

doi.org/10.5281/zenodo.256272

Robert Pysz
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
rpysz@ath.bielsko.pl

Kolaż, czyli komplikacja życia (Wspomnienie o Stefanie Themersonie w 30. rocznicę śmierci artysty)

(...) złożenie ze sobą dwóch niewinnych rzeczy
nie jest niewinną sprawą estetyki.

Stefan Themerson

Stefan Themerson urodził się 25 stycznia 1910 r. w Płocku. Po powrocie z czteroletniego pobytu w Rosji (podczas I wojny światowej) podjął studia na Uniwersytecie Warszawskim (fizyka), później na Politechnice Warszawskiej (architektura). W 1931 r. ożenił się z malarką Franciszką Weinles. W 1937 r. przenieśli się do Paryża, skąd w pierwszych dniach po wybuchu II wojny światowej zgłosili się do wojska polskiego. Po wojennej tułaczce, w 1942 r. osiedli w Londynie, gdzie mieszkali i tworzyli przez ponad 30 lat. Oboje zmarli tam w 1988 roku (Stefan 6 września).

Swoją artystyczną przygodę Themerson rozpoczął jeszcze w latach trzydziestych, jako autor popularnych książeczek dla dzieci: *Historia Felka Strąka* (1930), *Jacusz w zaczarowanym mieście* (1931), *Narodziny liter* (1931), *Nasi ojcowie pracują* (1933), *Przygód Marcelianka Majster-Klepki historyj 6* (1938); dwie kolejne ukazały się już po wojnie: *Pan Tom buduje dom* (1950) oraz *Przygody Pędrka Wyrzutka* (1951). O ich szczególnym wpływie na kształtowanie się przyszłych utworów prozatorskich pisała Ewa Kraskowska:

Książki Themersona pouczyły dzieci o szkodliwości tego, co wiele lat później, w tekście przeznaczonym już dla dorosłego czytelnika [esej: *What's Wrong with Thinking in Terms of Classes?* (1987) – R.P.], nazwie on „myśleniem w kategoriach klas”, czyli myśleniem schematycznym i stereotypowym. Równocześnie starały się przekazywać podstawową wiedzę o historii cywilizacji i jej najnowszych zdobyczach, podając to wszystko w tak dobrze przyswajanej przez dzieci poetyce purnonsensowego żartu i kalamburu słownego rodem z nursery-rhymes; fascynacja tym osobliwym gatunkiem odzywać się będzie co jakiś czas także i w „dorosłej” twórczości Themersona, w gier upodobaniu do gier językowych, absurdu, groteski¹.

Owa twórczość „dla dorosłych” została więc niejako z góry zorientowana na nieszablonowość treściową i formalną, czego kosztem była swoista izolacja i samotność pisarza, dotykająca go ze strony czytelników, a nieraz i środowiska literackiego (często wspomina się o swoistej „elitarności” tej prozy).

Wspólnie z żoną zrealizował w tym czasie także kilka filmów eksperymentalnych: „Apteka” (1930), „Europa” (1931/32), „Drobiazg Melodyjny” (1933), „Zwarcie” (1935), humoreskę irracjonalną „Przygoda Człowieka Poczciwego” (1937). W czasie wojny nakręcili także dwa filmy na zlecenie Biura Filmowego Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP w Londynie – antynazistowski „Calling Mr. Smith” (1943) oraz „The Eye & The Ear” (1944/45). Produkcje te, niezwykle istotne dla kształtującej się wyobraźni twórczej pisarza, kręcone były w większości techniką uruchamiania fotogramów. Wysoko ocenione przez krytykę, zestawiane były z kinem takich twórców jak Hans Richter czy Luis Buñuel i Salvador Dali. Widoczne jest w nich rodzące się zainteresowanie Themersona możliwością transpozycji i współlistnienia w dziele sztuki różnych systemów semiotycznych (przykładem niech będzie „Europa”, będąca próbą autorskiej adaptacji filmowej futurystycznego poematu Anatola Sterna w oryginalnym wydaniu z 1929 roku), a w warstwie ideowej – próby przyglądania się rzeczywistości z możliwie wielu punktów widzenia.

