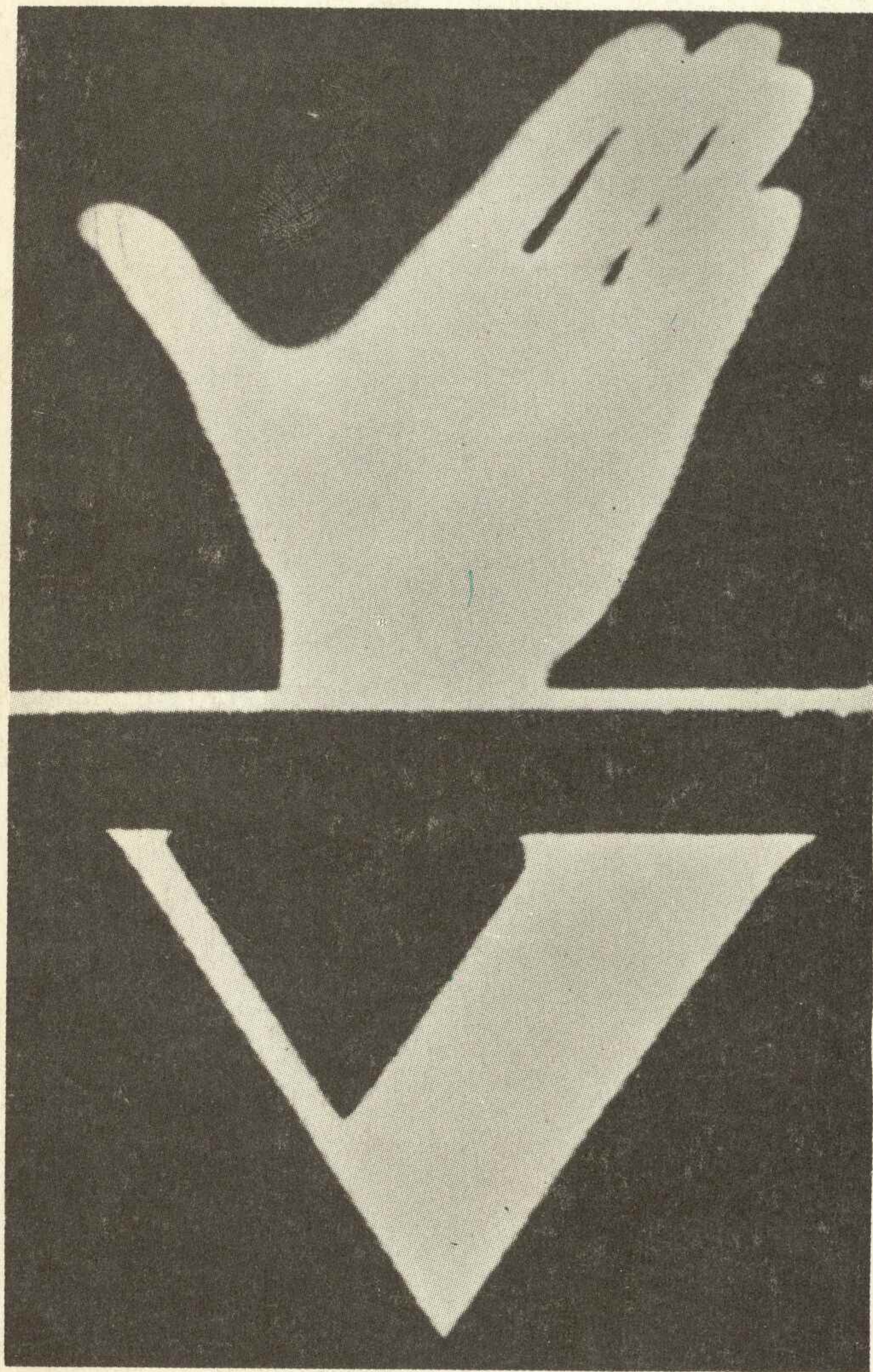


348/82

# Stefan i Franciszka Thermerson

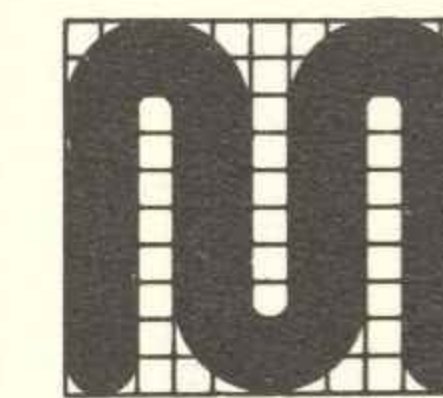




**ZACHĘTA**  
Państwowa Galeria Sztuki  
Dział Dokumentacji  
00-916 Warszawa, Pl. Małachowskiego 3  
tel. 827-58-54, fax 827-66-03

348/ 82

30-III - 25-IV - 82



Wystawa zorganizowana przez  
Muzeum Sztuki w Łodzi  
we współpracy z Centralnym Biurem  
Wystaw Artystycznych w Warszawie

Muzeum Sztuki w Łodzi  
grudzień 1981–styczeń 1982  
Galeria "Zachęta" w Warszawie  
marzec 1982

Muzeum Narodowe we Wrocławiu  
kwiecień 1982





Stefan i Franciszka Themersonowie w pracowni, fot. Tomasz Pobóg-Malinowski, Londyn 1974

Na okładce: Kadry z filmu „Europa”, 1931–32

# Stefan i Franciszka Themerson

Poszukiwania wizualne  
Visual Researches



W czasie wystawy odbywają się pokazy filmów Stefana i Franciszki Themersonów oraz filmów brytyjskiej i francuskiej awangardy okresu międzywojennego.

Muzeum Sztuki w Łodzi, ul. Więckowskiego 36

Nr. kat. 81/81

Opracowanie wystawy i redakcja katalogu: Urszula Czartoryska,

Przygotowanie projekcji filmowych: Lech Lechowicz, Grzegorz Musiał

Dział Fotografii i Technik Wizualnych

Tłumaczenia: Ewa Krasińska (artykuły), Małgorzata Talikowska-Musiał (biografie)

Opracowanie graficzne katalogu i plakatu: Bogusław Balicki

Architekt wystawy: Andrzej Pukaczewski

Fotografie: Jolanta Sadowska, Pracownia Fotograficzna Muzeum Sztuki

Druk: Graficzna Pracownia Doświadczalna ZPAP w Łodzi

GPD z. 809. 900 F-6/1529

Kultura artystyczna Polski początku lat trzydziestych, kiedy dali się poznać Themersonowie jako autorzy filmów, nie była już tą, z lat dwudziestych, kiedy Tadeusz Peiper rzucał hasło „miasta, masy, maszyny”. Twórczość Franciszki i Stefana Themersonów kształtowała się w znacznie zmienionym kontekście: m.in. programu Karola Irzykowskiego „walki o treść”, Boga Żeleńskiego walki z „piekłem kobiet”, Stanisława Ignacego Witkiewicza „prognostycznych” powieści i esejów o narkotykach, Andrzeja Pronaszki wizji teatru, Stefanii Zahorskiej publicystyki filmowej, Leona Chwistka koncepcji „wielości rzeczywistości w sztuce”. Było to przesunięcie akcentów z wiodącej sztuki eksperymentującej, ku problematyce kultury artystycznej i literackiej, pojmowanej w znaczeniu układu społecznego, mocno osadzonej w drażliwych kontrowersjach i zagrożeniach, jakie niosła rzeczywistość lat trzydziestych, aż po rok 1939.

Themersonowie dalej rozwijali swoje koncepcje, aż po wybitny antyhitlerowski film poetycko-dokumentalny, „Calling Mr. Smith”, w atmosferze nieuniknionych decyzji światopoglądowych, których wyrazem były m.in. powieści „Wykład profesora Mmaa” i „Kardynał Pölättö” napisane w latach wojny. Także i w czasie i przy końcu wojny twórczość poetycka Stefana Themersona – oddalająca się wraz z jego „Szkicami w ciemnościach” od liryki kameralnej na rzecz obrachunku moralnego – ukazywała się na łamach londyńskiego miesięcznika „Nowa Polska”, obok pierwodruków „Kwiatów polskich” i tekstu „My, Żydzi polscy” Juliana Tuwima, obok wojennych wierszy Marii Pawlikowskiej i Antoniego Słonimskiego, studiów historycznych Ksawerego Pruszyńskiego, esejów o kulturze Stefanii Zahorskiej, nadchodzącej z kraju anonimowej poezji konspiracyjnej i świadectw więźniów Oświęcimia.

Później przyszła w życiu Themersonów znajomość z Kurtem Schwittersem i Bertrendem Russellem, ale przecież pozytywną recepcję filozofii, pacyfizmu i moralistyki Russella akceptował był Themerson znacznie wcześniej; a w poetyce collage’u, którego geneza sięga pośrednio poetyki dadaizmu i wczesnej poezji wizualnej, ćwiczyli się Themersonowie już w swych pierwszych filmach – „Aptecy” i „Europie”. Splot powinowactw z wyboru nie jest przecież najważniejszą i jedyną przesłanką pracy nad przygotowaniem niniejszej wystawy i towarzyszących jej pokazów filmowych. Themersonowie – Stefan swoją wybitną eseistyką filozoficzną, mało dotąd w Polsce znaną, a Franciszka Themerson – swoim malarstwem, typografią i scenografią – są modelowym przykładem niezawisłej myśli twórczej, jak gdyby niezależnej zarówno od kompleksu polskich losów, jak i od pułapek bezkrytycznej ufności w obietnice racjonalizmu anglosaskiej filozofii.

Właśnie niezależność sposobu myślenia – czego przejawem są powieści i opowiadania Stefana Themersona – sprawia, że wszelkie zasady *a priori*, czy to taktyki sprawowania władzy i filozofowania, czy gustów estetycznych i przeświadczeń etycznych – są podważane przez postawę twórczą tych dwojga ludzi. Nie ma prawdy, pisał Themerson, która by nie stała się z czasem prawdą minioną. Takie przesłanie tkwi także w seriach opowieści rysunkowych Franciszki Themerson; nic dziwnego, że oboje aktualnie interesują się bardzo twórczością paru znakomitych polskich rysowników, nazywanych (niesłusznie) satyrykami, którzy demistyfikują sylogizmy i odsłaniają nieprawości.



Muzeum Sztuki, prezentując obok twórczości filmowej i dorobku edytorskiego tych dwojga autorów, dzieło literackie Stefana Themersona i malarskie Franciszki Themerson, pragnie udokumentować łączność zachodzącą między tymi dziedzinami ich zainteresowań. Pragnie też wypełnić lukę, odnoszącą się do wiedzy o ich dziele. Okazją po temu jest pięćdziesięciolecie ich pracy twórczej. Pokazujemy zatem wszystkie istniejące dotąd filmy Themersonów. W czasie trwania wystawy prezentujemy też w Łodzi filmy, których autorami są uczestnicy francuskiej i angielskiej awangardy filmowej, z którymi Themerson nawiązał kontakt w latach trzydziestych. Filmy te były prezentowane w 1937 roku z inicjatywy Themersona pod auspicjami redagowanego przezeń czasopisma „f. a.” (film artystyczny) w Warszawie. Pragnę podziękować instytucjom kulturalnym angielskim, British Council i British Film Institute, za wydatną pomoc i wypożyczenie nam filmów brytyjskiej awangardy (m.in. Basila Wrighta, Johna Griersona, Len Lye'a).

Obcowanie ze Stefanem i Franciszką Themerson, z konieczności rzadkie z powodu oddalenia, jest dla każdego, kto miał ku temu sposobność, prawdziwą satysfakcją, nauką i urzekającym przeżyciem. I za to Pani Franciszce i Panu Stefanowi gorąco dziękuję, w imieniu swoim, współpracowników z Muzeum Sztuki, a sądzę, że i w imieniu czytelników jego powieści i esejów oraz sympatyków jej malarstwa. Czynień to też zapewne w imieniu tych, którzy na wystawie po raz pierwszy być może obejrzą ich filmy, a może jeszcze i tych, którym udało się usłyszeć „operę semantyczną” Stefana Themersona, wystawioną w Polsce w 1981 r.

Ryszard Stanisławski

In the 1930s, when Stefan and Franciszka Themerson produced their first films, Polish art scene was no longer what it had been in the early twenties when the Constructivist Tadeusz Peiper hailed "town, masses and machines". The Themerson's art took shape in a new context created, among others, by Karol Irzykowski's "struggle for content", Tadeusz Boy Zeleński's campaign against the "hell of women", Stanisław Ignacy Witkiewicz's „prognostic” novels and essays on narcotics, Andrzej Pronaszko's theatrical visions, Stefania Zahorska's film criticism, and Leon Chwistek's concept of the "multeity of reality in art". All these facts manifested a shift of emphasis from pure experimenting onto the whole culture (art and literature) conceived as part of the overall social reality with its thorny and threatening conflicts which appeared in the thirties.

Later development of Stefan and Franciszka's work which culminated in "Calling Mr. Smith", an outstanding poetic documentary about the Nazi atrocities, was also marked by a constant need to make moral and philosophic options. During the war, especially in its later stages, Stefan Themerson's lyrical poems gave way to poems on moral issues as exemplified by his "Głosy w ciemności" ("Voices from the Darkness"). His poems appeared in the "Nowa Polska" ("New Poland") monthly issued in London which also published Julian Tuwim's "Kwiaty polskie" ("Polish Flowers") and his essay "My, Żydzi polscy" ("We, Polish Jews"), Maria Pawlikowska's and Antoni Stoniński's wartime poems, historical essays by Ksawery Pruszyński, Stefania Zahorska's studies in culture, the anonymous poetry sent from occupied Poland and documentary materials on Auschwitz.

Then came the period of the Themersons' friendship with Kurt Schwitters and Bertrand Russell. But it was much earlier that Themerson was interested in the Russell's philosophy, pacifism and moralism well known in Poland. The collage composition directly originating, as it did, from Dadaism and "visual poetry", was already applied by Stefan and Franciszka Themerson in their early films, "Apteka" and "Europa". But when we set ourselves the task of compiling the present exhibition and the accompanying films it was not only or primarily to trace the Themersons' complex affinities. Their art: Stefan's brilliant philosophical essays still barely known in Poland and Franciszka's painting and drawings, typographic and stage design, offer a perfect example of an autonomous creative spirit which seems to escape "Polish national complexes", as well as risks involved in an indiscriminate acceptance of the rational English philosophy.

