

**PRZESTRZEŃ NIE(O)PISANA. STEFANA THEMERSONA STRATEGIA  
ARTYSTYCZNA**

Stefan Themerson jest jednym z ciekawszych polskich artystów tworzących poza granicami kraju po II wojnie światowej. Był artystą wszechstronnym: pisał wiersze, powieści, opowiadania, książeczki dla dzieci, eseje i dramaty, rysował i fotografował, tworzył filmy awangardowe, skomponował operę semantyczną, był wydawcą.

Urodził się w 1910 roku w Płocku. Studiował w Warszawie fizykę i architekturę, tam też, wraz ze swoją żoną Franciszką, kręcił filmy awangardowe i pisał książeczki dla dzieci. w 1938 roku opuścili Polskę i wyjechali do Paryża. w tej stolicy artystów zastała ich wojna. Udało im się ostatecznie przedostać do Londynu, gdzie zamieszkali i tworzyli do końca życia. Franciszka malowała i rysowała, projektowała kostiumy do przedstawień teatralnych, Stefan pisał i filozofował. Wspólnie prowadzili wydawnictwo Gabberbocchus, które wślawiło się oryginalnymi i pięknymi edycjami książek. Oboje zmarli w 1988 roku.

W twórczości Stefana Themersona przewijają się wątki filozoficzne, głównie etyczne i epistemologiczne. Pisarza interesują zagadnienia związane z poznawczymi możliwościami człowieka. w swoich utworach zastanawia się nad problemami, jakie zagadnienia te implikują: czym jest przestrzeń/rzeczywistość, czy można ją poznać, jakie są źródła poznania, jak zweryfikować prawdziwość ludzkich odkryć.

Przestrzeń jest, obok czasu, podstawową kategorią według której poznajemy rzeczywistość. Poznajemy ją za pośrednictwem zmysłów; a to, co ktoś dostrzega, nie zależy tylko od tego, na co np. patrzy, ale jest również zależne od tego „(...) co nauczył się dostrzegać w swym dotychczasowym doświadczeniu wizualnym”.<sup>1</sup> Edward Sapir ujmuje to w następujący sposób: „widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, jak doświadczamy, w dużej mierze dlatego, że zwyczajne językowe naszej społeczności preferują pewne wybory interpretacyjne”.<sup>2</sup>

Przestrzeń pojawia się na różnych poziomach działań artystycznych Themersona. Zajmuje się nią w swoich książeczkach skierowanych do młodego czytelnika, także w poezji i twórczości prozatorskiej, ale również pojawia się jako problem w filmach i fotogramach, które tworzył.

Kolaże, które towarzyszyły Themersonowi przez cały czas jego twórczego rozwoju (wykorzystywane w jego pracach filmowych i fotograficznych), są formą, dzięki której możliwy jest dosyć wierny opis rzeczywistości. Za pomocą obrazów, słów, dźwięków można poznać rzeczywistość. Można ją pokazać taką, jaką jest, ale można ją też przetworzyć. Reżyser, człowiek, który tworzy film, tym samym kreuje pewne widzenie. Może to robić na różne sposoby, wykorzystując różnorakie techniki, łamiąc ustalone wcześniej zasady. Themerson w swoim esej o *potrzebie tworzenia widzeń* wymienia te sposoby. Będą to takie, jak ustawienie kamery — nisko lub wysoko,

<sup>1</sup> T. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 1968, s. 129.

<sup>2</sup> E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978, s. 89.

stosowanie odpowiednich obiektywów (i tak np. stosowanie krótkoogniskowych obiektywów do rejestrowania przedmiotów z bliska stało się w Niemczech przejawem ekspresjonistycznego stylu), niedoświetlenia, prześwietlenia, gubienie ostrości, zbyt szybkie lub zbyt wolne kręcenie (Themerson wskazuje tu na czasy, kiedy obecne były aparaty na korbkę), techniki montażu, a także ingerencja w nośnik zapisu obrazu — drapanie i brudzenie błony filmowej. Sam artysta wskazuje na ciekawy problem: „Gdyby Berkeley żył dzisiaj i powiedział, że rzeczywistość na ekranie jest ideą, tkwiącą w umyśle reżysera, — tym zdaniem określiły gdzie nasz organ świetlny zaczyna się, a gdzie kończy.”<sup>3</sup> w koncepcji filozoficznej Berkeley’ a świat jest zbiorem spostrzeżeń. Bez podmiotu postrzegającego nie byłoby postrzeganych przedmiotów. To my, patrząc, słuchając, wachając, wykorzystując nasze zmysły, konstytuujemy rzeczy w świecie. Świat jedynie się jawi. Jest tu i teraz, zmysłowy, dający się poznać. Przestrzeń zaś jest taką, jaką ją widzimy. Dla każdego z nas jest inna, oryginalna. Nie można byłoby zatem mówić o jednej, wspólnej i takiej samej dla wszystkich przestrzeni.