W 1948 r. Themersonowie otwarli niezależną oficynę wydawniczą Gaberbocchus Press, a ich ambicją stało się publikowanie best-lookerów – książek będących wyrazem ich kontestacji wobec powszechnego kultu bestsellerów; wydawane przez nich publikacje cechowała przede wszystkim niezwykła dbałość o szatę graficzną, akcentującą teksty bliskie im światopoglądowo. W Gaberbocchusie ukazywały się kolejne powieści Themersona, m. in.: *Hau! Hau! Czyli kto zabił Ryszarda Wagnera?* (1951), *Wykład*

¹E. Kraskowska, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Wrocław 1989, s. 10.

Profesora Mmaa (1953), *Kardynał Pölätüo* (1961), *Tom Harris* (1967) czy *Generał Piesc i inne opowiadania* (1976). Przez ponad 30 lat działalności wydawnictwa ukazało się w nim ponad 60 tytułów, w tym pierwsze angielskie wydanie *Króla Ubu* Alfreda Jarry'ego oraz *Elementarz dobrego obywatela* Bertranda Russella. Działalność wydawnicza pozwalała również twórcy *Kardynała Pölätüo* na nieskrępowane eksperymenty typograficzne (np. z nieliniowym układem tekstu) czy optofonetyczne, co wykorzystał, rozwijając autorską teorię poezji semantycznej – jej literacką konkretyzacją stały się: powieść semantyczna *Bayamus* (1965), libretto opery semantycznej *Święty Franciszek i wilk z Gubbio albo kotlety świętego Franciszka* (1972), a wreszcie esej *On semantic Poetry* (1975).

* * *

Chcąc choćby w skrócie ująć fenomen twórczości autora *Bayamusa* warto osadzić ją przede wszystkim w kontekście artystycznych eksperymentów awangardowych. W eseju *Factor T* (1956) Themerson pisał:

Proszę nie myśleć (...), że nauka jest bezsilna, kiedy nie może wykonać eksperymentu. Jeśli nie może wykonać eksperymentu, ma prawo wyobrazić sobie, że go przeprowadza. Zatem, jeśli nie możemy zwrócić się o pomoc do Rzeczywistości, możemy wezwać na pomoc Wyobraźnię. (...) Nie można przyprowadzić do laboratorium Hamleta, braci Karamazow czy niepiśmiennej dziewczyny z Domremy i obserwować ich w sztucznie zaaranżowanych warunkach. Ale można to zrobić na kartach powieści lub na scenie teatru².

W swoich twórczych doświadczeniach pisarz sprawdzał kondycję społeczną nowoczesnego człowieka, jego faktyczną wiedzę o świecie i o sobie samym, jako stworzeniu mającym kierować się głównie etyką, a nie – często zawodną – logiką. Stąd w jego utworach, które sam określał jako „logic-fiction” (*Wykład profesora Mmaa*, *Kardynał Pölätüo* czy *Hau! Hau! czyli kto zabił Ryszarda Wagnera*), groteskowo wyolbrzymione filozoficzne i kulturowe podstawy naszej cywilizacji stawały się absurdalne i przerażające, a jedyną szansą dla człowieka było przyjęcie innego punktu widzenia – myślenie, jak podkreślał Themerson, „w kategoriach współrzędnych”.

W wymiarze formalnym eksperymenty Themersona łączone są często przez badaczy jego dorobku z techniką kolażu. Co zdecydowało o tym, że ta metoda twórcza, po raz pierwszy zastosowana przez kubistów, okazała się również odpowiednią dla realizującej się artystycznie niebanalnej umyślo-

²S. Themerson, *factor T.*, Londyn 1965. Cytat w tłumaczeniu Ewy Kraskowskiej [za:] E. Kraskowska, *Twórczość Stefana Themersona...*, s. 75.