This intellectual independence and irony, so clearly visible in Stefan Themerson's novels and stories, prompts the two artists to question all "a priori" views whether they concern political and philosophical strategies or aesthetic theories and ethic preferences. For Themerson, all truths inescapably lose their meaning. This is implied in both his novels and in her cycles of drawings; so it is only natural that at the present moment they are particularly interested in the work of some outstanding young Polish artists whose drawings exposing falsehood and corruption are inaptly called satirical drawings.

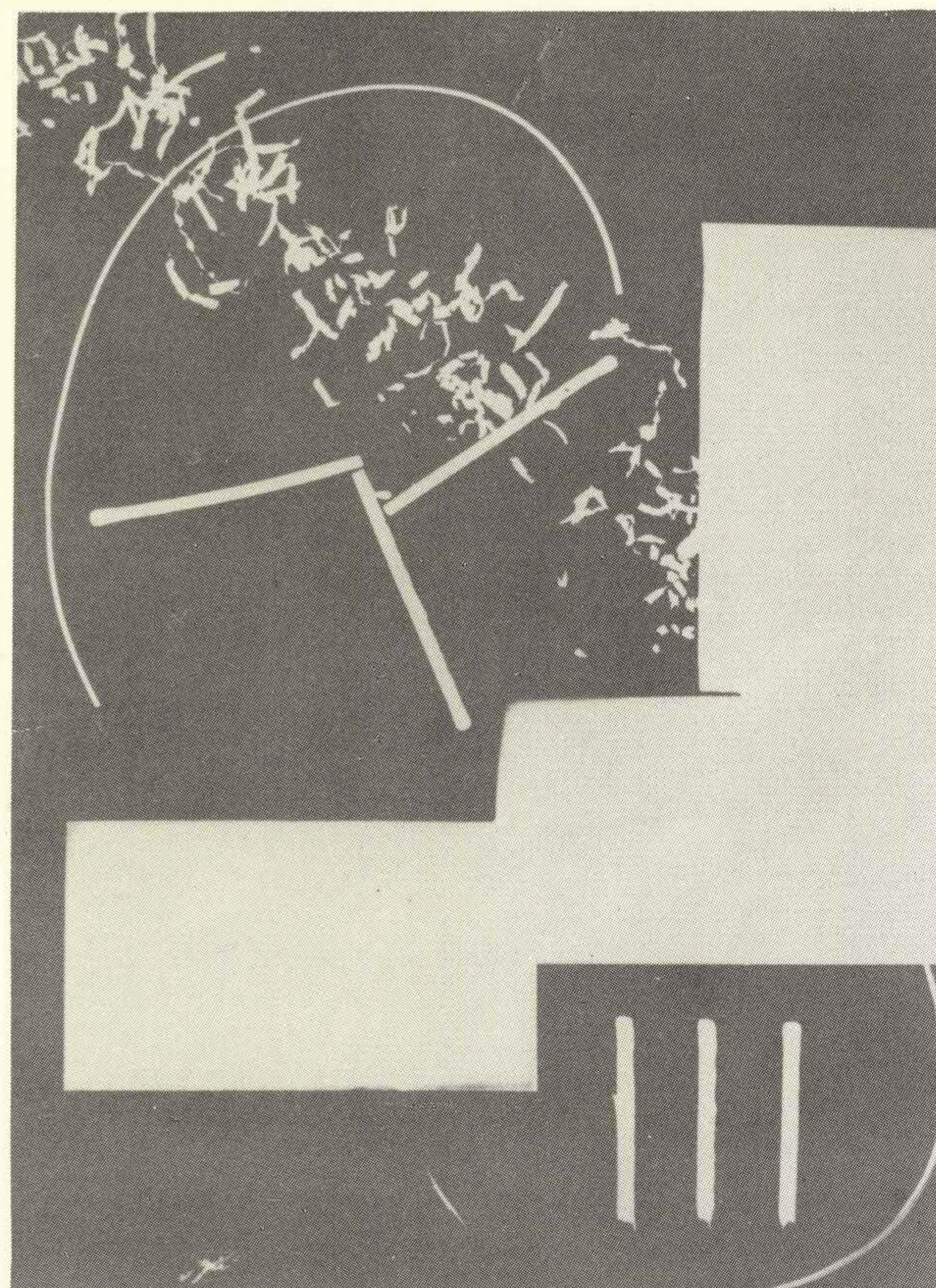


By presenting the Themersons' films side by side with their typographic works, Stefan's books and Franciszka's paintings, drawings and designs, we wish to bring out what all these works have in common; and also to fill serious gaps in the general knowledge about their art. The fiftieth anniversary of their activity offers an opportune moment to accomplish these aims.

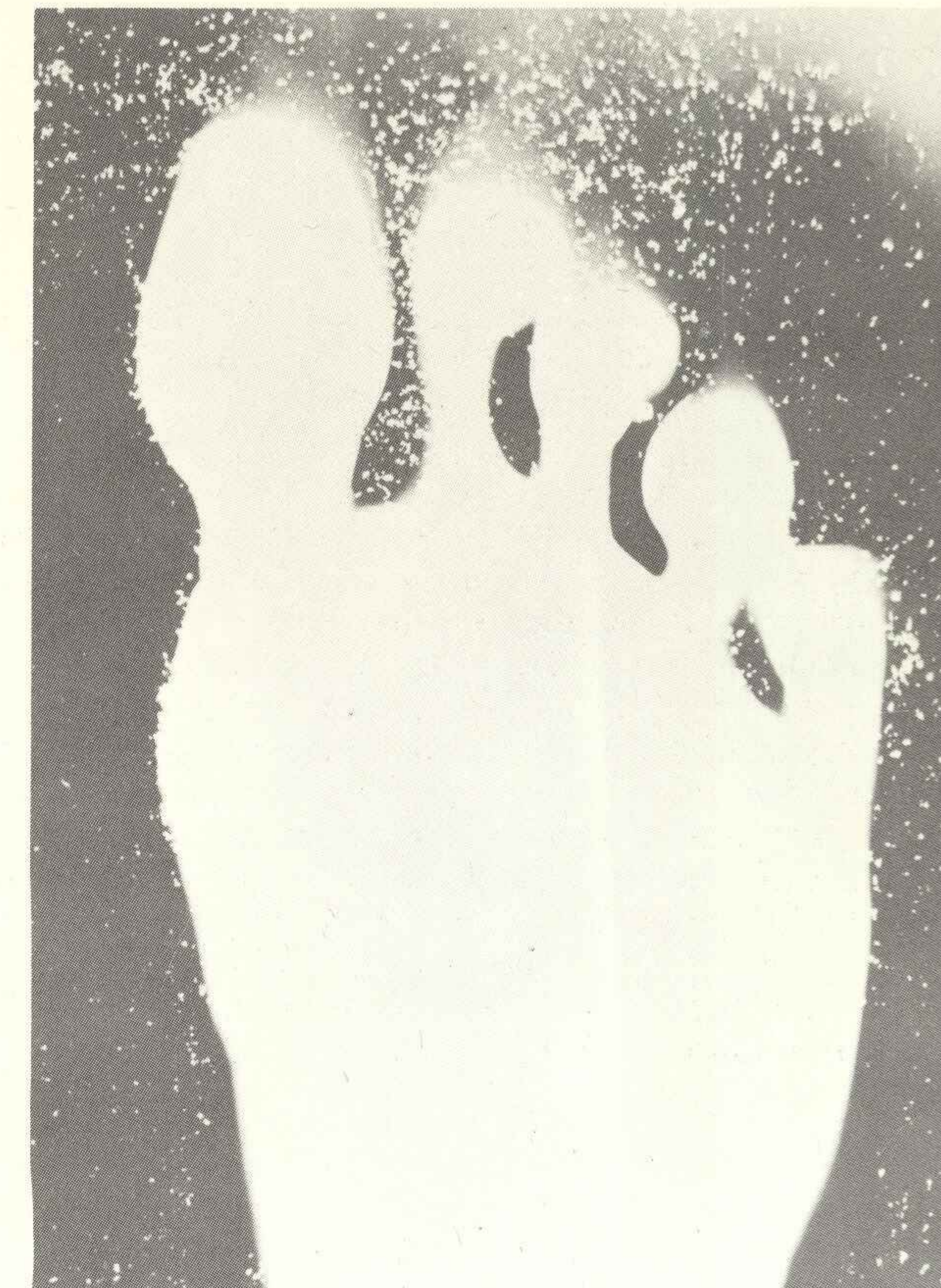
In connection with the exhibition we are also presenting the Themersons' early films which survived the war and those made by them in London, as well as French and British avant-garde films which, on Stefan Themerson's initiative, were presented in Warsaw in 1937 under the auspices of the "f.a." (artistic film) magazine edited by him. We wish to acknowledge gratefully the help extended to us by the British Council and the British Film Institute which have lent us films by avant-garde British artists (Basil Wright, John Grierson, Len Lye).

I would also like to add that personal contacts with Franciszka and Stefan Themerson, infrequent though they are because of the distance, offer a most rewarding and enchanting experience to everyone who has an opportunity to meet them. And this is one more reason why I wish to express my heartiest thanks to them both personally and in the name of the Museum staff; in the name of admirers of Stefan's novels and of Franciszka's paintings, in the name of our visitors (some of whom will see their films for the first time), and perhaps also in the name of those who had the occasion to listen Stefan Themerson's "semantic opera", staged in Poland in 1981.

Ryszard Stanislawski



Stefan Themerson, Fotogram, 1929



Stefan Themerson, Fotogram, 1930

## Urszula Czartoryska Doświadczenia wizualne, teoria i praktyka O „widzeniach”

Twórczość filmowa i działalność edytorska Franciszki i Stefana Themersonów, dorobek pisarski i doświadczenia muzyczne jego, oraz twórczość malarska, typograficzna i scenograficzna Franciszki Themerson, należą do najbardziej konsekwentnych od pięćdziesięciolecia zjawisk polskiej sztuki. Uniwersalizm – w znaczeniu wielodyscyplinarnych form tej twórczości, a także w znaczeniu odnoszenia się do uniwersum intelektualnego współczesnego człowieka – sprawia, że autorzy wybitnego filmu „Europa” mają stale zagorzałych wyznawców w wielu różnych krajach. Dzieje się tak głównie dzięki twórczości literackiej Stefana Themersona i malarstwa jego żony, ale przecież nie tylko. Próba interpretacji wielowarstwowego dzieła artystycznego i filozoficznego Stefana Themersona przekona nas (z konieczności przez pobieżne tylko omówienie) o istnieniu sprzężenia zwrotnego między modelami antropologicznymi, jakie poznajemy w książkach „Wykład profesora Mmaa” i „Kardynał Pölätüo”, modelami moralności i polityki w opowieściach „Bayamus” i „Tom Harris” oraz w filmach „Przygoda człowieka poczciwego” i „Calling Mr Smith”, a modelami eksperymentalnej muzyki w operze „Św. Franciszek i wilk z Gubbio” czy też eksperymentu optyczno-muzycznego w filmie „Oko i ucho”.

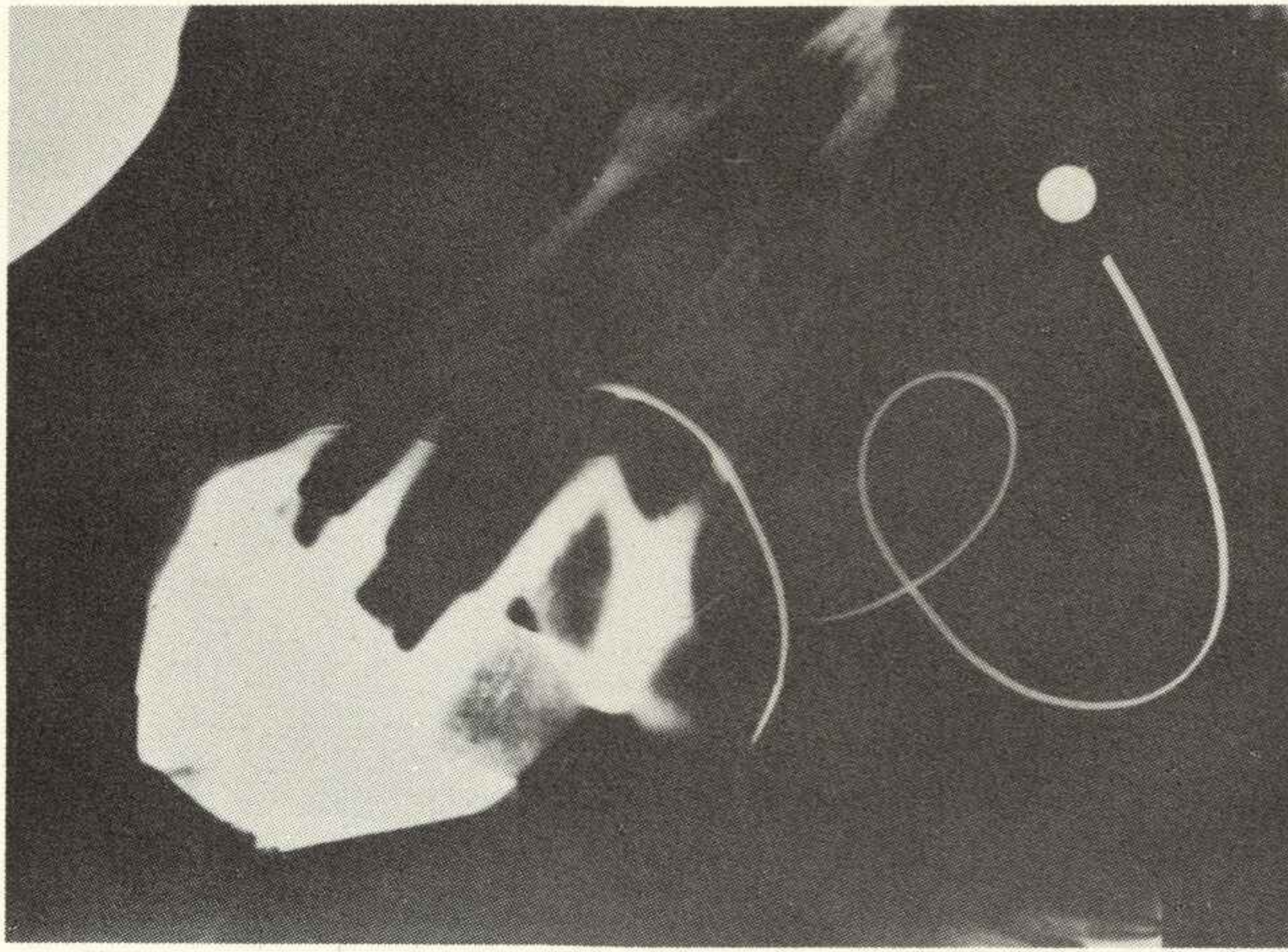
Na pierwszych stronach powieści „Wykład profesora Mmaa” czytamy, że pan docent Themeris Stefanos, zasłużony termit-badacz, przegryza i przeżuwa książki w bibliotekach ludzkich i tłumaczy treść tego, co w opozycji do wężanego języka termitów gatunek homo zapisuje horyzontalnie od lewej do prawej na celulozie. Rezultat tego tłumaczenia jest źródłem naukowego poznania gatunku homo przez termity, równoległym do doświadczenia płynącego z przegryzania sprzętów i pogrzebanych ciał istot ludzkich. Z badań nad książkami Maeterlincka profesor Mmaa wyciąga

metodologiczny wniosek, gorszący inne termyty:  
*„Jeśli ktoś wydaje swoją opinię o przedmiocie, który znamy lepiej niż on go zna, nie przedmiot opinii, ale osoba opiniodawcy staje się ośrodkiem naszych zainteresowań. Pożarta przez doc. Stefanosa praca opisująca nas staje się niewyczerpanym źródłem informacji nie o nas, lecz o jej autorze, o h o m o. Taka jest względność rzeczy tego świata”.*<sup>1</sup>

