

Stefania i Franciszek Themersonowie: laboratorium form

Film rozumiany jako rozwinięcie idei kolażu – jakim w znacznym stopniu wydaje się zrealizowana przez Themersonów w latach 1931-1932 Europa do słów poematu Anatola Sterna – nie jest wolny od prymarnej materialności. „Jest to obraz «abstrakcyjny» składający się z «prawdziwych» obrazów – pisał Stefan Themerson – (...). Kiedy Moholy-Nagy zobaczył nasz film Europa (w 1936 roku w Londynie), powiedział, że to film wyrafinowany. Byłem za młody, żeby mu odpowiedzieć, że nie ma racji. Że film jest prymitywny. Bo czyż może być coś bardziej prymitywnego, niż umieszczenie obok siebie bochenka chleba, zbliżenia bioder kobiety i widoku jej twarzy? Albo samotnego kła trawy w szczelinie między dwiema płytami trotuaru, którego korzenie zmagają się z twardym betonem, kła trawy rosnącego i zmieniającego się na naszych oczach w drzewo spadające na dachy domów? (...) Tam *nie* było symbolizmu. Było to zwykłe, wizualne zdanie wyrażone prostą składnią wizualna poezji kinematograficznej. Ten pozasłowny język był bardziej skondensowany, tak samo, jak język poezji jest bardziej skondensowany, niż język prozy”.¹ Montaż filmowy jest według Themersona oparty na jak najbardziej dosłownym rozumieniu obrazu, co umożliwia tworzeniem składni, przechodzącej na wyższym poziomie filmowej struktury w porządek wizualnych rytmów: „Poetycki liryzm fotogramów i skondensowany dynamizm poetycki kolaży czasowych ma pewne wspólne mianowniki z rytmicznymi formami muzyki”.²

Ta muzyczność objawia się w filmach Themersonów na wielu poziomach. Artyści przy swoich filmach podjęli współpracę z młodymi, eksperymentującymi kompozytorami Witoldem Lutosławskim i Stefanem Kisielewskim. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o użycie nowoczesnej muzyki;³ to Witold Lutosławski, który zdążył zobaczyć Aptekę i Drobiazg melodyjny (ostatni film reklamował w kinach wyroby galanteryjne Wandy Golińskiej do muzyki Marice’a Ravela) zaproponował artystom napisanie muzyki do kolejnej realizacji:

¹ Stefan Themerson, O potrzebie tworzenia widzeń, Warszawa 2008, s. 61

² Ibidem, s.

³ Stefan Themerson jeszcze przed realizacją swojego pierwszego filmu, w 1928 roku oddawał się marzeniom o „radio-fono-wizji” zob. idem, Możliwości radiowe, „XX wiek” nr 23, 2 września 1928; przedrukowane [w:] Filmy Franciszki i Stefana Themersonów, redakcja i wybór tekstów Jasia Reichardt, Nick Wadley, booklet dołączony do DVD, s. 62-66 .

filmu Zwarcie. Subtelne pokrewieństwo, które Lutosławski dostrzegał między własnymi poszukiwaniami a „fotogramami w czasie” polegało na zastąpieniu apriorycznych reguł konstrukcyjnych formy, z góry zawężających obszar antycypacji odbiorcy, swobodną strukturą rozwijających się w czasie serii oraz analogii. Kilka lat później Stefan Themerson ponownie odkryje tę samą zasadę w Ursonate Kurta Schwittersa, w której recytacja głosek wyłania z siebie, bez dodatkowego muzycznego podkładu, własną strukturę melodyczną oraz rytmiczną.⁴

W Aptece abstrakcyjna kompozycja czarnych kół, elips i spiral nie ukrywa tego, że jest rzutowanym na matową taflę szkła tańczącym cieniem zwykłej butelki, kieliszka i szklanki, co stanowi niewyczerpane źródło wizualnego humoru. Czystość form, przypominająca sekwencję tańca blaszanych naczyń z Baletu mechanicznego (1924) Fernanda Légera, zostaje skrzyżowana z wykorzystaniem „szmalcowej taśmy o zadrapaniej emulsji” – bezwiednej inwencji światłoczułej materii – która pozwalała Themersonowi głosić „pochwałę przypadku i niechlujstwa, które sypiąc z worka bez wyboru daje szansę ujżenia ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć”.⁵ Nie tak daleko tu do artystycznych praktyk Dada. Estetyka fotogramu i praktyka jego kreowania – bezpośrednio na papierze światłoczułym bez pomocy kamery, w manualnym, dotykowym kontakcie z animowaną materią – mają dla tej twórczości filmowej charakter podstawowy.⁶ W eseju O potrzebie tworzenia widzeń, opublikowanym w 1937 roku na łamach awangardowego pisma f.a. (film artystyczny), Stefan Themerson tworzy taką definicję tej formy:

„Nazwiecie to obrazem abstrakcyjnym.
A to nie jest obraz abstrakcyjny.
To coś unikalnego.
To fotogram.
Nie przedstawia niczego.
Nie abstrahuje niczego z niczego.
Jest tym czym jest.