wości Themersona? Zafascynowany tą metodą był Kurt Schwitters, twórca pierwszego asamblażu, tak wysoko ceniony przez autora *Kardynata Pölättö* – nic zatem dziwnego, że prób wyzyskania „przypadkowego spotkania na płaszczyźnie nieporozumienia dwu odległych rzeczywistości”³ podjął się i sam Themerson. Jednak sięgając głębiej, można wskazać, iż zaważyły tutaj dwa chyba aspekty kolażu. Z jednej strony napięcie w dziele sztuki, jakie uzyskuje się poprzez heterogeniczność, inkoherencję i swoisty dokumentalizm *ready made’u*; a nadto, w obrębie samej już literatury, charakterystyczny kod wizualności, jaki dzięki niemu zyskuje tekst pisany⁴. Z drugiej – istotny dla niego stał się potencjał tej techniki twórczej, jako możliwości wyrazistej odpowiedzi na kryzys wartości, a także ogólną tendencję do postrzegania świata jako układu różnorodnych czynników. „Świat jest bardziej skomplikowany niż nasze prawdy o nim” – zwykł mawiać Themerson ustami wszystkich niemalże swoich bohaterów. Życie człowieka w XX wieku było szybkie i zawile, osaczało go mnóstwem obrazów i dźwięków, ale także różnorodnością ideologii i ruchów społeczno-politycznych, gwałtownością przemian kulturowych i postępującą urbanizacją. Paradoksalnie, pomimo rozwijającej się w niespotykanym dotąd tempie nauki i techniki, myśli ludzkiej coraz trudniej było uchwycić prawdę o świecie. Kolaż pozwalał zobaczyć równocześnie szybciej i więcej – uchwycić w jednym dziele cały „kalejdoskop” zjawisk; dawał artyście jakąkolwiek w ogóle szansę na wypowiedzenie się na temat nowego świata.

Autor *Wyspy Hobsona* z wyjątkową konsekwencją organizował swoje literackie kolaże. Widzimy je poprzez eksperymenty na materiale typograficznym, widzimy poprzez scalanie ze sobą w obrębie fabuł różnych fragmentów tekstów (np. powracające wciąż „strzępy papieru”) oraz komponowanie ich jako metatekstów (cytaty utajone, kontrcytaty, trawestacje). Nawet Themersonowskie postacie „klejone” były z wielu charakterów:

– Ale kto ja jestem? – zapytał Pędrek Wyrzutek. – (...) ludzie, ilekroć ich spytam na drodze, zawsze myślą, że we mnie jest coś psiego; psy myślą, że we mnie jest coś człowieczego; ryby-piły myślą, że we mnie jest coś słowiczego; a koty myślą, że we mnie jest coś z ryby, i pewien kot rzucił się na

³ M. Ernst, *Collages*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 492.

⁴ Dla Themersona „widzenie” – nawet poprzez literaturę – było naturalnym sposobem komunikowania się ze światem. A przecież tym „(...) co kolaż osiąga, jest metafizyka wizualności. Można nim mówić o przestrzeni bez posługiwania się nią; można przedstawiać figurę poprzez ciągłe nakładanie tła; można mówić na przemian jawnie i skrycie, dzięki wybiegom pisanego tekstu”. R. Krauss, *In the Name of Picasso* [w:] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*. Cambridge, Mass. 1988, s. 37-38. Cytat w tłumaczeniu Ryszarda Nycza [za:] R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 217.

mnie niedawno i chciał mnie zjeść, i muszę przyznać, że mam tego dosyć, i chciałbym wiedzieć, co ja jestem, Panie Profesorze” (...)⁵

Pędrek, wędrujący przez kolejne rozdziały tekstowego świata⁶, łączy w sobie skrajne postawy życiowe i światopoglądowe, zderza ze sobą symbole kulturowe i społeczne mity, wyłania się z przeplatających się stylów literackich i gatunków mowy potocznej.