Świetnie to można pokazać na przykładzie tworzonych przez artystę fotogramów. Fotogram jest obrazem uzyskanym na materiale światłoczułym, bez użycia specjalnych przyrządów naswietlających — aparatu fotograficznego czy powiększalnika.

W fotogramie dziwne jest to, 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.**<sup>4</sup>

Fotogram dla artysty nie przedstawia niczego, nie abstrahuje niczego z niczego, jak sam Themerson mówi — jest tym, czym jest. z konkretnych, realnych rzeczy tworzymy nowe, realne rzeczy. Stwarzamy nową przestrzeń. Oczywiście na innym poziomie, ale według Themersona nie można podważać jej realności.

Themerson włącza często do swoich utworów fragmenty zapisu nutowego, rysunków, które nie tylko pełnią rolę ilustracyjną, ale są także integralną częścią tekstu, tak jak jest to np. w *Bayamusie*. Elementem, który w tym przypadku<sup>5</sup> łączy obraz z tekstem jest ruch — pęd do pociągu (o tym właśnie jest rozmowa) i pędzący na wrotkach, trójnogi Bayamus. Autor wprowadza tutaj za pomocą obrazu ruch przestrzenny. i to być może jest rozwiązaniem kwestii przedstawiania rzeczywistości. Skoro świata, rzeczywistości nie poznajemy za pomocą słów, ponieważ **rzeczywistość nie jest słowami**, ale poznajemy go i ją za pomocą naszych zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku, węchu to może właśnie tak należy pokazywać świat i w ten sposób przedstawiać rzeczywistość? Za pomocą obrazów, bo to je na co dzień widzimy, za pomocą muzyki czy dźwięków — które słyszymy każdego dnia etc. Rysunek czy obraz jest analogiczny do tego, co rzeczywiście widzimy. Za pomocą słów nie przekażemy dokładnie tego, co widzieliśmy, słowami tylko to opiszemy. Słowa są wtórne wobec rzeczywistości. Vilém Flusser, czeski filozof, w swoich rozważaniach poświęconych obrazom (zajmował się filozofią fotografii) zauważa, że:

(...) wraz z wynalezieniem pisma człowiek oddalił się od świata. Teksty nie oznaczają świata, lecz oznaczają obrazy, które są przez teksty rozrywane. Zatem, odszyfrowanie tekstów oznacza odkrywanie obrazów oznaczonych przez teksty. Celem tekstów jest objaśnianie obrazów, tak jak celem pojęć jest czynić zrozumiałymi wyobrażenia. Teksty są metakodem obrazów.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> S. Themerson, *o potrzebie tworzenia widzeń*, przeł. M. Sady, Warszawa 2008, s. 37.

<sup>4</sup> Tamże, s. 60. (podkreślenie moje)

<sup>5</sup> Chodzi mi o rysunek znajdujący się na stronie 9 książki Themersona — S. Themerson, *General Piasek i inne opowiadania*, Warszawa 1980.

<sup>6</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 24.

Postrzegamy świat wizualnie. Dlatego pojęciowe teksty trudno nam zrozumieć. Trzeba się przebić przez warstwę znaczeń, trzeba wyobrazić sobie, to, do czego odnosi się tekst. Należy zrekonstruować pierwotny obraz. Ale stosunek między słowem a obrazem nie zawsze tak wygląda. Flusser stwierdza: „teksty wprawdzie objaśniają obrazy, aby je raz na zawsze i do końca wyjaśnić, lecz obrazy ilustrują teksty, aby uczynić je wyobraźnymi”.<sup>7</sup> W XX wieku się to zmienia. Jak dostrzega filozof — „teksty, pierwotnie meta-kody dla obrazów, same mogą teraz posiadać obrazy jako własne meta-kody”.<sup>8</sup> Sprawa najzwyczajszych ilustracji w książce zaczyna być skomplikowana. Mają one pomóc w rekonstruowaniu rzeczywistości jaka jest opisana słowami w tekście. Obraz/ilustracja (odsyłający/a do rzeczywistości) odnosi się do tekstu, który za pomocą wyobrażonego obrazu odnosi się do rzeczywistości. Błędne koło.