⁴ Stefan Themerson, Kurt Schwitters on a Time Chart, Oude Tonge 1998, s. 10. W książce tej Themerson przytacza anegdotę o tym, jak w 1944 roku w Londynie doprowadził do spotkania Kurta Schwittersa z Antonim Słonimskim, prosząc przy tej okazji niemieckiego dadaistę, aby zadeklamował polskiemu poecie swoją Ursonate. Reakcja Słonimskiego była – ku zaskoczeniu Themersona – skrajnie negatywna. Nie sposób w tym kontekście nie docenić inteligencji i otwartości Stefana Themersona, który już w okresie międzywojennym rozumiał zarówno tendencje aleatoryczne, jak i serialistyczne w sztuce współczesnej, co otworzyło mu możliwość współpracy z tak ważnymi artystami i myślicielami jak Kurt Schwitters, Ramond Queneau, i Bertrand Russel.

⁵ Stefan Themerson O potrzebie tworzenia widzeń, op. cit., s. 14

⁶ „Pierwszym filmem, który zrealizowaliśmy przy zastosowaniu tej metody – pisze Stefan Themerson – była Apteka (1931), a ostatnim The Eye and the Ear (1946). Ale fotogramy w ruchu odgrywały swoją rolę we wszystkich naszych filmach”; ibidem, s. 60.

Jest samą rzeczywistością”.⁷

O ile praktyka utrwalania obrazów będących światłoczułymi odciskami przedmiotów, nie była wtedy czymś zupełnie nowym – od początku lat 20. uprawiali ją przecież niezależnie od siebie Man Ray i Christian Schade – to definicja, którą proponuje tutaj Stefan Themerson ma w sobie coś zastanawiającego. Z jednej strony mieści się w niej, wielokrotnie już opisywane, modernistyczne odkrywanie rzeczywistości medium oraz tworzywa; z drugiej strony znajdziemy tu moment odrzucenia dualizmów „percepcji” i „reprezentacji”; „przedstawiającego” i „nieprzedstawiającego”. „W fotografii dziwne jest to – pisze Themerson - że jego istota nie tkwi w nim samym, ale w naszych oczach. Albo się to widzi, albo nie. A nawet, jeśli się go rozpoznaje w niepozornych, skromnych przedmiotach, które go stworzyły – grzebień, flaszka, liść, sitko do herbaty – to nie jest on przedstawieniem grzebieni, flaszek, liści lub sitek do herbaty, jest tym, czym jest, rzeczywistość fotogramu jest jego własną rzeczywistością. Ale nie wystarczy umieścić skromnych „aktorów” na arkuszu papieru fotograficznego i na chwilę zapalić światło. Źródło Światała musi być aktywne – to ono „maluje” obraz. Można posłużyć się nagą żarówką, latarką, świecą, zapaloną zapalką. Można nim poruszać i obserwować taniec ciemnych cieni (które staną się białe), można nim gładzić trójwymiarowe przedmioty, tak, aby cienie stały się okrągłe, wydłużone, skrócone, można zbliżać je do papieru i rozjaśnić (co stworzy efekt głębokiej czerni). Ta gra, ten dramat geometrii projekcyjnej, narastania, stawania się i znikania gubi się w wytworze końcowym – statycznym fotogramie. My (Franciszka i ja) postanowiliśmy zarejestrować ten proces, dziejący się w czasie i stworzyć «fotogramy w ruchu».”⁸

W latach 1929-1930 w Warszawie, kiedy Themersonowie rozpoczęli prace nad swoimi „fotogramami w ruchu” nie znali oni jeszcze realizacji Man Ray’a Le Retour à la Raison z 1923 roku, ani wspomnianego Henri Chomette Cinq Minutes de Cinema Pur. Technikę „fotogramu” (identyczną w sensie technicznym z „rayogramem” i „schadografią”) wynaleźli całkiem niezależnie; zachodnie realizacje awangardowe będą mieli okazję poznać dopiero w roku 1936, w trakcie swojej pierwszej podróży do Anglii i Francji. Themerson gloryfikując przypadek, który wychodzi w pół drogi naprzeciw odkryciu estetycznemu,⁹ wiele uwagi poświęcił także ograniczeniom technicznym i materialnym, które jego zdaniem tworzą sprzyjające warunki dla artystycznej inwencji. Artysta głosi pochwałę *malum*

⁷ Ibidem, s. 57.

⁸ Ibidem, s. 60.

⁹ Ibidem, s. 35.

necessarium – przypadkowych sklejek z powodu chronicznego braku taśmy, drapania i brudzenia negatywu, które daje początek nowym sposobom animowania (jak dzieje się to w Zwarciu), gubienia ostrości i niedoświetlenia z powodu kiepskiej jakości obiektywu, które daje początek estetyce deformacji... „Zrobiliśmy rzecz następującą: zamiast układania przedmiotów na światłoczułym papierze, myśmy je układali na przezroczystej kalce kreślarskiej na poziomej szybie – fotografowaliśmy (klatka po klatce) z dołu. Otrzymywaliśmy ruch przez zmianę położenia mocnych, nagich żarówek umieszczonych nad szybą. W przypadku dużych i ciężkich przedmiotów, a czasem ludzi (na przykład w filmie Zwarcie) przezroczysta kalka była ustawiana pionowo. Film wywołaliśmy i służył jako negatyw. Kamera była staroświecka żółta skrzynka z korbką z 1910 r. Przepadalem za nią. Można ją było zmusić, aby robiła, co tylko chcieliśmy. Nowoczesna kamera zmusza nas, abyśmy robili to, co mieści się w zakresie jej możliwości”.¹⁰ W słowach Themersona nie ma śladu patosu technofili, charakterystycznej dla awangardy tamtych lat i niektórych jej wyznawców do dziś. Narrator opowiadania Themersona Bayamus wspomina po latach z rozrzewnieniem: „Przed paroma laty panoramowałem aparatem ustawionym na kręconym fortepianowym taborecie (...). I jechałem aparatem w górę i w dół, mocując go do sztalug malarskich mojej żony i kręcąc klatka po klatce”.¹¹