Pikturalno-tekstowa struktura kolaży Themersona wzbogacona zostaje o jeszcze jeden wyróżnik: wielojęzyczność. Oto bowiem obok języka, w którym faktycznie wydana jest powieść (np. polskiego), pojawiają się liczne wtrącenia obcojęzyczne: francuskie (zdecydowanie najliczniejsze), angielskie, niemieckie, a nawet greckie (łącznie z zapisem w tym alfabecie). Są to najczęściej piosenki, wierszyki, dziecięce wyliczanki, ale także różne powiedzonka, bon moty, nagłówki gazetowe czy szyldy. Francuskich wtrętów na przykład namiętnie używają w swoich wypowiedziach kardynał Pölättö i księżna Zuppa. Być może przyczyny takich zabiegów należy upatrywać w ciągłych poszukiwaniach Themersona dotyczących języka w jego relacjach z rzeczywistością. Z korespondencji do Raymonda Queneau wynika, że w pewnym okresie autor *Bayamusa* myślał nawet nad napisaniem dzieła w pełni dwujęzycznego i jako próbkę tego typu prozy stworzył krótkie opowiadanie o dziewczynce i aniele, napisane po polsku i francusku⁷.

Na koniec warto jeszcze umiejscowić wypracowaną przez Themersona poetykę kolażu na tle różnego rodzaju odmian tej techniki twórczej, uformowanych przecież przez różne, często ścierające się ze sobą indywidualności artystyczne. Jest to zadanie o tyle trudne, że autor *Wykładu profesora Mmaa* w zasadzie nie określał się wyznawczo wobec jakiegokolwiek grupy czy kierunku artystycznego, podążając raczej torem ogólnie pojmowanej dwudziestowiecznej awangardy. Jako twórce o wyraźnie filozoficznym nastawieniu do sztuki interesowała go przede wszystkim pragmatyczna możliwość jej wykorzystania dla opisanego doświadczonej rzeczywistości (szczególnie w jej wymiarze egzystencjalnym i społecznym); krytycyzm wobec tradycyjnych koncepcji dzieła sztuki pojawiał się zdecydowanie wtórnie. Jego ścisły i precyzyjny umysł, ukształtowany m. in. przez studia przyrodnicze i architektoniczne, narzucał awangardowym kreacjom duży stopień

⁵S. Themerson, *Przygody Pędzka Wyrzutka*, Warszawa 1958, s. 10.

⁶„Tekstowego” w znaczeniu dosłownym, bowiem cała opowieść ma zdecydowanie metaliteracki charakter – por. choćby wypowiedź żony Karabiniera o Pędzku: „On jest stworzenie fikcyjne. On nie istnieje”. S. Themerson, *Przygody...*, s. 17.

⁷Zob. J. Reichardt, *O Stefanie Themersonie i Raymondzie Queneau*, tłum. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 284. Wspomniane opowiadanie opublikowane zostało w tym samym numerze (s. 279-280).

uporządkowania i celowości, nie ograniczając przy tym doskonale rozwiniętej wyobraźni. Z pomocą przychodzi kategoria kolażu ideologicznego, zaproponowana przez Ryszarda Nycza, w którym to estetyka wielotwórczości podporządkowana jest funkcji perswazyjnej utworu, lub służy, w innej odmianie, zilustrowaniu rozpadu dawnych struktur i wartości⁸. Teksty Themersona można by więc uznać za kolaże ideologiczne na tyle, na ile wkraczają one w dziedzinę polemiki i krytyki systemów społecznych, politycznych czy filozoficznych. A czynią to z reguły z całą mocą.

**Collage, or the Complication of Life
(A memoir about Stefan Themerson on the 30th Anniversary
of his Death)**

The article is a memoir about Stefan Themerson – a Polish writer, poet, filmmaker, publisher and composer (on the 30th anniversary of his death). Language, ethics and human dignity were the topics Themerson wrote about most. His significance for the development of the Polish experimental avant-garde film is enormous, yet his novels and „semantic poetry” have become a real field of collision between various semiotic systems, mainly as a result of his use of the collage poetics.

Keywords: Stefan Themerson, collage poetics, avant-garde film

Słowa kluczowe: Stefan Themerson, poetyka kolażu, film awangardowy

⁸ R. Nycz, *O kolażu...*, s. 220.