W tych zdaniach Stefana Themersona zawarta jest teza programowa jego zainteresowań komunikatem i przekładalnością kodów, pojętych możliwie najbardziej uniwersalnie, oraz przedstawiony jest jeden z problemów dotyczących przekazu, mianowicie zagadnienie autoreferencyjności. Ważny wątek dorobku Stefana Themersona – w zakresie np. fotografii abstrakcyjnej, filmu, literatury i eseistyki – wskazywałby przede wszystkim na to, iż autor zastanawia się, jak treść przekazów jest przekładalna wskutek wymienności ich struktury, jak stworzone przez społeczeństwa reguły przekazów oddzielają odbiorców od prawdy o rzeczywistości. Wydaje się, że nie wyczerpuje sensu themersonowskich inicjatyw pisarskich, wyrażana przez autora chęć ironicznej demitologizacji reguł logiki wprzęgniętej w służbę określonych interesów intelektualistów i rządzących. Tym bardziej takie aspiracje nie wyczerpują znaczenia tego, co Themersonowie stworzyli w zakresie sztuk wizualnych; tymi ostatnimi zajmiemy się tu w szczególności.

W eseju „O potrzebie tworzenia widzeń” (1937)<sup>2</sup> Stefan Themerson postawił *avant la lettre* problem relacji kultury do natury. Wyrzucił przekonanie, że garść iskiek ciśniętych w górę przez dziewczynę buszmeńską, które – jak mówi miejscowa legenda – stały się gwiazdami, była pierwszym aktem kreacji filmowej jako świadomie sprowokowanej i percypowanej ekspresji widzialnej, i że pierwszym ekranem był nie dwudziestowieczny płaski ekran naprzeciw fotela unieruchamiającego widza, lecz „ogromna na krańcach płaskiej ziemi oparta kopuła, przedstawiająca tajemniczą tchnące negatywy, liryczne fotogramy, dalekie i dziwne widoki gwiazd”.





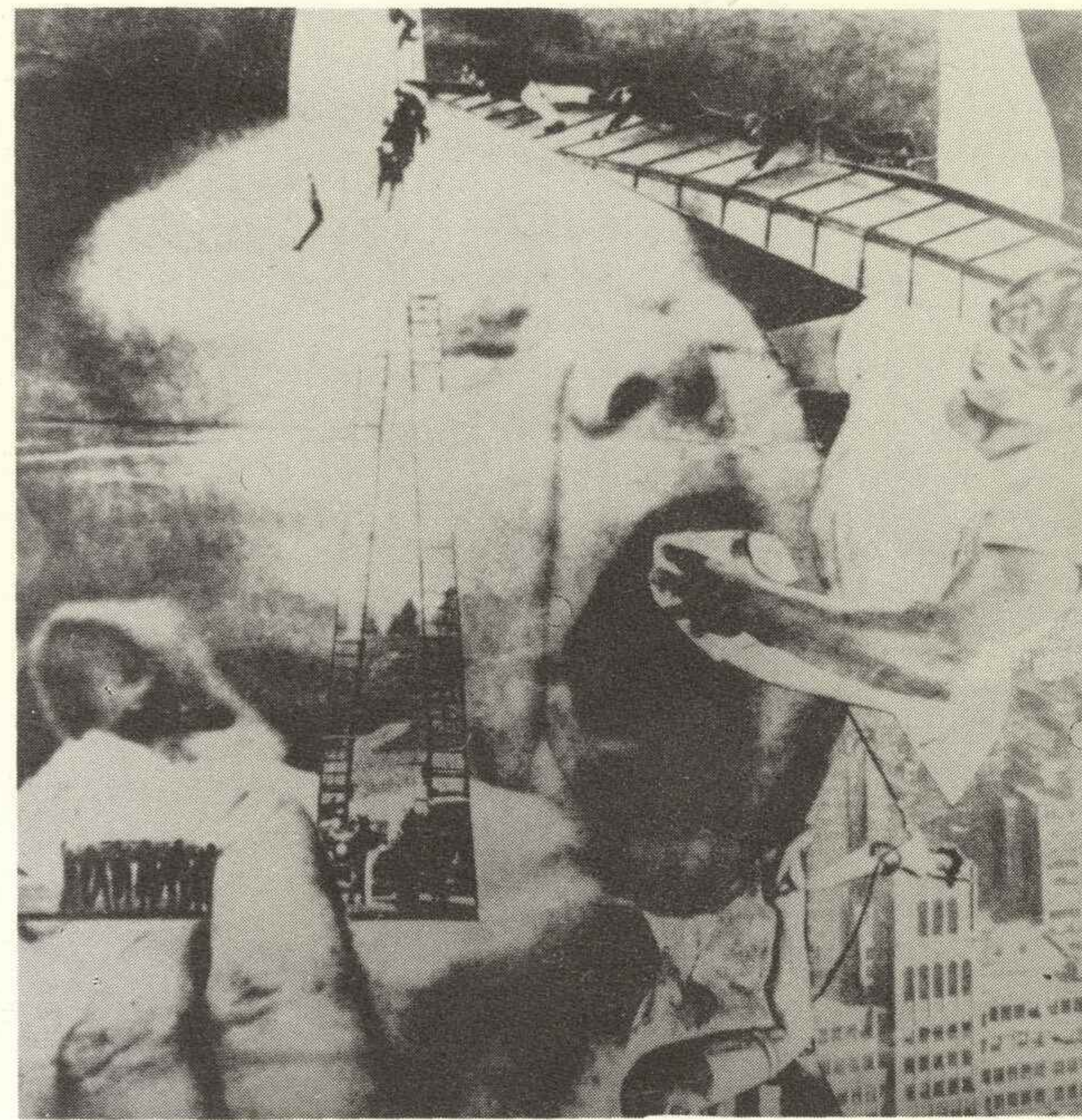
Stefan Themerson, Fotogram, 1930

Stefan Themerson, Fotomontaż, studium do filmu „Europa”, 1931

Kultura w tej themersownskiej koncepcji, gdzie film jest najpełniejszą formą kreacji, nie stanowi przeciwstawienia natury, jest artykułowaniem „widzeń” przez patrzącego. Dla patrzącego na świat natura jest tworzywem; autor przeczuwa, że już ludzie średniowiecza i niecywilizowani Eskimosi byli dysponowani do chłonięcia takiego „kina”. Bez dodatkowych zabiegów nad syntaksą, natura staje się czymś więcej niż bodźcem doznań estetycznych, staje się sama widowiskiem, któremu sens nadaje rozumny odbiór widzów.

Podobnie ma się sprawa z czynnikiem przypadku (niezamierzonych deformacji obrazu filmowego oraz intencjonalnych odkształceń od realizmu). Jedni mówią, że przypadek zakłóca, Themerson zaś dowodzi, że może stanowić składnik dzieła człowieka, który mu nadaje znaczenie. Czynnikiem przypadku, nazwany „niechłujstwem” jest przedmiotem „pochwały” Themersona. Możemy dziś odczytywać to rozumowanie podobnie, jak stworzone w latach trzydziestych przez polskiego artystę, Karola Hillera, pojęcie „zrewoltowania materii”, odnoszące się do heliografii, możemy też obie te propozycje porównać z Marcela Duchampa aktywną postawą wobec zastosowania czynnika przypadku – prawa grawitacji, procesów zniszczenia przedmiotu przez deszcz – w jego własnych, powszechnie znanych dziełach.

Taka generalna, a obecnie bliska nam perspektywa ogarnięcia natury jako rzeczy gotowej w procesie twórczym, ucieleśniona została w fotogramach Themersona. Są to np. negatywowy ślad stopy na papierze fotograficznym, białe cienie przedmiotów trójwymiarowych, nie dające się identyfikować kształty. Filmowe zastosowanie fotogramów w „Aptece” i „Europie” (ruchome światło padające na przedmioty dawało wrażenie ich ruchu) sprawia, że fotogramy Themersona są integralną częścią jego całego dorobku, niezależnego od wpływów np. Man Raya. W angielskiej poszerzonej, niepublikowanej wersji eseju „O potrzebie tworzenia widzeń” – „The Urge to Create Visions”<sup>3</sup> (1944–5), Themerson powołał się już nie tylko na tradycję latarni magicznej i camery obscury, ale i na Karola Irzykowskiego. Przytoczył sugestię Irzykowskiego z 1913, aby film był nie tylko dramatem ludzkim, ale bogatym optycznie dramatem kosmicznym. Dodajmy, że Irzykowski pisał też słowa, który by mogły być mottem awangardy, w książce „X Muza”, z 1924 roku: „Żyjemy w morzu materii (...). Nie tylko pływamy wśród materii wielkimi kłębami, lecz także jak ryby pluskamy się na jednym miejscu poruszając z lekka płetwami. Sztuka, która by to współzycie pokazywała, jest zaledwie



nadpoczęta (...). Kino, zwierciadło widzialności, rzeczywistej i urojonej, znanej i przyszłej, ma właśnie tę widzialność skupiać, wybierać, pomnażać, pokazując ją również „in statu nascendi”, i to nadaje mu już ostateczną godność. Z faktu codziennego widzialność zmienia się wówczas w rzecz uroczystą i cudowną. W jakimś metaforycznym przedłużeniu korzenie widzialności i niewidzialności może się zrastać, tak, jak według wiary Schellinga przedmiot i podmiot są tym samym”.<sup>3</sup>

Podobnie pionierski – a znacznie bardziej spójny i kompletny program dotyczący możliwości eksperymentowania w filmie – obrazów abstrakcyjnych inspirowanych dziełem muzycznym – zaproponowała Stefania Zahorska, drugi czołowy krytyk filmowy w Polsce tego czasu, w paru artykułach z 1928 roku („Film abstrakcyjny” i „Treść i abstrakcja” w piśmie „XX Wiek”), zanim w ogóle w Polsce powstały utwory filmowe tego rodzaju. Na uwagę zasługuje fakt, że Zahorska znalazła możliwość zintegrowania wizji abstrakcyjnych efektów światła i obrazów inspirowanych strukturami przedmiotów oraz ogólnej konstrukcji wzorowanej na budowie dzieła muzycznego.