Związki syntaktyczne między obrazami, zdaniem Stefan Themersona, nie są nigdy tego samego rodzaju jak pomiędzy słowami. „Obraz to niezupełnie to samo co rzeczownik, ruch to niezupełnie to samo, co czasownik, i kolaż to niezupełnie to samo, co zdanie. Zdanie może być prawdziwe lub fałszywe, konieczne lub warunkowe lub wewnętrznie sprzeczne. A kolaż nie. (...) Obrazy w kolażu nie odnoszą się ani do słów ani do rzeczy, ich znaczenie ma się narodzić poza słowami, poza odniesieniami i ostentacyjnie. To, co przed chwilą powiedziałem nie odnosi się do «zwykłych» obrazów filmowych”.¹² Badanie sekwencji obrazów i słów, wykracza poza samą twórczość filmową Themersonów. Jej dopełnieniem był wspomniany już wcześniej periodyk f.a. (film artystyczny) o wysmakowanej szacie graficznej, sięgający po wzorce do najlepszych periodyków międzynarodowej awangardy. W 1937 roku ukazały się dwa numery tego pisma w wersji polsko-angielskiej i polsko-francuskiej. Numer pierwszy poświęcony został awangardzie angielskiej i zawierał teksty Johna Griersona, László Moholy-Nagya (Fotografia jako współczesna obiektywna forma

¹⁰ Ibidem, s. 60.

¹¹ Stefan Themerson, Bayamus, [w:] Generał Piesc i inne opowiadania, Warszawa 1980, s. 10-12.

¹² O potrzebie tworzenia widzeń, op. cit., s. 61.

widzenia), Len Lye'a, Eugeniusza Cękalskiego i Jerzego Toeplitza.¹³ Numer drugi dotyczył eksperymentalnego kina francuskiego – Zygmunt Tonecki omówił w nim twórczość awangardy francuskiej i niemieckiej; zamieszczono recenzje z filmów Henri Chomette'a, Fernanda Légera i Rene Claire'a, lecz przede wszystkim numer wypełnił w sporym stopniu esej Stefana Themersona O potrzebie tworzenia widzeń. Przekaz wizualny obejmuje w tym przypadku zarówno krój czcionek, układ słów i kompozycję stronicy.

Ponieważ Franciszka i Stefan Themersonowie byli „artystami multimedialnymi” warto w tym miejscu poświęcić nieco więcej miejsca także ich dokonaniom pozafilmowym. Równoległe do filmów powstawały ich książki dla dzieci: Historia Felka Strąka (1930), Jacús w zaczarowanym mieście (1930), Narodziny liter (1932), Nasi ojcowie pracują (1932), Przygody Marcelinka Majster Klepki (1938), Przygody Pędrka Wyrzutka (1938), czy Pan Tom buduje dom (1938). Są one dowodem żywej fascynacji Themersonów nowoczesną typografią i dyspozycją człowieka do dynamicznego, wizualnego odbioru świata. Dziecko wprowadzane jest tutaj w proces powstawania książki wraz pytaniem: „Skąd wzięły się owe czarodziejskie znaki, z których złożyć da się wszystko, co można powiedzieć?”, jak dzieje się to w Narodzinach liter. W przypadku liter alfabetu są nie tylko znakami lingwistycznymi, ale również wszystkim tym, co składa się na ich materialne uposażenie jako grafemów. Jak pisał Stefan Themerson: „We wczesnej fazie druku, i jeszcze dzisiaj, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem. W rezultacie otrzymywano czysto linearny układ słów. A jeśli (...) układ znaków lingwistycznych, takich jak te na zadrukowanej stronie, odzwierciedla stosunki zachodzące w świecie, to technika drukarska musiała mieć jakiś związek z naszym sposobem myślenia. Zaiste, linearny sposób drukowania, linearny sposób mówienia i linearny sposób myślenia zostały, nie wiadomo czemu uznane za naturalne, przynajmniej dla gatunku ludzkiego. (...) Czy wolność w układaniu symboli w dwóch wymiarach na zadrukowanej stronicy spowoduje, ułatwi, nielinearny sposób filozoficznego myślenia o strukturze świata?”¹⁴ Wzajemna zastępowalność dyskursu słownego i figuracji, zgodnie ze sformułowaną przez tego artystę regułą Wewnętrznego Pionowego Justunku, oznacza głęboką zmianę epistemologiczną: książka – medium słowa drukowanego – nie musi być wcale nośnikiem myślenia linearnego. Licznych na to dowodów dostarczają właśnie projekty książek dziecięcych Stefana i Franciszki Themersonów z lat 30., poprzedzające eksperymentalny charakter późniejszych edycji Gaberbocchus Press.

¹³ Adrianna Prodeus, Themersonowie. Szkice biograficzne, Warszawa 2009, s. 70-71.

¹⁴ Stefan Themerson, Logika, etyka i ciało, „Odra” 1978, nr.3, s. 40.