Najprościej rzecz ujmując — najpierw jest rzeczywistość, postrzegający ją w obrazach podmiot i dopiero teraz słowa i ich znaczenia. Słowa są jednym, być może ostatnim, z etapów postrzegania świata, są wtórnym sposobem, pewną próbą opisu rzeczywistości. z tego wynika Themersonowska nieufność względem języka.

Z nieufności tej wypływa kolejny aspekt twórczości artysty — idea Poezji Semantycznej. Wynikała ona po części z eksperymentów w zakresie typografii (wraz z żoną Franciszką — Themerson prowadził wydawnictwo Gaberbocchus), a po części z krytyki znaczeń i przeprowadzanych analiz semantycznych. Koncepcja ta miała na celu dążenie do precyzji i jasności wypowiedzi, powrót do pierwotnych znaczeń słów. Ostatecznie doprowadziło to do zastąpienia wyrazów ich słownikowymi definicjami oraz do nielinearnego układu graficznego. Poezja Semantyczna to „coś w rodzaju pisanie poezji słowami odartymi z wszelkich skojarzeniowych aureoli, wziętymi tak wprost, jak je dostarcza słownik”.<sup>9</sup>

Zastanawiającym jest fakt czemu Themerson wykorzystywał Poezję Semantyczną głównie do przekładów, jego własne teksty znaleźć można w tekstach prozatorskich. On sam tak to tłumaczy w powieści *Bayamus*, wkładając słowa w usta „dyrektora cyrku”:

Kiedy czytam nie oryginał, a przekład, mam uczucie, że autor nie może mnie tak łatwo oszukać. Nie może uwieść brzmieniem swych słów ani omamić prowincjonalnymi skojarzeniami. Czytając przekład mogę z zewnątrz oglądać wszelki *couleur local*, nie jak ktoś, kto sam w nim uczestniczy, nie jak ktoś, kto urodził się w tej samej geograficznej, czasowej czy środowiskowej prowincji co autor, lecz tak jak ktoś, co szuka obiektywnej wiedzy.<sup>10</sup>

Główną cechą tych przekładów jest ich poznawczy charakter. Zresztą problematyka epistemologiczna jest typowa dla całej twórczości poety. Przełożony tekst jest obojętny emocjonalnie, nie ujawniają się w nim liryczne przeżycia podmiotu mówiącego (jak mówi powieściowe alter ego pisarza: „[słowa] powinny być dobrze zdefiniowane. Powinny być wyprane z tych wszystkich rozmaitych aureol wytworzonych przez warunki rynku”<sup>11</sup>). Obiektywności nadaje mu właśnie opis i semantyczne skonkretyzowanie. Wydawać by się mogło, że taki zabieg na tekście powinien w efekcie dawać jedno spójne odczytanie utworu, wyeliminować wszelkie niejasności i niedopowiedzenia. Paradoksalnie jest wręcz przeciwnie — w myśl teorii miejsc niedookreślonych Romana Ingardena — im dokładniej chcemy coś opisać, tym więcej miejsc niedookreślonych się pojawia. Themerson uszczegóławia samą sytuację opisaną w utworze; ciekawy jest natomiast dobór definicji i wyrażeń wykorzystanych w przekładzie — przecież rzeczywistość, która nas otacza, daje się opisać za pomocą wielu języków, kwestia wyboru słów jest tu sprawą

<sup>7</sup> Tamże, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 24.

<sup>9</sup> S. Themerson, *Bayamus*, [w:] tegoż, *General Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 17.

<sup>10</sup> Tamże, s. 95.

<sup>11</sup> Tamże, s. 69.

istotną; wybór definicji nie jest zwykłym aktem wyjaśniania, wręcz przeciwnie, konsekwencje tego czynu są często natury filozoficznej. Przecież dla różnych ludzi te definicje mogłyby wyglądać odmiennie. Kardynał Pöytä, tytułowy bohater powieści Themersona, odkrywa prawdę o świecie — w świecie ludzkim wszystko jest językiem. i jak stwierdza Cezary Rowiński w swoim artykule: „Wszystko polega jedynie na tym, co się w tych językach kryje, do czego są używane i na co otwierają perspektywę”.<sup>12</sup>

Themerson dość wcześnie zaczął interesować się wizualnymi możliwościami słowa; traktował on słowo nie tylko jako symbol jakiegoś pojęcia, ale także jako znak wizualny, cieszący się własną wartością semantyczną, która zawierała dodatkowe informacje w swej warstwie formalnej, wyglądownej. Kaligramom Apollinaire’a poświęcił esej, razem z żoną projektował typografię książeczek dla dzieci, które pisał przed wojną. Układ graficzny ma znaczenie dla pisarza — świadczyć może o tym też niezwykle dokładne przygotowywanie tekstów, ukazujących się w prowadzonym przez małżeństwo Themersonów wydawnictwie Gaberbocchus.