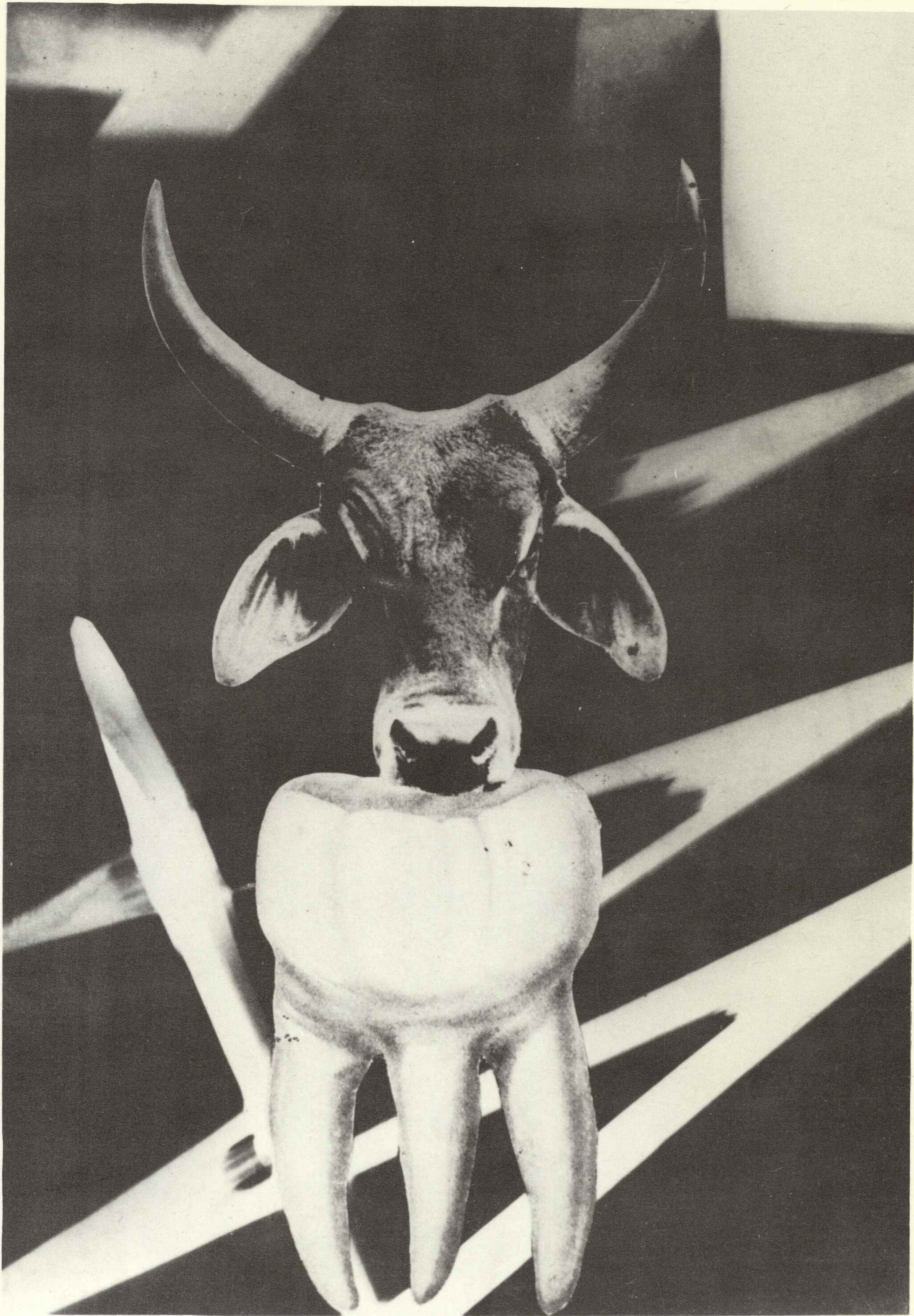
W jednym z tych artykułów czytamy: „Apercepcja rytmicznej gry form wymaga oczywiście ogromnego wysubtelnienia zmysłowego aparatu chłonnego, ogromnej wrażliwości oka i wyrobienia tej drogi, która prowadzi od wrażenia wzrokowego do przeżycia wewnętrznego. Linia, która dzieliła, jak przecięcie nożem, jaskrawa plama światła, która pojawia się nagle na czarnym tle jak ostry krzyk; powolne ślizganie się cieni, zamieranie jakiejś formy w płynnej szarości – to wszystko może dać przeżycia silne i głębokie, pełne treści: jeśli istnieje to całe nastawienie się wzrokowe i możność wewnętrznego współgrania. I niekoniecznie muszą to być przeżycia mgławicowe. W następstwie i rytmie tych zjawisk istnieć może, a nawet musi, logika ukrytej idei (...). Życie w biegu i stawanie się, życie ludzi i życie rzeczy zmienne i bieżące, życie każdej powierzchni każdego przedmiotu – to, czego żadna sztuka dotąd nie była w stanie oddać. Fabuła w danym wypadku staje się łańcuchem przyczynowym, który wiąże i zespoli „aspekty” życia i stwarza dla nich fikcyjny o s r o d e k (...). Film abstrakcyjny – muzyczna gra form – stwarza odrębną dziedzinę wrażeń i przeżyć. Możliwości rozwojowe które w nim tkwią, są wręcz nieobliczalne”.<sup>4</sup>

Themersonowie, już będąc dwudziestoparoletnimi autorami czterech awangardowych filmów, opartych na nerwowym montażu i poetyce snu, z zainteresowaniem zaczęli poznawać dorobek filmowy awangardy europejskiej. Jako redaktor czasopisma „f.a” (film artystyczny), Themerson

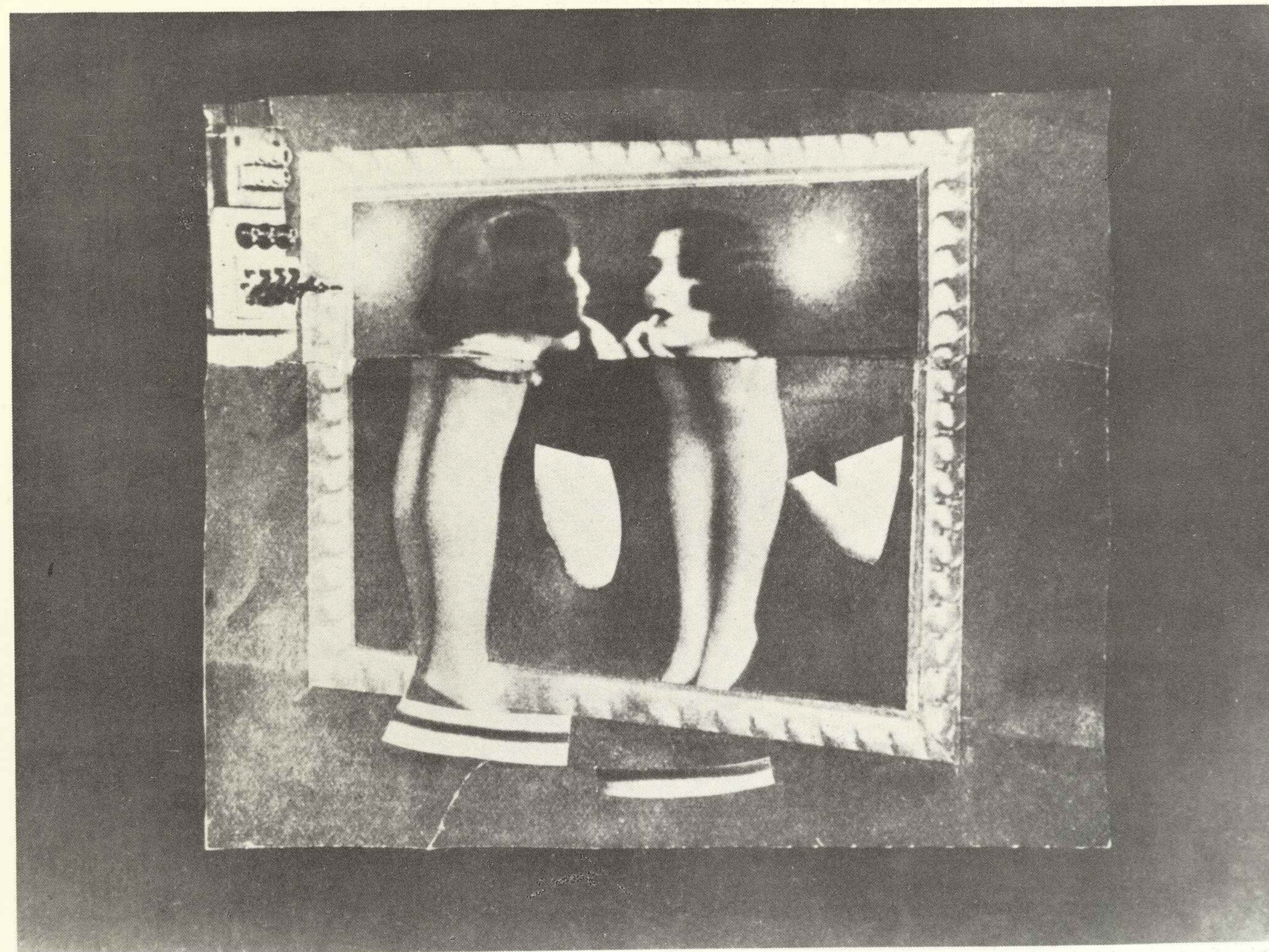


Stefan Themerson, Fotomontaż, 1931





Stefan Themerson, Fotomontaż, 1931



Stefan Themerson, Collage, 1932, wł. autora

opublikował w 1937 artykuł László Moholy-Nagy, „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia”, który – jako pochwała dosłownie optycznych, technologicznych możliwości fotografii i operowania kamerą – wydaje się być w niezgodzie z poetyką własnej pracy Themersona, która przede wszystkim spełniała pośrednio to, co Lrzykowski nazywał „tożsamością widzialności i niewidzialności, przedmiotu i podmiotu”.

Migotanie rzeczywistości rozbitej na odpryski, które znamy z ocalałych fragmentów „Europy”, pośrednio przenosi w sferę symbolu – temat lustra, odbicia, który powtarza się w późniejszych dziełach, także w powieści „Tom Harris.” Mam na myśli m.in. lustrzane drzwi szafy niesionej przez dwóch ludzi idących tyłem przez miasto i las, odbijające twarze, domy, drzewa, kwiaty leśne, ptaki i chmury (film „Przygoda człowieka pocziwego”). To lustro w lesie jest tu jak gdyby metaforą wolności, zdania się na błogosławiony przypadek. Myślę też o relacjonowanej przez narratorkę wspomnianej powieści, próbie Toma z odbiciami kilku lusterek. Próba ta ma mu pomóc zgłębić prawidłowość i nieprawidłowość powstawania symetrii odbić. Jest to przykład themersonowskiej fragmentaryzacji uniwersum przez pociętą strukturę komunikatu. Co więcej, podobna struktura odbić jest we wspomnianym filmie poddana denuncjacji: w końcu filmu szafa z lustrem okazuje się być tylko kadrem bez zamknięcia, przechodnim dla ludzi, nic nie skrywającym, kiedy wrogowie maszerowania tyłem odnajdują szafę. Taka denuncjacja jest zabiegiem podejmowanym nieraz przez artystów video końca lat 70-tych, którzy ujawniają, jak to określa Douglas Davis, że telewizja jest nie oknem, lecz przedmiotem, któremu siła obrazów jest jedynie dana iluzorycznie.

Rozluźnienie rygorów narracji w imię zbadania możliwości medium, o czym mówiła Franciszka Themerson w 1931 na spotkaniu z publicznością po projekcji

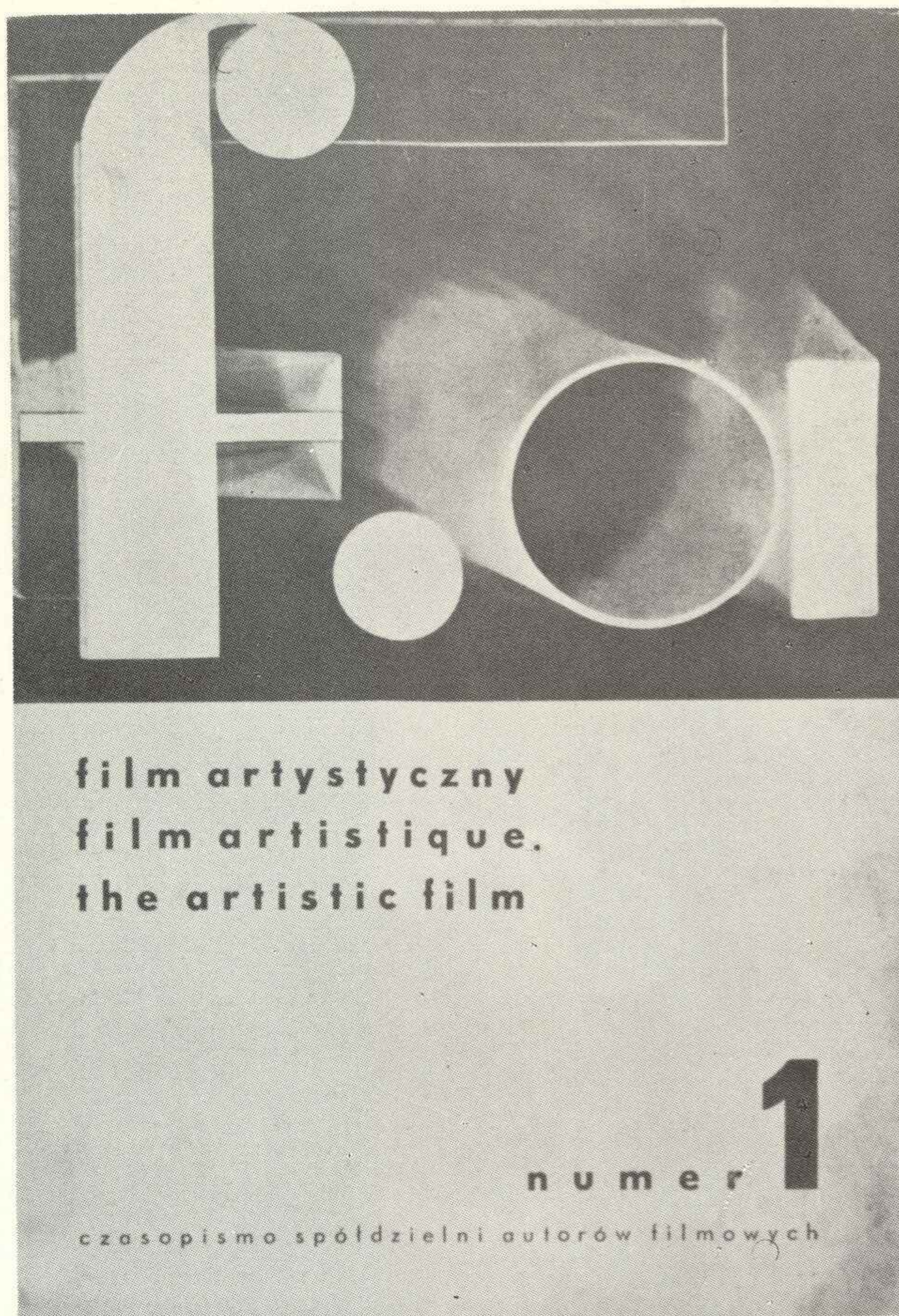
pierwszego filmu „Apteka”, a Stefan Themerson także w kilku wywiadach prasowych po projekcji „Europy”, uświadamia samoistność pokazu filmowego jako nowej całości o charakterze collage'owym.<sup>5</sup> Ich filmy, wprawdzie nieliczne, uzyskują wielowymiarowy kontekst w esejach teoretycznych Themersona oraz w rezultatach ich współpracy typograficzno-poetyckiej, w samodzielnych próbach obojga w zakresie muzyki i teatru. Maski i scenografia Franciszki Themerson do „Króla Ubu” i do „Opery za trzy grosze” są w ogóle – dzięki połączeniu aktora i marionety – manifestacją poetyki collage'u.