Przykładowo w Pan Tom buduje dom słowa na wzór typografii dadaistycznej są zasysane przez pompę; tłoczone przez nią, bądź płyną przez rurę wodociągową do góry, ustawiają się w słupek wraz ze stołem, szafą, stolikiem, krzesłem i taboretami; odchylają się wraz ruchem zegarowego wahadła; bądź zbiegają po schodach. W Jacusi w zaczarowanym mieście antropomorfizowane litery zjeżdżają na po poręczy i wjeżdżają pionowo windą; w książce O stole, który uciekł do lasu rozrastają się w gałęzie, jak w wierszach graficznych z Kaligramów Guillaume Apollinaire'a. Choreografia znaków i wpisywanie jej w przestrzeń umownego rysunku odnawia estetykę rebusu. W Jacusi w zaczarowanym mieście układ znaków na stronie może mieć także wartość dźwiękonaśladowczą (różne wielkości czcionek oddają dynamikę) i być „diagramem” procesu rozchodzenia się fali dźwiękowej np. dzwoniących/dudniących po tramwajowych szyn; miejscami jest to wysokiej próby poezja konkretna. Książkę dopełniają diagramy „techniczne” i pełnoformatowe ilustracje miasta, ciekawie łączące wpływy Nowej Rzeczowości ze stylem grafik Franza Masereela z cyklu Die Stadt (1925). Nie od rzeczy byłoby także wspomnieć o niezwykłym humorze tych książeczek. Zastąpienie sentymentalnej powiastki lekkim purnonsensem, kalamburem i dowcipnym komentarzem na temat rzeczywistości, jest zresztą cechą nie tylko tych realizacji poligraficznych Themersonów, ale także ich filmu Przygoda człowieka poczciwego (1937). W czołówce pojawiają się plansze z napisami informującymi, że jest to „Humoreska irracjonalna, w której każdy snadnie poetyckie możliwości człowieka poczciwego obejrzyć może”. „Człowiek poczciwy prosi P.T. Publiczność aby jego lirycznego odskoku od rzeczywistości nie brała za bezsensowną ekstrawagancję”. Już scena, po wstępnej sekwencji montażowej, w której starszy urzędnik słyszy omyłkowo przez telefon skierowany do kogoś innego komentarz: „Nie będzie dziury w niebie, nawet jeśli pójdziesz tyłem”, co po namyśle postanawia uczyć – mogłaby się znaleźć w jednej z książek dziecięcych Themersonów. Część środkowa z manifestującymi sprzeciw wobec czynu urzędnika filistrami, idącymi z transparentem: „Precz z chodzeniem do tyłu! Na pewno będzie dziura w niebie!”, i konformistycznym hasłem „My wszyscy chodzimy przodem” to rzecz z ducha groteski i satyry społecznej. Analogie z prozą dla dzieci Themersonów niesie także scena, w której urzędnik-winowajca siedzi na kominie, przerywa grę na flecie i wypowiada do kamery radosną kwestię: „Trzeba znać się na przenośni, proszę Państwa”. Jeżeli za zwornik filmu uznamy owo przesłanie, to idzie ono w parze z dowartościowaniem optyki dziecka - w przedostatnim ujęciu, po którym film się w stronę „człowieka poczciwego” idzie małe, nagie dziecko...

Themersownowskie adaptacje awangardowej typografii wykazują wiele cech wspólnych z projektami graficznym publikacji moskiewskiej oficyny Gosizdat. Wychodziły w niej teksty dla dzieci autorstwa Władimira Majakowskiego, Kornela Czuchowskiego oraz Samuela Marszaka z ilustracjami Władimira Lebediewa.¹⁵ Z wydawnictwem tym współpracowała także Wiera Jermolewa, podobnie jak Lisstzky wywodząca się z UNOWIS-u (Utwierźditele Nowogo w Iskustwie), grupy artystycznej założonej przez Kazimierza Malewicza w Witebsku.¹⁶ Pośrednią inspiracją projektów Themersonów mogła być również Suprematystyczna bajka o dwóch kwadratach (*Suprematiczieskaja skazka o dwoch kwadratach*) Lissitzky'ego.¹⁷ Na jej stronie tytułowej tekst *Pro dwa kwadratam* oddają znaki z trzech porządków: drukowane cyrylica „Pro” (rosyjskie „O”) , wyniesiony do góry masywny wolumen cyfry arabskiej „2” jako liczebnika, która staje się na płaszczyźnie Figurą, działającą postacią oraz czerwony kwadrat będący zarazem realną „rzeczą” i znakiem (układ ten przywodzi na myśl kalambury dla dzieci w którym słowa oznaczane są obrazkami). Po stronie tytułowej w dynamicznym układzie diagonalnym następuję tam Instrukcja: „Nie czytajcie – bierzcie kartki, stolik, linijkę, farby, klocki – budujcie!”, będąca sugestią współtworzenia książki przez małego odbiorcę. Przeistoczenie aktu lektury w działanie majstra, rysownika lub architekta. Bardzo podobne apostrofy do czytelnika znajdziemy w wielu książeczkach Themersonów, którzy przy rozwijaniu narracji książki korzystają z najrozmaitszych chwytów formalnych i semantycznych jakie otwiera przestrzenny układ czcionki. Suprematystyczna bajka o dwóch kwadratach powstała w 1920 roku w Witebsku, jeszcze pod okiem Kazimierza Malewicza. Z powodu trudności poligraficznych drukiem wyszła dopiero 1922 w Berlinie, a w tym samym roku wydał ją po holendersku w Hadze Theo van Doesburg. Przedwojenne projekty Themersonów był niewątpliwie skromniejsze, mieli oni jednak już wtedy świadomość możliwości jakie otwiera zmiana barwy papieru, przeplatanie stron o różnej gramaturze i odmianach czcionki – co pokazują ich powojenne projekty realizowane w Gaberbocchus Press.

