego z kolei Merzbarn, który znajdował się w Ambleside), reprodukcje kolażowych prac Schwittersa, jego rzeźb, pisanych przezeń w Anglii utworów oraz zreprodukowane stronicie z ostatniego pisanego po angielsku notatnika artysty, a także fotograficzny zapis układu ust Schwittersa recytującego

11/ S. Themerson *Jankel Adler. An artist seen from one of many possible angles. With twelve full page drawings by Jankel Adler*, Gaberbocchus Press, London 1948; S. Themerson *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, Gaberbocchus Press, London 1968; S. Themerson *Semantic Divertissements*, Gaberbocchus Press, London 1962; S. Themerson *St Francis and the Wolf of Gubbio*, De Harmonie, London and Amsterdam 1972.



*Ursonate*. Sprawa recytacji wspomnianego utworu wydaje się szczególnie istotna. Schwitters recytuje go zresztą w sposób nadzwyczajny, tchnąc głosem życie w ten niebываły tekst i czyniąc zeń autentyczną sonatę wieloznacznych dźwięków<sup>12</sup>. W jednym z fragmentów książki Themerson wspomina, że na jednym z „Merz poetry recitals” zorganizowanych w Londynie w 1947 roku przez Mesensa pojawiło się dwóch panów z BBC, którzy zamierzali dokonać nagrania *Ursonate*. Schwitters zaczął czytać swój utwór, a panowie opuścili salę w połowie recytacji. Themerson – przeciwnie – z całą pewnością potrafił docenić wagę recytacji (można by nawet powiedzieć wykonania) tego utworu, a nie mając innej możliwości oddania jej w tekście zdecydował się na dołączenie fotografii przedstawiających wrywkowo sam tylko układ ust artysty.

Jeśli chodzi o *Kurt Schwitters on a time chart* to przyznać trzeba, że jest on jak prawdziwy *patchwork*, który zmusza czytelnika do zszywania, łączenia rozproszonych zdań, rysunków, różnych rodzajów czcionki i zreprodukowanego typograficznie pisma, rozmaitych ikon oraz ułożonych pionowo na stronicy (niczym południki) czerwonych linii dat. Pamięć i wiedza czytelnika, mając do dyspozycji rozsypane na stronicach znaki, staje się swego rodzaju *techné*, jakby maszyną, a zarazem rzemiosłem, praktyką wytwarzania owego tekstu o Schwittersie. Książkę otwiera schematyczny i zniekształcony obraz dwóch ziemskich półkul, przez jedną z nich przebiega czerwony południk, na południku umieszczona została czerwona kropka w miejscu, gdzie na mapie świata znajduje się Londyn, pod rysunkiem podpis: „I met him in 1943, in London...” [„Spotkałem go w 1943 roku, w Londynie...”], obok odnajdujemy fotografie Themersona i Schwittersa. Ta zwłaszcza książka daje się czytać jak *patchwork*, którego luźno połączone, rozproszone fragmenty mają w sobie szczególną moc generowania dodatkowych sensów, bowiem na bazie każdego z nich można by zbudować obszerną narrację, która zagłębiałaby się w zakamarki historii minionego wieku (epoka wiktoriańska ewokowana fotografią królowej, pierwsza i druga wojna światowa, obrazy Cézanne’a, Picassa, reprodukcje prac Schwittersa, zdjęcie wybuchu bomby atomowej, cytaty z prac Hugo Balla, Richarda Huelsenbecka). Chodzi tu zarówno o historię zbiorową, jak i historię jednostkową, ta zaś, jak się wydaje, jest z punktu widzenia Themersona najważniejsza. Dzięki konstrukcji *patchworku* czytelnik otrzymuje tekst wielowymiarowy, otwarty, z którego – za sprawą niezwykle dynamicznego rytmu – emanuje ogromna siła splecionych ze sobą i pochodzących z różnych porządków znaczeniowych, a tym samym mocno zróżnicowanych sensów.

Mamy tu do czynienia ze szczególnym przypadkiem koegzystencji słów i obrazów, które podlegają bezustannemu przemieszczeniu. Tekst składający się z owych słów i obrazów właściwie nigdy się nie kończy (ostatnią stronicę książki stanowi siatka czerwonych pionowych linii-południków, tym samym opowiedziana przez Themersona historia zdaje się nie mieć końca), zostaje przesunięty w nieskończo-

12/ Recytację utworu Schwittersa znalazłem w ciekawej edycji płytowej *lunapark 0,10* przygotowanej przez Marce Dache dla wydawnictwa Subrosa w 1999 roku.

ność, a słowa i obrazy nie tyle wyrażają tu jakiś zaszyfrowany kod, co raczej ekspozują samą pracę kodowania. Oznacza to, że nie ma tu jakiegoś gotowego, uporządkowanego systemu, bo na plan pierwszy wysuwa się sam akt generowania owego systemu. Zrobiony przez Themersona *patchwork* układa się w tekst pozbawiony centrum, w którym nie da się odnaleźć tradycyjnej linearności i w niektórych miejscach trzeba go czytać w różnych kierunkach (dosłownie i przenośnie, ponieważ czasami trzeba odwracać książkę w różne strony, aby odczytać dany fragment), a także wracać na poprzednie stronicę, czasami nawet upewniać się, czy aby wszystko zostało odczytane.

Zreferowałem tu w miarę możliwości obiektywnie (ileż tu śladów pominiętych, niewidocznych, do których możemy mieć jedynie częściowy dostęp i które są zatarłe, czasami zupełnie niewyraźne, tak że w ogóle nie ma do nich dostępu) tę niezwykłą historię znajomości pomiędzy dwoma artystami, która zainspirowała Themersona do stworzenia niezwykłych książek o Schwittersie.

Doprawdy dziwna to historia dziwnej znajomości, pouczająca, bo przybliżyła trochę sposób rozumowania samego Themersona, jego wybory estetyczne. Jest to opowiedziana przez artystę i poetę historia artysty i poety, powiedzmy z większym naciskiem: Twórcy idei, które dopiero po upływie długich lat odnajdą swoje rozwinięcie wśród naukowców zajmujących się filozofią języka, idei, które pozwalają współczesnemu człowiekowi pojąć lepiej otaczającą go rzeczywistość i które nadal stanowią źródło wielu inspiracji dla pisarzy i artystów na całym świecie.

**Adam DZIADEK**

## Abstract

**Adam DZIADEK,**  
**University of Silesia (Katowice)**

### Themerson and Schwitters

The starting point is the history of acquaintance between Stefan Themerson and Kurt Schwitters, who first met in unusual circumstances in London. The discourse's core is an attempt at analysing and interpreting Stefan Themerson's and his wife's, Franciszka Themerson's, original books on Kurt Schwitters. The book (as an object) becomes a multi-level text assuming the form of a collage, functioning within several sign-based systems and making the reader creatively active. As the Author believes, a text thus made combines autobiography, biographies, existential and artistic experience, the whole rich space of traces and signs. The books by the Themersons under discussions become a specific and unique case of interference of arts.