#### Różne sztuki – przesłanie jednobrzmiące

Zasadą niemal stałą jest tu interferencja języków i takie ich opanowanie, iżby dało się przełożyć film na poezję, rysunek na typografię, muzykę na obraz filmowy, tekst dopasować do wizji, nie na zasadzie wzajemnej ilustracji, lecz koherencji treści, właściwej każdemu z nośników. Nośność semantyczna wczesnych filmów Themersonów była eksperymentowana, jak się eksperymentuje z drożnością kodów w każdej dziedzinie komunikacji. O filmach, którym towarzyszyła muzyka instrumentalna (Czajkowski – niemy film „Europa”, Ravel – dźwiękowy już film „Drobiazg melodyjny”, Lutosławski – „Zwarcie”, Kisielewski – „Przygoda człowieka pocziwego”), prasa ówczesna wypowiadała się nierzadko nieprzychylnie, nie wykazując zrozumienia dla osiągniętej przez autorów swoistej spójności dźwięku i obrazu; jedynie najlepszy krytyk, Stefania Zahorska pojmowała, że koherencja ekspresyjności jednej warstwy filmu z drugą jest zabiegiem świadomym.

To, że wzajemna zbieżność kodów będzie go interesowała, wyraził Themerson już w artykule o możliwościach twórczych radia.<sup>6</sup> W artykule tym (1928) chodzi o abstrakcyjne sposoby zbliżenia się do rzeczywistości,





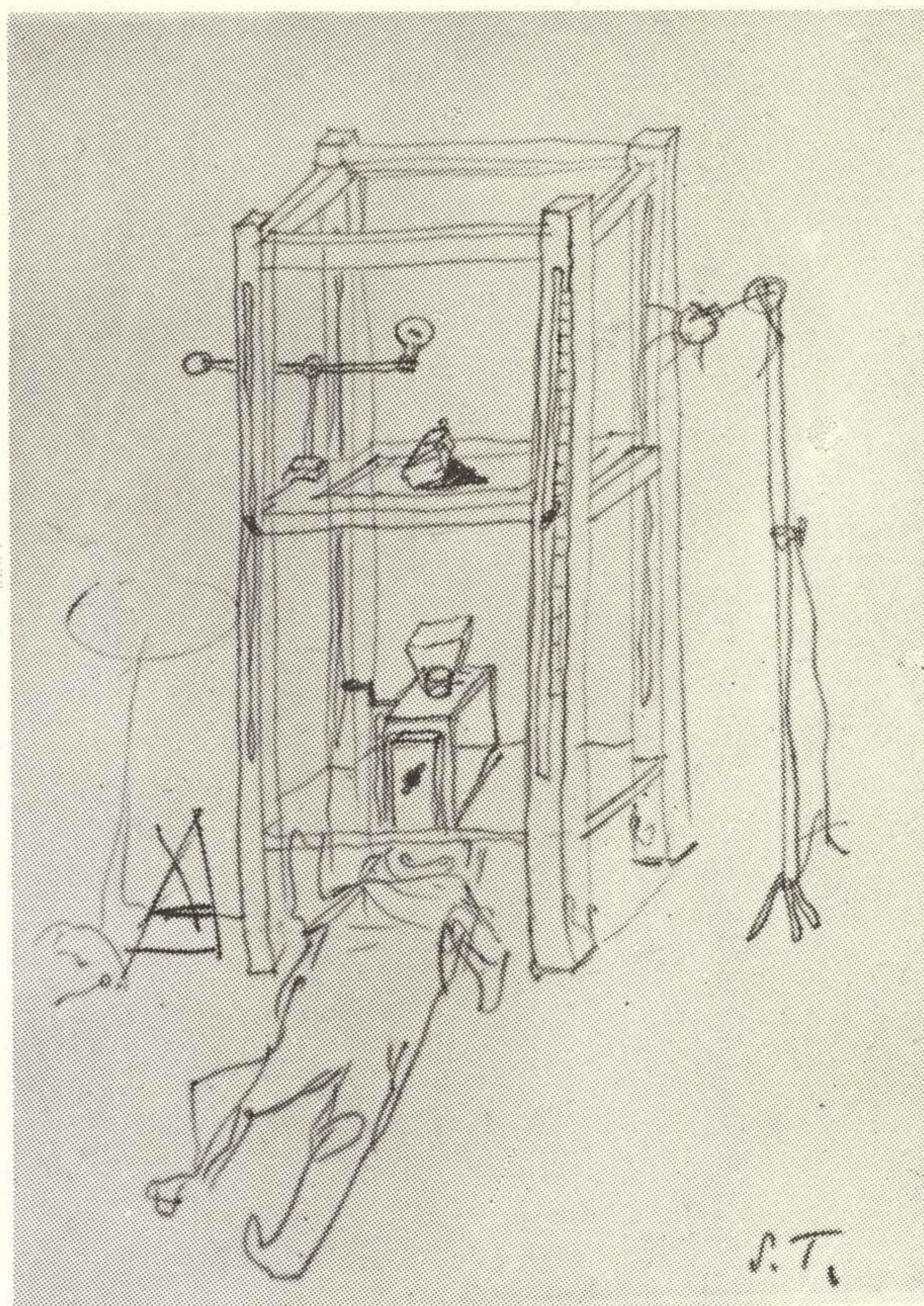
Okladka pisma „f.a.” (film artystyczny), nr. 1. 1937

które odpowiednio w filmie i w radiu dają możliwości w zakresie obrazowości i akustyki. Themerson wyobrażał sobie doznawanie przyjemności, wynikające ze słuchania i obserwowania, ze słuchawkami, naprzeciw ekranu, w negliżu domowym, kaskady obrazów i dźwięków, nieznanymi ani z muzyki ani z realistycznego filmu, wzbogaconych o efekt głębi i stereoskopii, dających wrażenie namacalności wizji. Taka prognoza prywatnego obcowania z dziełem audiowizualnym wydaje się nieodległa od koncepcji artystycznych końca lat 70-tych, nie tyle takich, jak telewizja w ogóle albo jak „kino rozszerzone”, ile przede wszystkim takich, jak dowolny indywidualny wybór-odbiór programów artystycznych telewizji kablowej.

Na temat konieczności podjęcia równoległych doświadczeń dźwiękowo-wizyjnych Themerson pisał w roku 1944 po najważniejszej swej próbie, po filmie „Oko i ucho”:

„Możemy stworzyć tony muzyczne, które przedtem nie istniały w naturze, możemy też tworzyć odczucia wizualne, które pojawiają się na ekranie. Zachodzą liczne zbieżności między wrażeniami muzycznymi i wizualnymi. RYTM. Nazywamy czasem tony «wysokimi» (co jest terminem odnoszącym się do widzialności), czasem nazywamy je «niskimi», mawiamy: «jasny, czysty, przejrzysty dźwięk», mówimy też: «ciemny, ciężki, gruby, rozdęty». Mówimy często o «linii melodyjnej», o «wdzięcznej, falistej linii», albo o «gwałtownej» czy «kanciastej», może być ona «prosta» lub ozdobiona «arabską» nut...”.

Omówiwszy filmy, których autorzy (Germaine Dulac, Fischinger) mieli ambicję stworzyć ekwiwalent muzyki, Themerson konkludował: „Jednakowoż niewiele jeszcze problemów wzajemnej zależności obrazu i dźwięku i wynikających z niej możliwości artystycznych rozwiązano w tych filmach. Wciąż brak nam w tym zakresie propozycji konwencji, potrzebujemy ustalić najbardziej podstawowe konwencje, aby pójść dalej i móc prowadzić doświadczenia nad projektami bardziej interesującymi i skomplikowanymi.



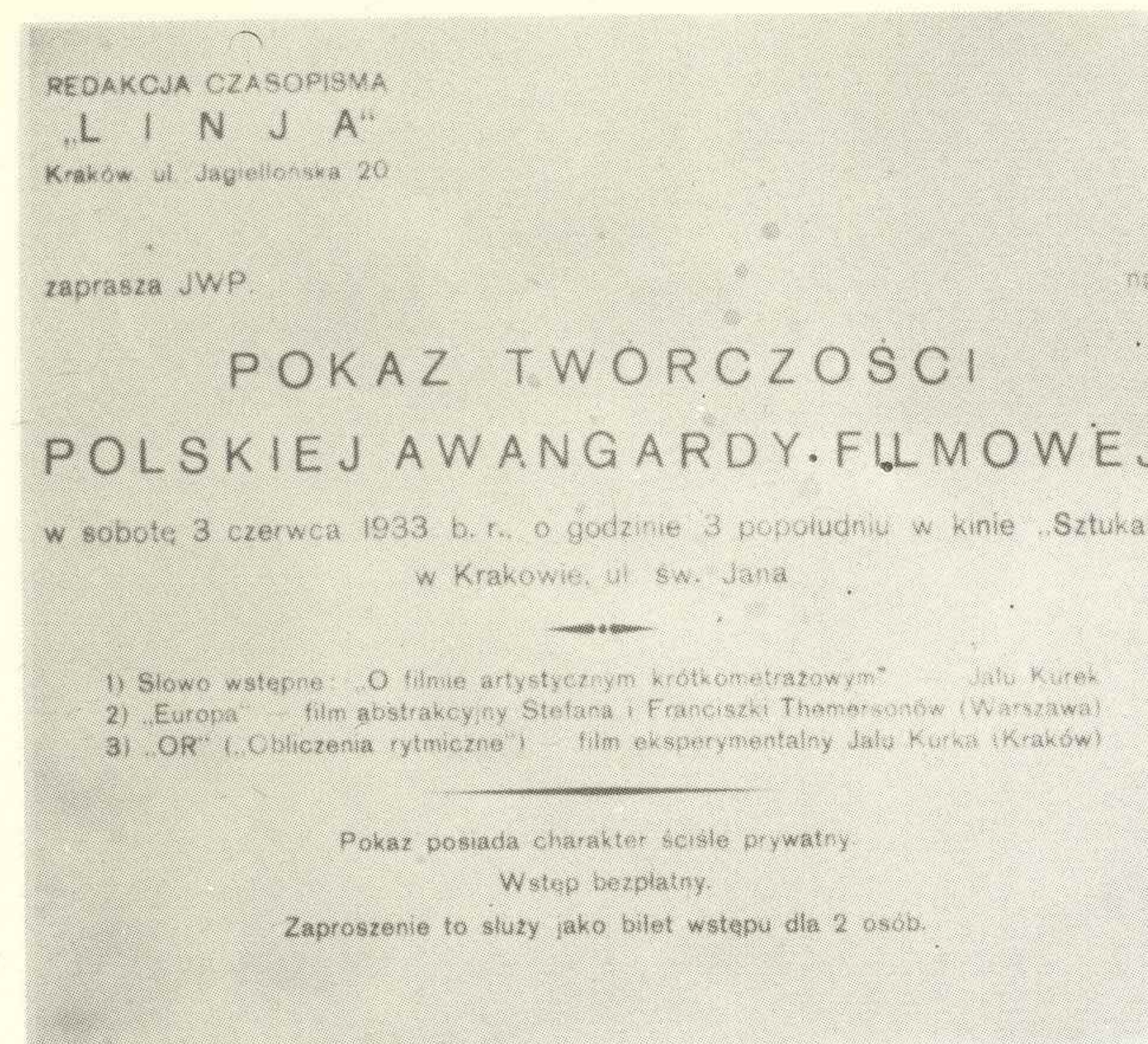
Stefan Themerson. Szkic koncepcyjny urządzenia do zdjęć trickowych stosowanego przez autora przy produkcji pierwszych filmów, ok. 1930, (kamera rejestruje z dołu przedmioty leżące na kalce i szybie), rysunek, 1946, wł. prywatne.

*Powinno się wypróbowywać takie możliwości, podobnie jak i wszystkie inne, przewidywane przez artystę i stymulujące jego twórczość. Jest to pożyteczne zawsze, nawet wówczas, gdy nie zakłada się z góry przydatności albo eksperyment się nie udaje”.*

Taką zawrotnie trudną próbą była w filmie „Oko i ucho” synchronizacja, bez obecnie stosowanych środków, np. obrazu schodzących się ku środkowi kręgów na powierzchni wody – z frazami pieśni Szymanowskiego (pieśń 4) oraz nowe zupełnie doświadczenie stworzenia diagramów w postaci linii i geometrycznych zmiennych plam, które odpowiadały frazom głosu i frazom każdego instrumentu osobno oraz wysokości tonów (pieśń 3). Mistrzowska odpowiedniość tych diagramów do muzyki osiągnięta została na podstawie precyzyjnego zapisu, sekunda po sekundzie, klatka po klatce, porządku czasowego fonii i wizji; rysunek służący za program synchronizacji przetrwał u autorów filmu.

Podobnie jak rozważania nad muzyką, tak i zagadnienie przystawalności wizji malarskiej z „widzeniami” filmowymi, omówił Themerson w swym tekście „The Urge to Create Visions”. Przytaczał tam wiele dowodów na istnienie filmowego kontekstu malarstwa Kandinskiego, które „być może jest kadrem nieistniejącego widowiska filmowego”, i malarstwa Picassa, które może być ekwiwalentem zamrożonej narracji filmowej. Dodam, że zachodzenie sprzężeń zwrotnych między bodźcami z mediów – z fotografii – i kreacją malarską, nieobce było Malewiczowi i jego ascetycznej i mistycznej ideologii suprematyzmu. Malewicz w niemieckim wydaniu „Gegenstandlose Welt” (1927) obok wykładu zasad suprematyzmu zamieścił m.in. fotografię lotu klucza ptaków na niebie, czyli obraz jakby najulotniejszej formy natury; zestawienie to potwierdziło dynamiczny i efemeryczny charakter dzieł suprematyzmu.