¹⁵ <http://digital.library.mcgill.ca/Russian/marleb.htm> (dostęp: wrzesień 2010)

¹⁶ Za znajomością w Polsce lat 30. publikacji Gosizdat przemawia fakt, że na przykład manierę Lebediewa naśladowali wówczas Lewitt i Himm – ilustrując pierwsze polskie wydanie Lokomotywy Juliana Tuwima.

¹⁷ El Lissitzky (Lazar Lisicki), o czym warto pamiętać, w okresie przedkonstruktywistycznym ilustrował książki dziecięce w jidysz, jedną z nich było Yingl Tzingl Khvat, gdzie figuraly charakter zyskują układy hebrajskich liter. Dynamizacja literatury idzie tu dalej niż w opracowaniu liturgicznego tekstu Hagady paschalnej z 1919 (powstałej już w konstruktywistycznym okresie Proun) i zilustrowanego przez Lissitzky'ego w 1917 roku tekstu religijnych rozważań Szihas Chulin (Codziennej rozmowy). El Lissitzky związany był wówczas z grupą żydowskich artystów rewolucyjnych Jewsekcij. Zob. Nancy Perloff, Brian Reed, Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles 2003, passim.

Stefan Themerson swoim powojennym manifestem Typographical Topography, jak zauważa Urszula Czartoryska, rozwija „nawigacyjną” koncepcję drukarstwa, chodzi tu o dobrze znaną Lissitzky’emu oraz Tschicholdowi zasadę „kierowani[a] uwagą widza za pomocą punktów odniesienia, graficznych «znaków ostrzegawczych», sugestywnych «drogowskazów»»; [Themerson] daleki był od wyłącznie dekoracyjnego rozumienia koncepcji książki, ale też od użytkowej sztampy. Od projektanta oczekiwał, że będzie współtwórcą dzieła drukowanego, który nakierowuje myśl, prowadzi w ślad za autorem. (...) Treścią tego tekstu jest obrona drukarstwa eksperymentalnego, przed zalewem konwencji i ubóstwa pojęciowego, obrona suwerennych praw projektanta w obliczu i we współpracy z autorem”.¹⁸ Artur Pruszyński podkreśla obeznanie Themersonów z eksperymentami poezji futurystycznej oraz z typografią Peiperowskiej „Zwrotnicy”.¹⁹ Potencjalnych inspiracji poszukiwać można jednak także projektach z okresu hanowerskiej współpracy Kurta Schwittera i El Lissitzky’ego,²⁰ jak i w ich twórczości dla dzieci. Przypomnijmy, że jako numer 12 Merz Kurt Schwitters wydał własną historyjkę O Koguciku Piotrze (*Hahn peter*) z ilustracjami Käthe Steiniz. Podwójny numer 14-15 z 1925 stanowiła z kolei przygotowana razem z Van Doesburgiem i Käthe Steiniz książeczka dziecięca zatytułowana Die Scheuche (*Strach*). Zgodnie z relacją Steiniz, jej kształt opracowany został w czasie wspólnego posiedzenia, podczas którego Schwitters przedstawił tekst, a Van Doesburg, improwizując obrazy z zapalek, zaproponował wstępny schemat graficzny całości.²¹ Te eksperymenty typograficzne były w Polsce znane dzięki pośrednictwu Henryka Berlewiego. Poznał on osobiście Lissitzky’ego jesienią 1921 roku w Warszawie, kiedy to rosyjski twórca przybył nad Wisłę na zaproszenie miejscowej filii żydowskiej organizacji Kultur Lige.²² Obu artystów łączyło zainteresowanie grafiką żydowską.²³

¹⁸ Urszula Czartoryska, O słowach i obrazach, „Projekt” 1983, nr 1.

¹⁹ Artur Pruszyński, Dobre maniery Stefana Themersona, Gdańsk 2004, s.

²⁰ O współpracy tej pisze Agnieszka Rejniak-Majewska, Między recyclingiem a konstrukcją: o projektach typograficznych Kurta Schwittersa, „Kultura współczesna” nr 3(65), 2010, s. 166-174.

²¹ Leslie Atzmon, The Scarecrow Fairytale: A Collaboration of Theo Van Doesburg and Kurt Schwitters, „Design Issues” vol. 12, nr 3, (Autumn 1996).

²² Magdalena Frankowska, Artur Frankowski, Henryk Berlewi, Warszawa 2009, s. 35 i 43; Henryk Berlewi, El Lissitzky in Warschau, katalog wystawy „El Lissitzky”, Basel 1966, s. 61-63. Ze Schwittersem i Lissitzky’em miał Berlewi miał również styczność w 1923 roku w Berlinie, wkrótce potem twórca Merz jeden ze swoich tekstów poświęconych nowoczesnej typografii opublikował w polskim „Presensie”. Henryk Berlewi tworzył okładki książek autorów literatury jidisz, w których alfabet hebrajski poddaje rygorowi nowoczesnej typografii w duchu jego koncepcji „mechanofaktury”. W tym kontekście nie od rzeczy byłoby może przypomnieć także zaprojektowany przez Franciszkę Themerson w latach 30. nowoczesny hebrajski elementarz.