Z formalnym problemem Poezji Semantycznej musiał uporać się sam autor. Zastąpienie jednego wyrazu jego słownikową definicją mogło spowodować zaburzenie całości.

Typograficzna Topografia stronicy jest dwuwymiarowa. Odcyfrować ją można nie tylko z lewa w prawo, ale i z góry w dół. Zatem, jeśli mam grupę słów, które tworzą całość (...), czemu nie miałbym ich drukować na wzór nut w akordzie, jedno słowo pod drugim zamiast za drugim? Wewnętrzny Pionowy Justunek, WPI, rozwiązuje sprawę drukowania Poezji Semantycznej.<sup>13</sup>

Rozwiązaniem była właśnie drukowana projekcja słowa; słowa, które nie tylko „znaczy”, ale i „wygląda”. Czytelnik mógł czytać wiersz jednocześnie pionowo i poziomo. Themerson chciał docierać do odbiorcy na różnych poziomach — zarówno intelektualnym, symbolicznym (znaczenia wyższego rzędu), jak i wyglądownym. Urszula Czartoryska pisze o tych wizualnych poszukiwaniach: „Typografia jest przedłużeniem i kształtem myśli, interferuje z myślą, a jeśli myśl — jak u Apollinaire’a i Schwittersa — jest prawdziwie rewolucyjna, to i zanika granica między «message» i «means» na rzecz eksperymentu totalnego”.<sup>14</sup>

Rysunek był często u Themersona integralną częścią tekstu. Strona graficzna tekstu odgrywała rolę sensotwórczą. i tak w *Kardynale Pöytä* (s. 31) pojawia się graficzny symbol Bożej Opatrzności czy schemat reguły prawej ręki.

Jak zauważa Magdalena Bednarek w swoim artykule<sup>15</sup> eksperymentami typograficznymi o charakterze totalnym są w prozie Themersona cytaty z rzeczywistości. Charakteryzują się one innym typem czcionki, inną wielkością, zmianą układu tekstu (często wypośrodkowaniem). Często pisarz zestawia ze sobą różne rodzaje czcionek, tak się dzieje w *Kardynale Pöytä*, gdzie mamy do czynienia z tekstem autorskim, ale też maszynopisem głównego bohatera. Służy to podkreśleniu prawdziwości i materialności pism kardynała.

Stefan Themerson, spadkobierca awangardowych dokonań, wiedział, że tekst musi być nie tylko przeczytany, ale i zobaczony. Istotna jest czcionka i jej krój, jej wielkość i grubość, rozmieszczenie na stronie. Themerson pokazał, że jego strategia artystyczna zgadza się ze słowami polskich futurystów. Tworzył sam swoje książki, dbał o miejsce każdego słowa i zdania, w tekst wplatał rysunki, które były równie ważne jak treść. Zgodziłby się z futurystycznym manifestem, który głosił: „SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE w PRZESTRZENI. Są to decydujące wartości słowa. (...) główne wartości książki — to format

<sup>12</sup> C. Rowiński, *Proza Stefana Themersona*, [w:] „Miesięcznik Literacki” 10/1979, s. 60.

<sup>13</sup> S. Themerson, *Bayamus*, [w:] tegoż, *General Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 75.

<sup>14</sup> U. Czartoryska, *Doświadczenia wizualne, teoria i praktyka*, [w:] *Katalog — Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1981.

<sup>15</sup> Por. M. Bednarek, *Zobaczyć tekst. Elementy (typo)graficzne w polskojęzycznej twórczości Stefana Themersona*, „ha!art” nr 26 2007, s. 19-23.

i druk jej. po nich dopiero — treść. dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki...”<sup>16</sup>

Przestrzeń Themerson po prostu pokazuje. Wykorzystuje maksymalnie możliwości danego środka przekazu. Nie zawsze przedstawia ją za pośrednictwem słów, często wykorzystuje do tego ilustracje, włączane w tekst obrazki, fragmenty reklam. Tworzy kolaż, zwracając uwagę czytelnika na pozawerbalne jakości. Słowa tracą na wartości, są niepewne, nie można na nich polegać. Nie przenoszą wszystkich znaczeń. Według pisarza przestrzeni nie trzeba wcale opisywać, dokładny opis nie sprost temu zadaniu. Przestrzeń należy stworzyć i pokazać najlepiej jak tylko umożliwia to wykorzystywana materia (czy to literacka, filmowa czy fotograficzna).

---

<sup>16</sup> A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, wybrała H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 5-6.