Szczególnym wypadkiem kondensacji przekazu jest pismo i druk. Themersonowie obserwują je na różnych poziomach. Jeden, najogólniejszy, to książka jako zapis myśli, drugi – książka jako zespół typograficzny tekstu i plastyki



Zaproszenie na pokaz polskich filmów awangardowych, (m.in. „Europa”) przez redakcję „Linii”, Kraków, 1933

drukarskiej; ostatni poziom rozpatrywania pisma to płaszczyzna „badań molekularnych” nad zbiorem słów i liter, traktowanych jako znak, graficzny i konwencjonalny, zarazem semantyczny, aż po semantykę samej czcionki. Fascynację typografią dzielili Themersonowie z polską awangardą konstruktywistyczną; odziedzyczyli ją po Mieczysławie Szczuce, autorze słynnego układu graficznego „Europa” Anatola Sterna, powtórnie wydanej facsimilowo przez nich w oficynie Gaberbocchus Press. Themersonowie uczestniczyli w doświadczeniach nad typografią, obok artystów z „Praesensu”, np. Władysława Strzemińskiego i innych, którzy zrewolucjonizowali typografię polskiej prasy masowej lat 30-tych. Franciszka Themerson ilustrowała fotomontażami nowele Stefana drukowane w piśmie „Naokoło Swiata” w roku 1930. Praca Themersonów datuje się od książek dla dzieci, takich jak „Pan Tom buduje dom”, która była cała skomponowana na grze kartkami. Themersonowie w oficynie Gaberbocchus poszli inną drogą niż Władysław Strzemiński, autor teorii „druku funkcjonalnego”. Układy graficzne Franciszki Themerson bliższe są dadaistycznej „przygodzie”, dzięki np. grze różnych krojów czcionki, dzięki połączonym z rysunkiem stronom pisanym ręcznie, układom przestrzennym składanego papieru. W ich koncepcji ideogram najprostszy, drukarski, łączy się z rysunkiem figuratywnym i z konfiguracją tekstu maszynopisu. Tekst pisany na maszynie odgrywa tu specyficzną rolę: wprowadza element dynamiki, prywatności, improwizacji intelektualnej, tak jak to ma miejsce w „Semantic Divertissements”. Pojawia się także fascynacja samą literą, czy elementarnym zestawieniem liter w porządku czytelnym albo celowo pozbawionym sensu. Themerson napisał wstęp do książeczki „Begin again, a Book of Reflections and Reversals” Irlandczyka, zakonnika Sylwestra Houedarda, stanowiącej czystą grę, już nie tylko słów, ale i liter. Przewrócenie litery w lustrzanym odbiciu czcionki, odwrócenie kolejności czytania, palindromy zrealizowane z wyrafinowaniem przez autora tej małej książeczki, Themerson interpretował z punktu widzenia zrewoltowanej semantyki elementarnych

SPÓŁDZIELNIA AUTORÓW FILMOWYCH  
uprzejmie prosi PP o łaskawe przybycie  
w czwartek 31 marca r. b. o godz. 4-ej  
do kina „europa” — nowy świat 63.  
na prywatne przejrzanie nadprogramu:  
PRZYGODA CZŁOWIEKA POCZCIWEGO  
(nie będzie dziury w niebie jeżeli pójdziesz tyłem)  
humoreska irracjonalna  
scenariusz, realizacja i zdjęcia :  
franciszka i stefan themersonowie  
muzyka : stefan kisielewski  
produkcja: s. a. f.  
(czas trwania pokazu: dziesięć minut)

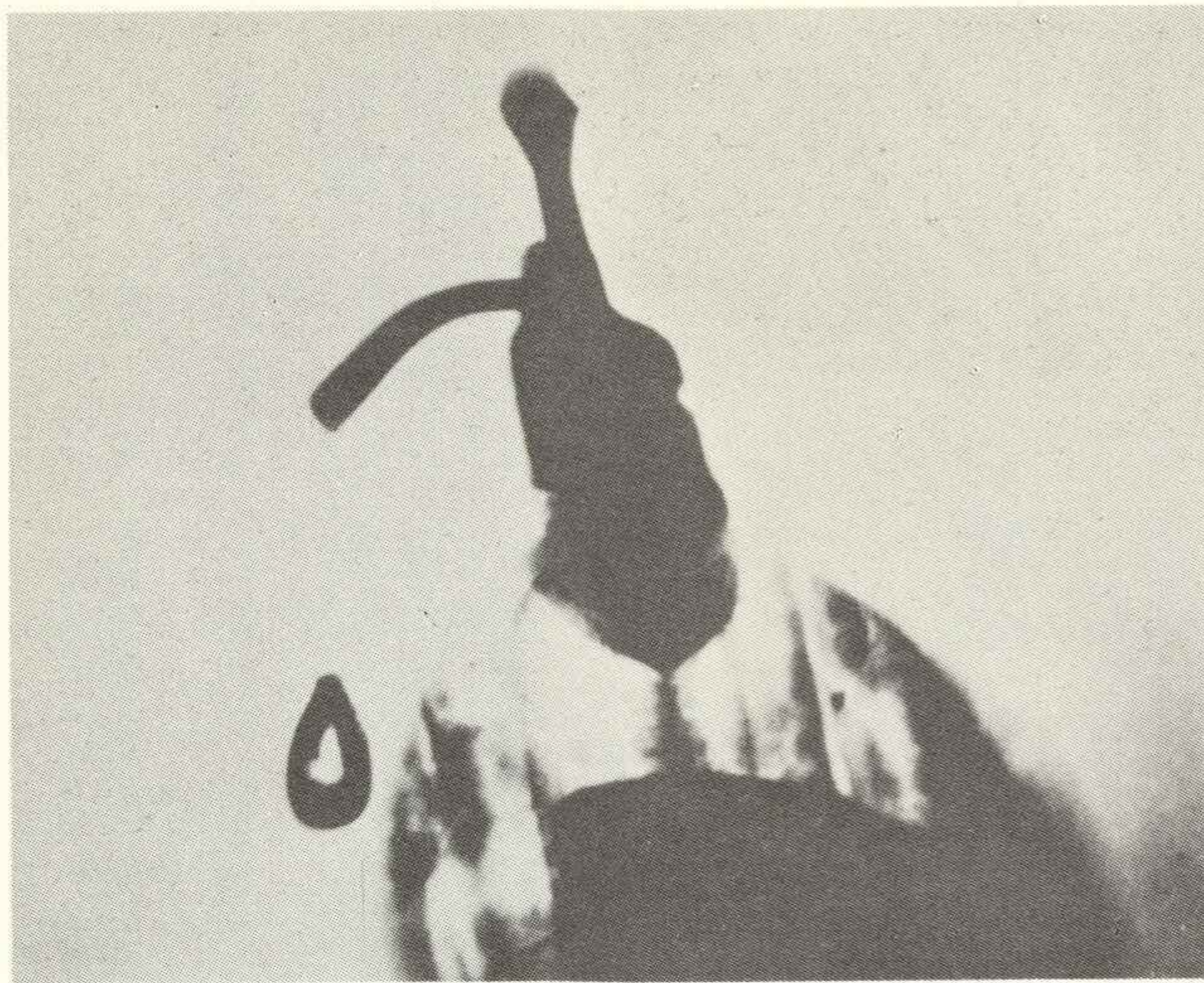
Zaproszenie na pokaz filmu „Przygoda człowieka pocziwego”, Warszawa 1938

jednostek pisma i podważenia logiki reguł języka w ogóle. Stale jest tu wyczuwalny schwittersowski żywiol igrania z przypadkiem, niosącym określone konsekwencje znaczeniowe, zarówno w instynktownym odbiorze graficznego wyrazu, jak i w zawartości treściowej poezji wizualnej.

Nieprzypadkowo w filmach Themersonów pojawiają się litery, jako czysty element plastyczny („Europa”), albo napisy, stanowiące element budujący dramaturgię (transparenty w „Przygodzie człowieka pocziwego”, księgi i partytury w filmie „Calling Mr. Smith”). Jest to czynnik ostentacyjnie konfrontujący abstrakcyjny zapis myśli z obrazem narzucającej się wzrokowi rzeczywistości. Takie konfrontacje, niepokojące i płodne intelektualnie były zawsze celem działania Themersonów. Godność, jaką przypisują Themersonowie typografii i kaligrafii, jako systemom semantycznym, zasługuje na najwyższą uwagę. Niewielkie książeczki (np. „The Way it Walks”) autorstwa Franciszki Themerson prezentują rodzaj dramaturgii, na kształt sekwencji filmowej. Dramaturgię taką wyznaczył już młodzieńczy pomysł Themersona: coś w rodzaju blok-notesu z kartkami-fotogramami, przeznaczonymi do szybkiego przerzucania. Taki antykontemplacyjny stosunek do książki akcentuje albo jej ulotność albo też przedmiotowość. W wypadku książki Themersona „Kurt Schwitters in England” takim czynnikiem jest obfitość kolorowych kartek, także obecność małej kartki doklejonej, skrywającej zagadkę, jak w zabawkach dzieciennych; pomysł takiej „zagadki” pochodzi w tym wypadku od Schwittersa. Podobnie papierowość płaskich i jednobarwnych kukiel kartonowych, projektowanych przez Franciszkę Themerson do sztokholmskiego przedstawienia „Króla Ubu” wykracza ze sfery utworu teatralnego ku innej kategorii dzieła, łamie konwencjonalną trójwymiarowość postaci scenicznych i każe powrócić myślą do archaizmu przedstawienia „okolicznościowego”.

W sprawie, którą by można nazwać pochodzącym z romantyzmu określeniem „korespondencji sztuk”, Themersonowie zajmowali stanowisko relatywne. W tekstach





Kadry z filmu „Apteka”, 1930

literackich i esejach Themersona przewija się serio i żartem motyw względności układu odniesienia, z jakiego coś uznajemy za sztukę. Tak na przykład w krótkiej opowieści „Hau, hau, czyli kto zabił Ryszarda Wagnera?”, czytany przypadkowo przez narratora tekst ogłoszenia firmy bielizniarskiej sprzed stu lat brzmi jak poemat.<sup>8</sup> Pewien relatywizm, ironizowana łagodnie próba godzenia sprzeczności pojęciowych, cechuje wiele serii rysunkowych Franciszki Themerson. Najpiękniejszy fragment „Kardynała Pölättö” to być może list bohatera, gdzie jest mowa o posadzce w jego kaplicy. Kardynał, w zasadzie zagorzały przeciwnik przeżyć nieoczekiwanych, wiążących się ze wszystkim, co poetyckie, pisze w tym liście: „Arcybiskup Meryngi zwierzył mi się, iż kiedy w wielkim pośpiechu wpadł do kaplicy, zatrzymał się nagle na jedną sekundę, aby spojrzeć na posadzkę. (...) To widok mozaiki na posadzce zatrzymał go, powiedział. Wydawało mi się dziwne, ponieważ posadzka kaplicy wyłożona była mozaiką tą już od lat wielu. Zamówiłem ją, pamiętam u malarza nazwiskiem Mondrian, bardzo dawno, w czasie, kiedy paralem się układaniem taktycznych reguł dla misjonarzy, zabierających się do nawracania pewnych szczególnie upartych logiczno-pozytywistycznych ugrupowań.

- Co chcesz, abym ci zrobił? spytał ów malarz.
- Chcę, abys zrobił obraz abstrakcyjny – odrzekłem.
- Co chcesz, abym ci wyabstrahował? – spytał malarz.
- I widziałem, że było to dobre pytanie.
- Chcę, abys mi wyabstrahował to – odrzekłem i zarecytowałem: *Filiae Jerusalem dicite dilecto meo, quia prae amore morior.*
- Z czego chcesz, abym ci to wyabstrahował?
- brzmiało jego następne pytanie.
- I wiedziałem, że było bardzo dobre.
- Z Uniwersum – odrzekłem.
- Za czym malarz zabrał się natychmiast do roboty.

Posadzka mojej kaplicy jest biała. Białosc ta podzielona jest dwiema czarnymi liniami biegnącymi naprzód do ołtarza, czterema czarnymi liniami biegnącymi w poprzek i zawiera w sobie jeden żółty kwadrat duży i jeden mały kwadrat niebieski. Podoba mi się. Podoba mi się, ponieważ nic w niej nie jest obrazem niczego, ponieważ nic w niej nie jest symbolem niczego; jest tym, czym jest, a jednak, ile razy patrzę na nią, ile razy chodzę



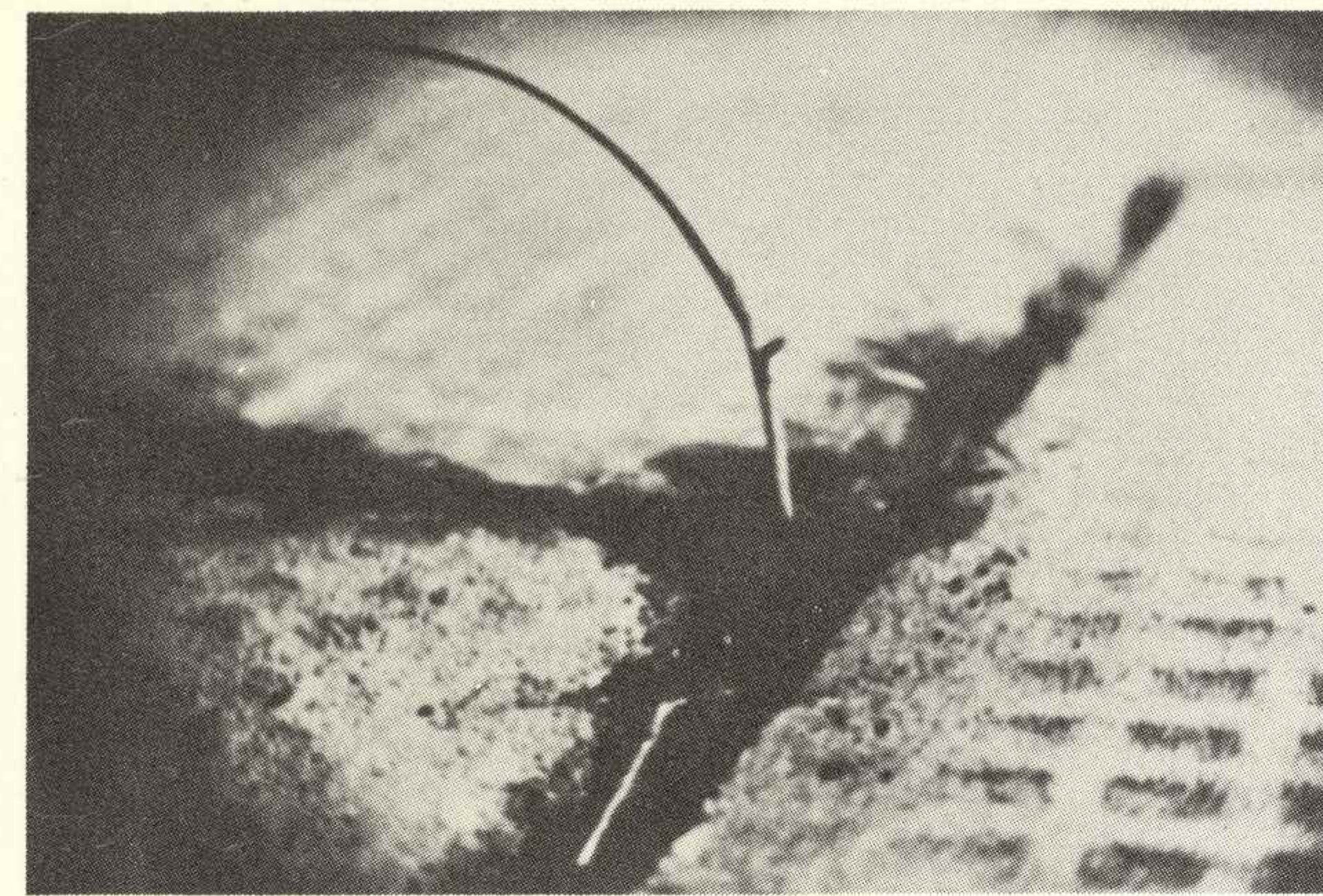
po niej, śpiewa mi: „Poprzysięgam was, córki Jeruzolimskie, jeżeli znajdziecie miłego mego, abyście mu oznajmiły, iż mdleję z miłości”.<sup>9</sup>

Kardynał Pölättö, zaciekle wróg poezji Apollinaire'a zanim tę poezję poznał kiedykolwiek, mag przewrotnej logiki, został tu pobity, a właściwie uwznioślony przez lirykę, śpiewającą za pośrednictwem dzieła Mondriana.