²³ Te afiliacje nie są może tak istotne w przypadku Themersonów, jak Berlewiego, ale warto dodać, że również oni wywodzili się z wolnomyślicielskich rodzin żydowskich. Franciszka Themerson z domu Weinles przyszła na świat 28 czerwca 1907 roku w Warszawie jako dziecko pianistki Łucji Kaufman i malarza Jakuba Weinlesa. Stefan Themerson urodził się 25 stycznia 1910 roku w Płocku jako trzecie dziecko Sary-Liby (Salomei) z domu

Z Kurtem Schwittersem Stefan Themerson pozna się osobiście dopiero w Londynie w 1943 roku.²⁴ Polski artysta poświęci później dadaizmowi z Hanoweru dwie piękne książki,²⁵ swoje oraz Franciszki arcydzieło typograficzne - Kurt Schwitters in England (1958) oraz Kurt Schwitters on Time Chart, opublikowane pierwotnie w czasopiśmie „Typographica” w nr 16, w grudniu 1967 roku. Obaj artyści poznali się na niecodziennej konferencji Pen Clubu na temat XVII-wiecznego traktatu Johna Milтона Aeropagitica, dotyczącego cenzury dzieł drukowanych. Themerson przedostał się do Anglii ledwie kilka miesięcy wcześniej z okupowanej jeszcze Francji. Schwitters po ucieczce z nazistowskich Niemiec do Norwegii, a następnie Szkocji, był przez rok internowany jako „wrogi cudzoziemiec” w angielskim obozie na Isle of Man. Został zwolniony dopiero z końcem grudnia 1941 roku i teraz przebywał w Londynie, nie mogąc jako Niemiec znaleźć żadnej pracy; próbował się utrzymywać ze sprzedaży pocztówek własnego wyrobu. Konferencja, na której twórcy się poznali omal nie doszła do skutku z powodu niemieckiego bombardowania pociskami V-1, który zdevastował budynek Instytutu Francuskiego w Londynie, gdzie zaplanowano sesję. Okoliczne domy legły całkowicie w gruzach; mimo to konferencja się odbyła – brakowało jedynie części sufitu, wybite okna zasłonięto tymczasowo czarnym materiałem. Jak wspominał Stefan Themerson: „Byli tam pisarze z całego świata, słychać było dźwięki samolotów latających nisko nad dachem. Dwie godziny wcześniej najbliższe domy obróciły się w ruinę. Nie było to tak dramatyczne, jak brzmi teraz. Do takich zdarzeń było się wówczas przyzwyczajonym, a dwie godziny wystarczyły, żeby wynieść tych, którzy powinni być wyniesieni, cali albo w kawałkach, i miejsce to wyglądało teraz spokojnie. (...) Tego samego ranka, w drodze na konferencję Kurt Schwitters znalazł w ruinach okolicznych domów kawałek metalowego drutu (...). «Zawsze biorę wszystko, co wydaje mi się być interesujące» - powiedział mi potem. Teraz, siedząc na Sali konferencyjnej tuż obok mnie, wyginał ten drut, formując go w przestrzenną rzeźbę, gdy E[dward] M[organ] Foster wygłaszał orację”.²⁶

Themerson pisze dalej, że pisarze, którzy widzieli go zajętego owym drutem, myśleli, że jest on jakimś niewykształconym elektrykiem albo hydraulikiem, który trafił do tej sali

Smulewicz i Chaima Mendla (Mieczysława) Themersona – lekarza i działacza społecznego. Zob. Adrianna Prodeus, Themersonowie, op. cit., s. 11-12. Większość członków rodzin Stefana i Franciszki zginęła w Zagładzie. Jako jedna z nielicznych z rodziny Franciszki ocalała jej bratanica – Jasia Reichardt, adoptowana przez nią po wojnie, dziś zasłużona kuratorka, była dyrektorka galerii Whitechapel opiekująca się od 1988 roku londyńskim Archiwum Themersonów.

²⁴ Adam Dziadek, Themerson i Schwitters, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 85-93.

²⁵ Stefan Themerson, Kurt Schwitters in England 1940-1948, London 1958 oraz idem, Kurt Schwitters on a Time Chart, op.cit.

²⁶ Stefan Themerson, Kurt Schwitters on a Time Chart, op. cit., s. 10.

Pen-Clubu przez przypadek. Tymczasem to właśnie Schwitters zachował kreatywną postawę i coś stworzył podczas owego spotkania – inni zajęci byli jedynie bezproduktywnymi przemówieniami.²⁷ Jak z tego wynika nie do wszystkich adeptów muz odnosi się pamiętna konkluzja Themersona: „wrażliwy system nerwowy artysty pierwszy przynosi wieści o tym, że coś złego dzieje się w ustanowionym wokół nas porządku”.²⁸ Obaj artyści zaprzyjaźnili się serdecznie. Po wojnie Themersonowie odwiedzali byłego dadaistę na angielskiej prowincji w Langdale, gdzie w kamiennej stodole mieszał wapno i zaprawę, budując ostatnią wersję swojego Merzbau (zatytułowaną Merz Barn). „Dziś może nam się wydawać (...) – pisał Themerson we wspomnieniu o Schwittersie – że akt zestawienia ze sobą dwóch lub trzech przedmiotów, takich jak bilet kolejowy, kwiat o kawałek drewna – to niewinna kwestia estetyki. Ale to nie tak. Bilety należą do zakładu kolejowego, kwiaty do ogrodników, kawałki drewna do handlarzy drzewem. Jeśli mieszasz te rzeczy ze sobą, czynisz spustoszenie w systemie klasyfikacji, w którym opiera się reżim, odzwyczajasz umysł od utartych sposobów myślenia, a utarte sposoby myślenia są podstawą Porządku, niezależnie od tego, czy będzie to Stary porządek, czy też Nowy, (...). Hitler to wiedział. I dlatego Kurt Schwitters został wyrzucony z Niemiec”.²⁹

W tym okresie powstaje pierwszy emigracyjny film Themersonów, do czego asumpt dało zlecenie Biura Filmowego Ministerstwa Dokumentacji i Informacji rządu RP na obczyźnie. Calling Mr. Smith (1943), który jest kompromisem między zamówieniem na film z propagandowym komentarzem i poszukiwaniami twórców rozumiejących nieadekwatność tradycyjnych środków wyrazu wobec konieczności wyrażenia zbiorowej tragedii. Tak się zarazem złożyło, że ten ostatni film Themersonów był ich pierwszym i jednym filmem barwnym, inwencyjnie wykorzystującym mieszane, kolorowe światło i barwne filtry.³⁰ Film mówi o krachu idei kultury. Rozpoczyna go cytata z Encyclopedia Britannica o wyrażaniu się ducha narodów w różnych dziedzinach sztuki, z konwencjonalnym przeglądem owych partykularnych wcieleń „absolutnego ducha” (od greckiej i rzymskiej architektury, przez XV-wieczne włoskie malarstwo, XVI-wieczny angielski, szekspirowski dramat, po XVIII-wieczną niemiecką muzykę). Przejście do współczesności dokonuje się wraz z zastąpieniem makiet greckiej architektury i gotyckiej świątyni przez materiał z kronik filmowych – ukazujących obrazy wojny, zniszczeń i ludobójstwa. Wraz z ujęciem płaczącej matki z

²⁷ Ibidem, s. 11.

²⁸ Ibidem, s. 16.

²⁹ Stefan Themerson, Kurt Schwitters in England, op. cit., s. 14.

³⁰ Zob. powojenną notatkę o współpracy z Dufay-colour [w:] Stefan Themerson, O potrzebie tworzenia widzeń, op. cit., s. 62.

dzieckiem przerwaniu ulega taśma filmowa – widać pęknięte klatki celulooidową perforacją – słyszymy głos pana Smitha, który głośno protestuje; nie chce wiedzieć, co się dzieje na kontynencie. Jego oponentką staje się „kobieta z torturowanej Europy”, której głos patetycznie tłumaczy, że dla XX-wiecznych Niemczech to Hitler jest Szekspirem i Leonardem (widzimy obrazy jego pędzla i okładkę Mein Kampf) a sztuka, literatura, nauka zostały przezeń zdruzgotane: „Uniwersytet Warszawski został zamknięty a swoje kancelarie umieściło w nim Gestapo”. W tle muzykę Bacha zastępuje motyw Horst Wessel Lied. Pojawia się obraz płomieni, ofiar na szubienicy, lista profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego wysłanych do obozów koncentracyjnych. Narratorka mówi o obowiązującym w Polsce zakazie słuchania muzyki – także muzyki największego niemieckiego kompozytora: Bacha; o zakazie słuchania muzyki Chopina. Podkuty but miażdży płytę, etiuda milknie: „muzyka Chopina jest w Polsce zakazana”. W ścieżce dźwiękowej pojawia się fragment Źródła Aretuzy Szymanowskiego, któremu towarzyszy piękna sekwencja „fotogramów w ruchu”: stykówki wirujących liści topolowych, anamorfotycznie ujęte sklepienie gwieździste gotyckiej katedry, Madonna z Kruźlowej. Z góry do dołu kadru przepływają wydrapane na filmowym negatywie swastyki, powracającym motywem jest Helenką pastelu Wyspiańskiego i gotycki krucyfiks: „Niemcy nie są już dziś cywilizowanym narodem. (...) To dziecko czeka, jak wiele innych dzieci na pomoc ludzi z wolnych krajów. Czekają na powrót muzyki, literatury, sztuki i nauki – bo tylko to bowiem czyni z nas ludzi cywilizowanych. Europa pana wzywa, panie Smith...”

Przyjaźń ze Schwittersem oraz podziw Stefana i Franciszki dla Ursonaty, stanowić może ważny kontekst dla realizacji ostatniego filmu obojga, jakim było The Eye and the Ear (1944-1945). Z jednej strony można by go uznać za kontynuację eksperymentów, które oboje rozpoczęli jeszcze w Drobiazgu melodyjnym, z drugiej strony widoczna staje się tutaj zasada tworzenia „audiowizualnych map”³¹ ukazujących ekwiwalencje słowa i obrazu, w ramach podjętej próby wielopoziomowego przekładu tworzyw i dania oku do czytania rytmów muzycznych. W nieco inny sposób będzie się po latach realizowała ta sama idea w powstałej w latach 50. typograficzno-muzycznej partyturze „opery semantycznej” Stefana Themersona Święty Franciszek i Wilk z Gubbio albo Kotlety św. Franciszka,³² która w niezwykle ciekawy sposób łączy zapis nutowy, tekst zapisany na maszynie, strzałki i wykresy z rysunkami, które wydają się dużo bardziej adekwatne, niż tradycyjna pięciolinia, gdy idzie o oddanie

³¹ Adrianna Prodeus, Themersonowi. Szkice biograficzne, op. cit., s. 81.