### O świadomości poetyckiej

Stefan Themerson, ze swymi sympatiami dla kultury zrewoltowanej, plasuje się w samym centrum zagadnień sztuki o określonej ideologii. Nie istniały dla niego hierarchie artystyczności. Świadomie formułowane koncepcje wychwytywał zarówno w dziele poezji fonetycznej Schwittersa i Hausmanna, w „Kaligramach” Apollinaire'a, co i w dziwnych, odkrytych przez Teresę Żarnower w Paryżu utworach-spektaklach z diapozytów i aforyzmów, których autorem był Pol-Dives, Rosjanin. Pol-Dives zjednał sobie Themersona poetyką nierozzerwalną „jak mięso i kości”, złożoną z rysunków na przezroczach i sentencji rabelaisowskich niemal, przedstawiających czystą fantazję. Themerson, który sam pracował nad filmami celowo techniką „prehistoryczną”, cenil w sztuce to, co „średniowieczne”, jak Biblia Pauperum, albo to, co zrewoltowane i odwołujące się do repertuaru kosza do śmieci, jak collage Schwittersa. Także malarstwo Franciszki Themerson powraca jakby do pewnego archaizmu zabarwionego ironią, jak to krytyka angielska określiła, do „malarstwa jaskiniowego”.

Zainteresowanie zarówno Apollinaire'm jak i dadaistami (Themerson publikował – z komentarzem Jasi Reichardt – poematy fonetyczne i korespondencję Hausmanna i Schwittersa, dotyczącą ich zamiaru założenia pisma „PIN” w roku 1947), stanowi oddanie długu prawdziwym rewolucjonistom języka. Książka o lirycznych ideogramach Apollinaire'a jest hołdem dla autora „Kaligramów” i erudycyjną pracą o dawnych, barokowych i dziewiętnastowiecznych tradycjach naiwnej poezji wizualnej i o układach typograficznych Mallarmé'go. Za jedną z najważniejszych cech poematów dadaistów i Apollinaire'a autor uważał fakt, że były one przeznaczone zarówno do obserwacji „graficznej”, jak i do głośnego czytania, co tym bardziej ekspozycją czasową i płaszczyznową, a nie tylko linearny wymiar tych utworów. Themersonowie utrzymywali znajomość ze Schwittersem w latach jego pobytu w Anglii, interesowali się twórczością Alfreda Jarry. Franciszka Themerson



Kadry z filmu „Europa”, 1931–32

wykonała dekoracje i maski oraz układ graficzny edycji „Króla Ubu”. Sięgnięcie do tej tradycji polega nie tylko na rewolcie formalnej i uznaniu ironii za potężną broń intelektualną, ale i na szacunku dla sposobu postawienia w ogóle przez tamtych artystów i poetów kwestii stosunku sztuki do życia.

Sztuka jest jednym z języków. Mechanizm przystawalności specjalnie tego języka do rzeczywistości zmusza Themersona do postawienia pytania, w jakiej mierze systemy formalne kielnią rzeczywistość, strukturyzują, zafalszowują wreszcie, jakie są ich tendencje ku samozwrotności. „Myślenie o myśleniu” jest m.in. tematem eseju „Logika, etykiety i ciało”.<sup>10</sup> Jakie są sytuacje graniczne czytelności? Jak pojawienie się nowej treści wywołuje pojawienie się nowej formy? Stawiając podobne pytania Themerson wspomina o nowych śradkach sztuki, od nowych wizji filmowych, po programy cybernetyczne i muzykę elektroniczną itp. Interesuje go moment istotny, „... kiedy forma, czyli np. «zielone» w malarstwie, staje się samą treścią, czyli «wiosną»...” kiedy bryła marmuru staje się już nie tylko przedstawieniem Piety, ale wprost „... czystą, niewerbalną, nie-fizyczną treścią, osadzoną w sercu rzeźbiarza”.<sup>11</sup> Themerson zważa, aby zawsze zachować wyraziste rozgraniczenie między aktywnością umysłową, wyrażoną w sztuce a aktywnością kreatywną nauki, zarówno z jednej strony nauk empirycznych, jak i z drugiej – logiki formalnej, której racjami i związanymi z nią niebezpieczeństwami i absurdami wiele się zajmował. Za przykład podał – w tymże eseju – że od obserwacji bryły marmuru droga lingwistyki wiedzie poprzez formuły fizyczne ku abstrakcyjnym zapisom matematyki, zaś od tej samej bryły – w rękach artysty – wiedzie przeciwna do tamtej droga ku „...oczyszczeniu z fizycznej przypadkowości, ku głębi, żeby nie powiedzieć, meta-fizyki”.<sup>12</sup> Przychodzi tu na myśl jeszcze owa mozaika Mondriana, która śpiewa o miłości.

Warto tu przypomnieć, jaka w tym kontekście była koncepcja filmu „Europa”. Gdyby film ten ocalał i był nam lepiej znany, winniśmy ze względu na jego składnię rozpatrywać go z punktu widzenia semiologii: co on oznacza i co w istocie znaczy. Stefania Zahorska dopowiedziała językiem humanistyki dzisiejszej, że najistotniejsze zadanie widza wobec tego filmu, to *przeniknięcie jego ideologii i jego symbolizmu*.<sup>13</sup> Gdybyśmy poszli tym tropem, zaszłaby ta sama sytuacja, o jakiej Themerson pisał wskazując, że blok marmuru zostaje uogólniony w „niewerbalną, nie-fizyczną treść”.



Biorąc pod uwagę jeden możliwy wypadek relacji poezji do rzeczywistości, Themerson w końcu lat 40-tych opracował koncepcję tzw. „poezji semantycznej”. Pozostawiając na boku niezaprzeczalne ironiczne ostrze tej koncepcji, zwróćmy uwagę na jej właściwości w powyższym kontekście. W opowiadaniu „Bayamus” narrator wyklada uroczyście zasady poezji semantycznej:

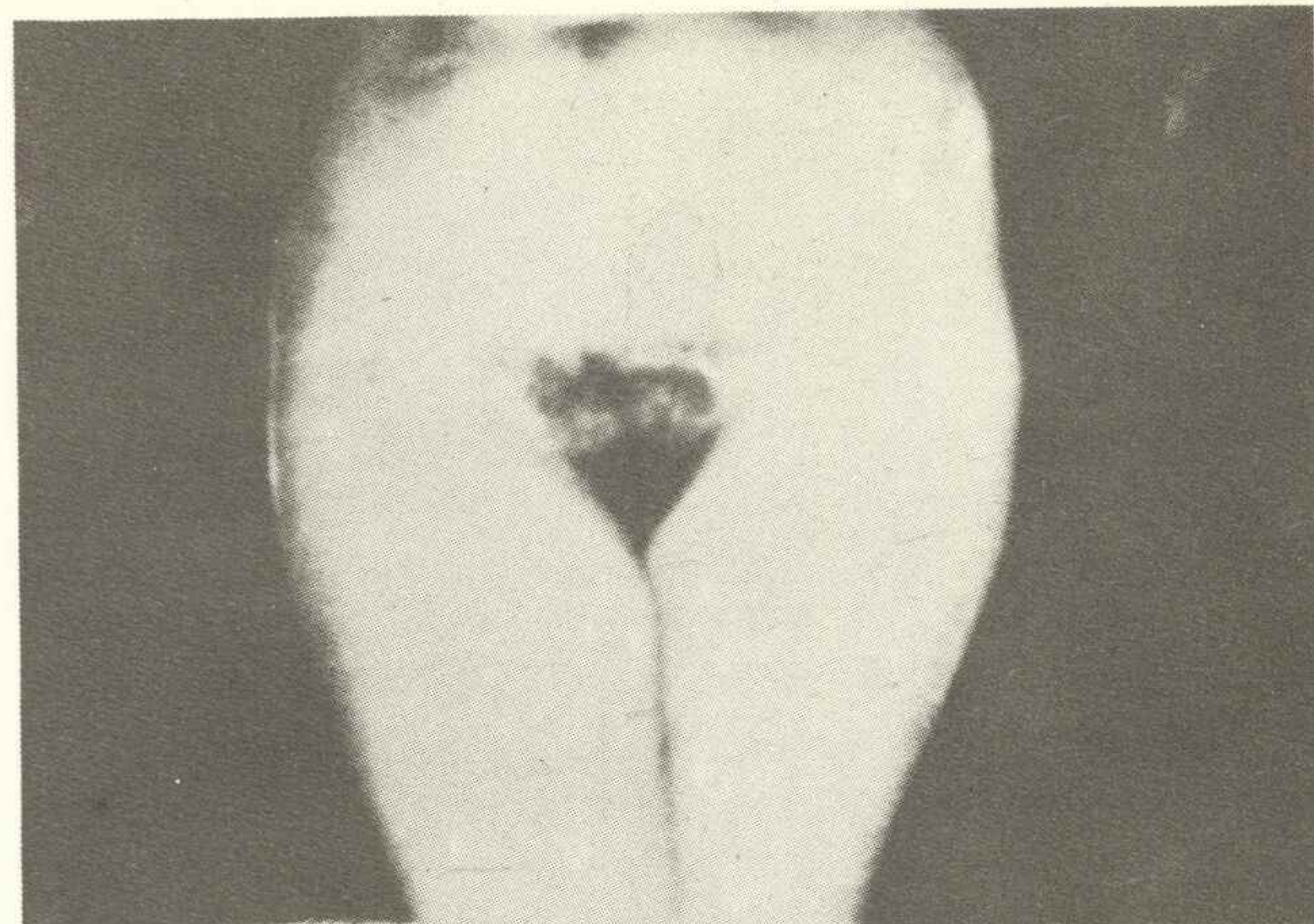
„Zadaniem jej jest kielnać słowa, które się tak wypoetyczniły, że już w nich znaczenia żadnego nie ma – i tłumaczyć je na taki język, który by im pierwotne znaczenie przywrócił i smak dał nowy. Miałem już był dosyć politycznych oratorstw i krasomówstw, zmęczył mnie już był ezrapoundoński jazz plus dada-merz plus swojskie samodzielowe rachmaninowskie glossolalia. Awangarda, powiedziałem sobie, wrócić musi do Diderota, tak, nie inaczej, do Denisa, wrócić musi do czasów, kiedy mężczyźni i kobiety próbowali myśleć, my-śleć; wrócić do tych czasów i stamtąd zacząć od nowa (...) Staralem się dodać słowom wagi, rozpostrzec je na całe poznawcze i uczuciowe widmo (...). Metoda niby prosta: zastąpić kluczowe słowa wiersza ich definicjami. Ale jak to zrobić w druku? Jak zastąpić jeden atom słowny długą wstęgą jego widma? Czyli: jak wstawić 5, 10, 15 słów tam, gdzie było jedno? – i to tak, żeby stanowiły całość? Ale przecież Typograficzna Topografia stronnicy jest dwuwymiarowa. Odcyfrować je można nie tylko z lewa w prawo, ale i z góry w dół. Zatem, jeśli mam grupę słów, które tworzą całość, ów bukiet imion, którymi różę nazwać można, czemu nie miałbym ich drukować na wzór nut w akordzie, jedno słowo pod drugim, zamiast za drugim? Wewnętrzny Pionowy Justunek, WPJ, rozwiązuje sprawę drukowania Poezji Semantycznej”.