³² Stefan Themerson, St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis's Lamb Chops, London-Amsterdam 1972.

fonetyczno-fonicznych jakości tworzywa muzycznego i językowego. Themersonowie w filmie korzystają z utworów, które same już tematyzują proces przekładu językowo-muzycznego, dołączając do niego porządek wizualny. Słopiewnie Karola Szymanowskiego do słów Juliana Tuwima – o nich bowiem mowa – nabiorą tu zupełnie nowego znaczenia, kiedy odniesiemy je do dadaistycznego eksperymentu Schwittersa. Wówczas akcent padnie nie tyle na muzyczność słowa, co na „fonetyczność” muzyki.³³ Urosnate Schwittersa, która powstała w latach 1922-1932, stanowiła zresztą tyleż utwór muzyczny (z racji deklamacji), co i realizację słowno-typograficzną. W latach 80. amerykańska artystka Jack Ox podjęła się eksperymentu zaskakująco podobnego do Themersonowskiej transkrypcji Słopiewni na formę wizualną, dokonując ikonicznej transpozycji deklamacji Ursonaty nagranej przez Schwittersa.³⁴

* * *

W sierpniu 1945, krótko po zakończeniu wojny, w Londynie u Themersonów pojawili się ich dawni przyjaciele Stanisław Wohl i Jerzy Topelitz, związane teraz z Czołówką Filmową Wojska Polskiego; przyjechali z apelem, aby dwójka artystów wracała do komunistycznej Polski „pomóc im odbudowywać Film”. Themerson pisze: „Pamiętam, że spytałem, czy będziemy mogli robić takie filmy, jak zawsze (to znaczy takie, jakie potrafimy). Odpowiedź była negatywna. Więc i moja także”.³⁵ Wohl i Toeplitz poprosili, aby Themerson przemyślał jeszcze swoją decyzję i powiadomił o niej listownie Aleksandra Forda. W październiku 1945 roku Stefana Themerson napisał do Forda, mającego wtedy pełnię władzy w polskiej kinematografii. Oto jego obszerny fragment jego listu:

„Kiedy teraz przypomnę sobie lata filmowej młodości, wypełnione walką o kawałek negatywu, o przedpotopowe aparaty, o «stoły trikowe» sklecone z patyków, o ekrany w kinach, o tysiące papierków celno-cenzurowych, które trzeba było zdobywać uparcie, by móc tylko obejrzeć filmy awangard zachodnich, od których byliśmy odcięci grubym murem, to ogarnia mnie uczucie dobroduszej zazdrości na myśl o tych wszystkich młodych awangardowcach, którzy, nie wątpię w to, pojawią się teraz i dzięki Wam, znajdą środki realizacji swych idei artystycznych i znajdą zrozumienie dla swej pasji tworzenia, i znajdą

³³ Zob. Adam Dziadek, Tekst wielowymiarowy – przypadek „Semantic Divertissements” Franciszki i Stefana Themersonów, „Przegląd Kulturoznawczy” 2009, nr 1(9), s. 57-64.

³⁴ Jack Ox, Obrazowanie muzyki „Ursonate” Kurta Schwittersa, instalacja prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi 14.01- 29.02. 2004.

³⁵ List Stefana Themersona do Urszuli Czartoryskiej (1980), [w:] Filmy Franciszki i Stefana Themersonów, op. cit., s. 47.

tradycję, swoją historię, ale która, jak wszystkie inne sztuki, wciąż szukać musi swych artystycznych praw, eksplorować nieznaną, budować, konstruować, wgryzać w rzeczywistości nowe. (...) Tu bowiem na tzw. Zachodzie, «l'avant-garde» skończyła się już dawno. Nie dlatego jednak, że wypowiedziała jakoby już wszystko, co miała do powiedzenia. (...) Przydusił ją do ziemi i przygniótł ciężki, olbrzymi, wspaniale zorganizowany wał-do-ugniatania-asfaltu, toczący się nieubłagane wał, który w czasach Startu i SAF-u i f.a., nazywaliśmy jednym lecz wiele mówiący słowem – Branża. Tego «wału» nie ma teraz w Polsce i dlatego marzę, że odrodzenie nowej, żywej, artystycznej, jak najbardziej różnorodnej i rozmaitej, niezależnej awangardy nadejść może właśnie od Was. Jak łakomie czekam na Wasze nowe 5 minut czystego kina i nowe Ballets Mécaniques, na nowe Pretexty i nowe Antrakty, na nową Diagonal Symphonie i nową Joie de vivre, nowe Romanse Sentymentalne i Colour Boxes, nowe Que Vica Mexico! I nowe Meliesy, na nowe Chiens Andaloux i nowe Patiomkiny i nowe White, Grey, Black, i nowe Hippocamps i Idee – na to całe bogactwo różnorodnych spojrzeń, myśli i odczuć, jakie odkryła awangarda”.³⁶

Stefan Themerson nie otrzymał nigdy odpowiedzi na swój list. Obydwoje z Franciszką pozostali na emigracji w Anglii do końca swego pracowitego artystycznie życia. Zrealizowali razem wiele wspaniałych projektów typograficznych i edytorskich w założonej przez siebie oficynie Gaberbocchus Press. Pomimo permanentnych problemów finansowych zachowali tak wysoko cenioną przez siebie twórczą wolność. „Gorączka filmowa” opuściła ich jednak już na zawsze.

³⁶ Stefan Themerson, List do Aleksandra Forda, [w:] ibidem, s. 48-50.