Pokrewieństwo dokonanych prób poezji semantycznej Themersonów, licząc w tym też inwencję typograficzną Franciszki Themerson, z kaligramami Apollinaire'a czy efektem graficznym poematów Hausmanna, stanowi doświadczenie bardzo interesujące. Zbieżność tych zjawisk jest mimo to względna, gdyż cytowane słowa narratora „Bayamusa” drwią z lirycznej metafory i z awangardyzmu. Themersonom chodzi tu raczej o pewną, świadomie zresztą ironizowaną, tradycję myślową, która wiedzie od lingwistycznych zainteresowań polskich filozofów lwowskich i warszawskich (do Leona Chwistka chętnie się oni przyznają), aż do samego Bertranda Russella i jego krytycyzmu wobec aparatu pojęć i definicji filozofii. Russell jest często obecny w książkach autora „Kardynała Pölättö”, on sam napisał przedmowę do „Wykładu profesora Mmaa”, Franciszka Themerson





Kadry z filmu „Europa”, 1931–32



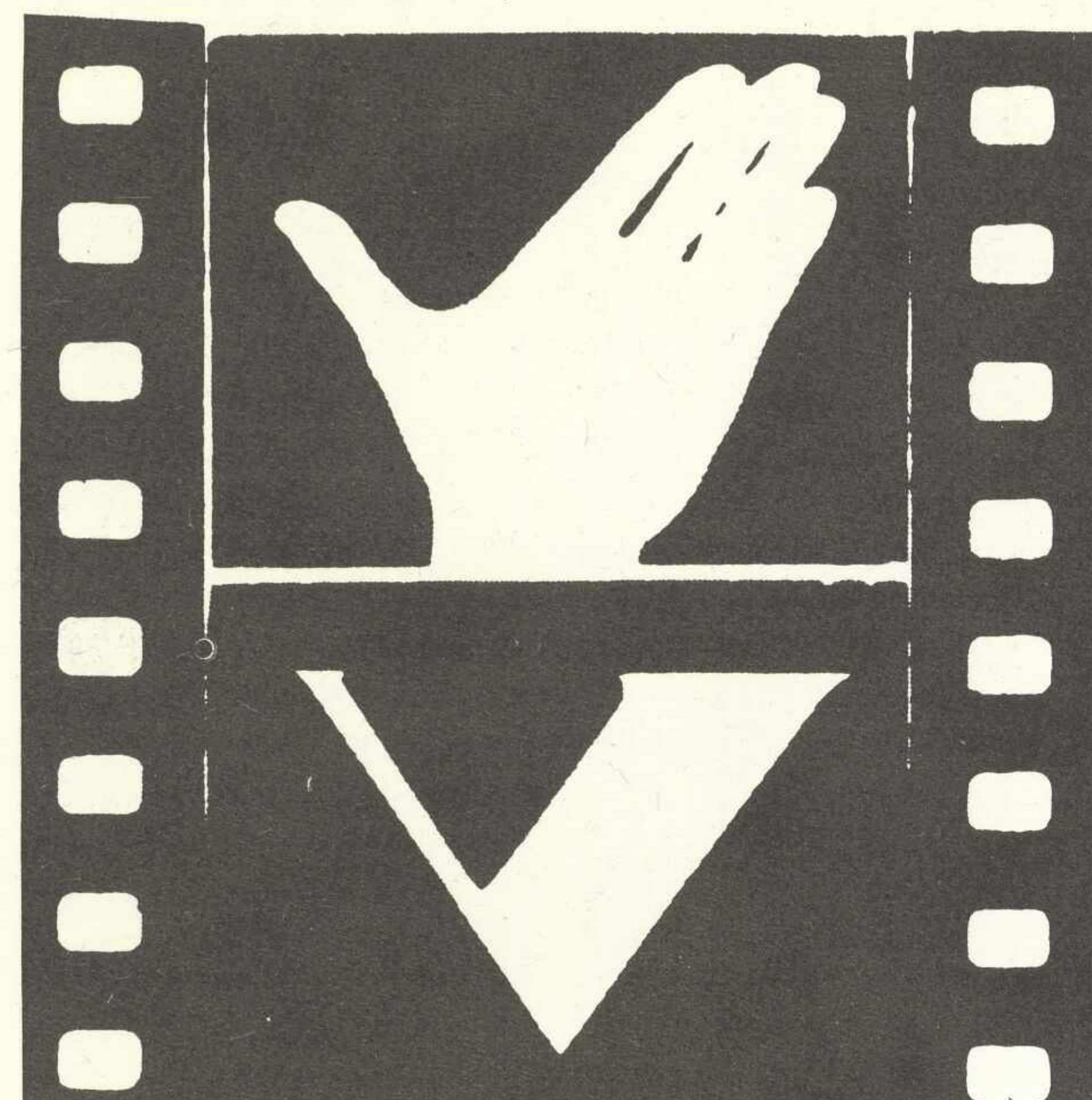
ilustrowała jego zbiór ironicznych aforyzmów. W tej sytuacji postulat uznania – koniecznej albo też dającej się kwestionować – potrzeby ścisłego języka, takiego, który by się nie dał zwieść mirażom metafizyki w filozofii i mirażom metafory w poezji, interesuje Themersona wspólnie z filozofami tego kręgu. Zarazem pisarz ten jest bezlitosny dla jałowych i skorumpowanych myślowych konstrukcji logiki formalnej, o czym można się przekonać z jego powieści i z esejów, np. „On Thinking in Terms of Classes” i „On the philosophical importance of the non-philosophical”.<sup>15</sup> Sprawę tę pozostawiamy tu na uboczu.

### Etos żarliwości

Themerson zwracał uwagę, że – przy różnicach dzielących sztukę od nauk ścisłych z jednej strony i z drugiej – od filozofii – cechuje je wspólna właściwość, mianowicie piętno nieuniknionych, choć kamuflowanych wyborów etycznych. Te ostatnie są znacznie ważniejsze niż wszelkie inne kategorie. Nie ma żadnej racji, iżby dało się oddzielić przepaścią zjawiska podlegające rozsądzeniom z punktu widzenia etyki od zjawisk podległych analizie logicznej bądź regułom empirii. Usztyniony przez stulecia

sztuczny podział na etos i physis jest szkodliwy, gdyż usuwa z pola widzenia etyczny charakter filozofii i etyczne zobowiązania empirii oraz sztuki. Themerson miarę etosu, w tym także politycznego, stosuje na przykład do walki o byt, która jest z reguły zdemoralizowana przez demagogiczną retorykę, jaka dopuszcza wojny czy rasizm. Na tym polega „faktor T” czyli współczynnik tragizmu, wynikający z konfliktu między potrzebą zabijania w walce o byt, a równie naturalną, żywiołową niechęcią do zabijania<sup>16</sup>. Themerson przykłada miarę etyczną także do rewolucyjnych zmian w sztuce. Etos polityczny w europejskich światopoglądach artystycznych określany jest przez autora książki „Kurt Schwitters in England” w ten sposób, przy okazji omawiania collage’y tego artysty:

„Jeśli mieszasz bilet kolejowy, kwiat i kawałek drewna, sprawiasz spustoszenie w systemie klasyfikacji, na którym opiera się reżim, odbierasz ludzkim umysłom przyjęte sposoby myślenia, a przyjęte sposoby myślenia są podstawą Porządku, niezależnie od tego, czy jest to Stary Porządek, czy Nowy, przeto, jeśli podważasz przyjęty sposób myślenia, czy jesteś Galileuszem albo Giordanem Brunem z ich dziwnymi pojęciami ruchu, czy Einsteinem



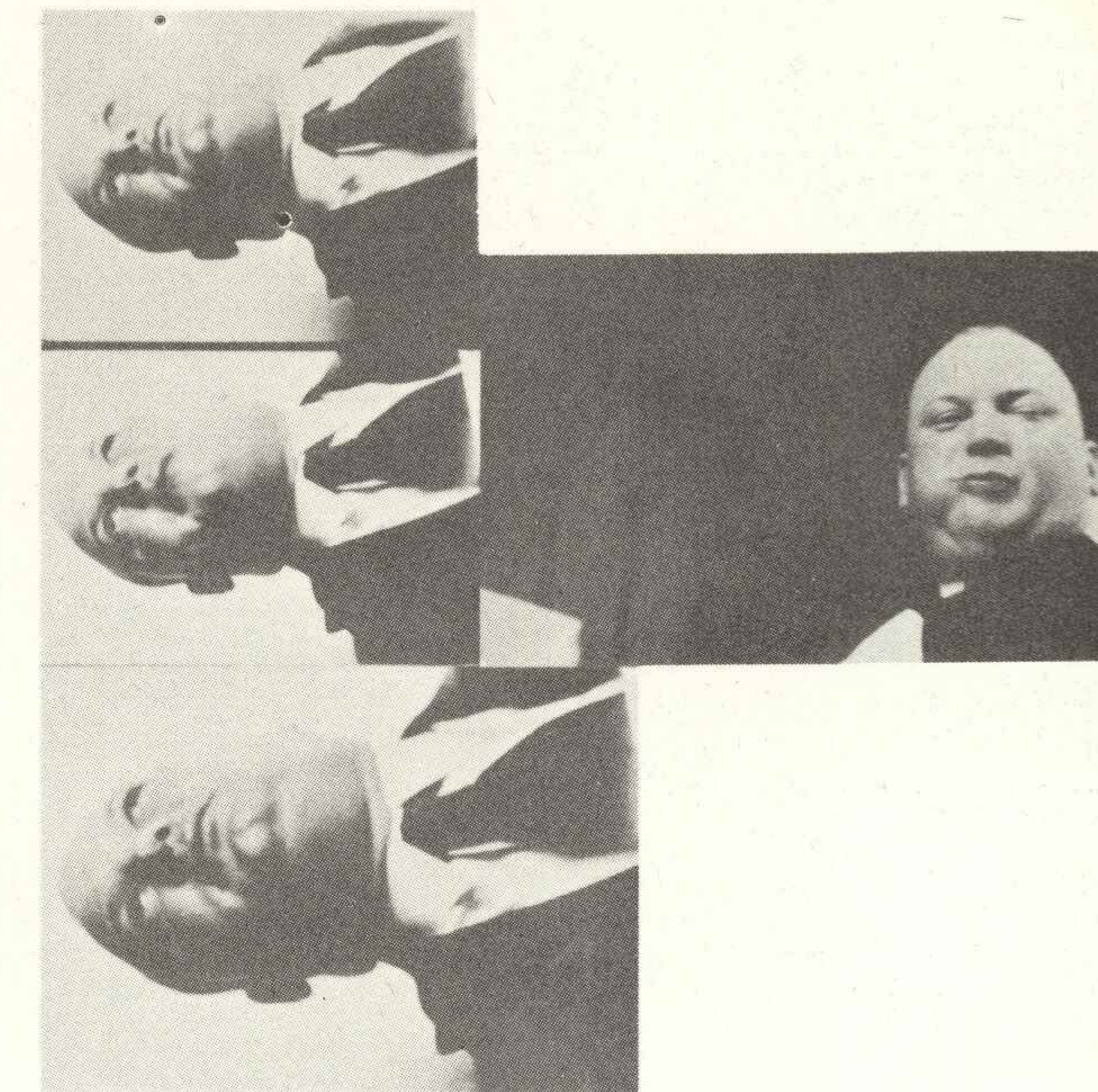
z jego dziwnymi wyobrażeniami o czasie i przestrzeni czy Russellem z jego dziwnym wyobrażeniem o syllogizmach, albo Schönbergem z jego dziwnym wyobrażeniem o białych i czarnych nutach na partyturze, albo jednym z kubistów z ich dziwnymi pojęciami o kształtach, albo dadaistą czy autorem Merz z ich dziwnymi pomysłami na temat wprowadzenia «symetrii i rytmu zamiast zasad» (cytat z Hugo Balla) – jesteś, czy chcesz czy nie chcesz, w pośrodku prawdziwych trzewi zmian politycznych”.<sup>17</sup>

Tu tkwi najgłębszy szacunek Themersona dla dadaistów, którzy sztukę sprowadzili na ziemię i uczynili ryzykiem politycznym i wyzwaniem intelektualnym.

Niektórzy pisarze stwarzający swoje uniwersum, budują sytuacje modelowe i opisują je tak, jakby byli wewnątrz własnych modeli. Tak postępuje i Themerson. W powieści „Wykład profesora Mmaa” stworzył w termitierze model wielowątkowego, wieloaspektowego świata ludzkiego. Jest w tym świecie i dylemat moralny wobec polityki. Oto dialog dwóch termitów, profesora Mmaa z psychoanalitykiem, który został napadnięty i poturbowany przez fanatyków inspirowanych przez policję. Termit Zygmunt Durchfreud mówi:

„ – I ci, którzy biją i ci, co są bici, tracą i zyskują. Najmniej tracilibyśmy, a najwięcej zyskiwali, gdyby nas nie bito i gdybyśmy nie bili. Gdybyśmy po prostu mogli pracować, najwyczejniej w świecie pracować tak, jak chcemy; a jeśli przy tym, przez przypadek choćby, przez zbieg okoliczności, nasza praca, taka, jakiej chcemy, okazałaby się pożyteczna, to już szczęścia byłoby za wiele. Przecież, Mmaas, to, co się dzieje w ciszy pracowni, jest ciekawsze, i bardziej żywe, i prawdziwsze, i bardziej pełne przyciągania, i realniejsze, bo to przecież już sama materialna, namacalna Natura (...).  
– Ba! – powiedział Mmaa. – Kraj, o którym mówisz, nazywa się Utopia.  
– I widzisz – podchwycił szybko Durchfreud – o taką Utopię warto być bitym (...).  
– Pracować nie w Utopii, ale w pracowniach takich, jakie są, wykladać w aulach otoczonych bitymi i bijącymi, pracować mimo nabitego guza i wbrew niemu, to jest także stanowisko. Żadnego stanowiska nie powinno się zostawiać na pastwę losu”.<sup>18</sup>

Themerson pisał nieraz, że sztuka, zarówno wtedy, kiedy tworzy modele podobne do powyżej przytoczonego, jak i wtedy, kiedy jest lirycznym ideogramem, stanowi czynny wkład w określone opcje etyczne. Themersonowie byli



o tym przeświadczeni od czasów swych wczesnych filmów z lat międzywojennych – gdzie stworzyli na przykład model przemocy oglupiającej niespodziewanie przez gest nonkonformisty („Przygoda człowieka poczciwego”), albo gdzie wizja cywilizacji ostrzega i niepokoi („Europa”).

Tak też było w wypadku filmu antywojennego „Calling Mr. Smith”, jakby tragicznego snu, który jest dokumentem, rozrachunkiem, prognozą i krzykiem, nie przestając być poezją. Wiersze Stefana Themersona z okresu wojny publikowane w l. 1943–1944 w miesięczniku „Nowa Polska”, wydawanym w Londynie („Szkice w ciemnościach” i inne) stanowią podobny wyraz moralnych rozliczeń.<sup>19</sup>

Z takiej perspektywy dwoje autorów tych dzieł patrzy surowo na wciąż nierzadkie tendencje historyków kultury do pozbawienia dorobku awangardy ostrza ideologicznego. W wywiadzie dla rozgłośni „France-Culture” w 1978 roku, oceniając najwartościowsze przymioty przedwojennej awangardy polskiej, w której oboje uczestniczyli, Themerson tak określa te cechy:

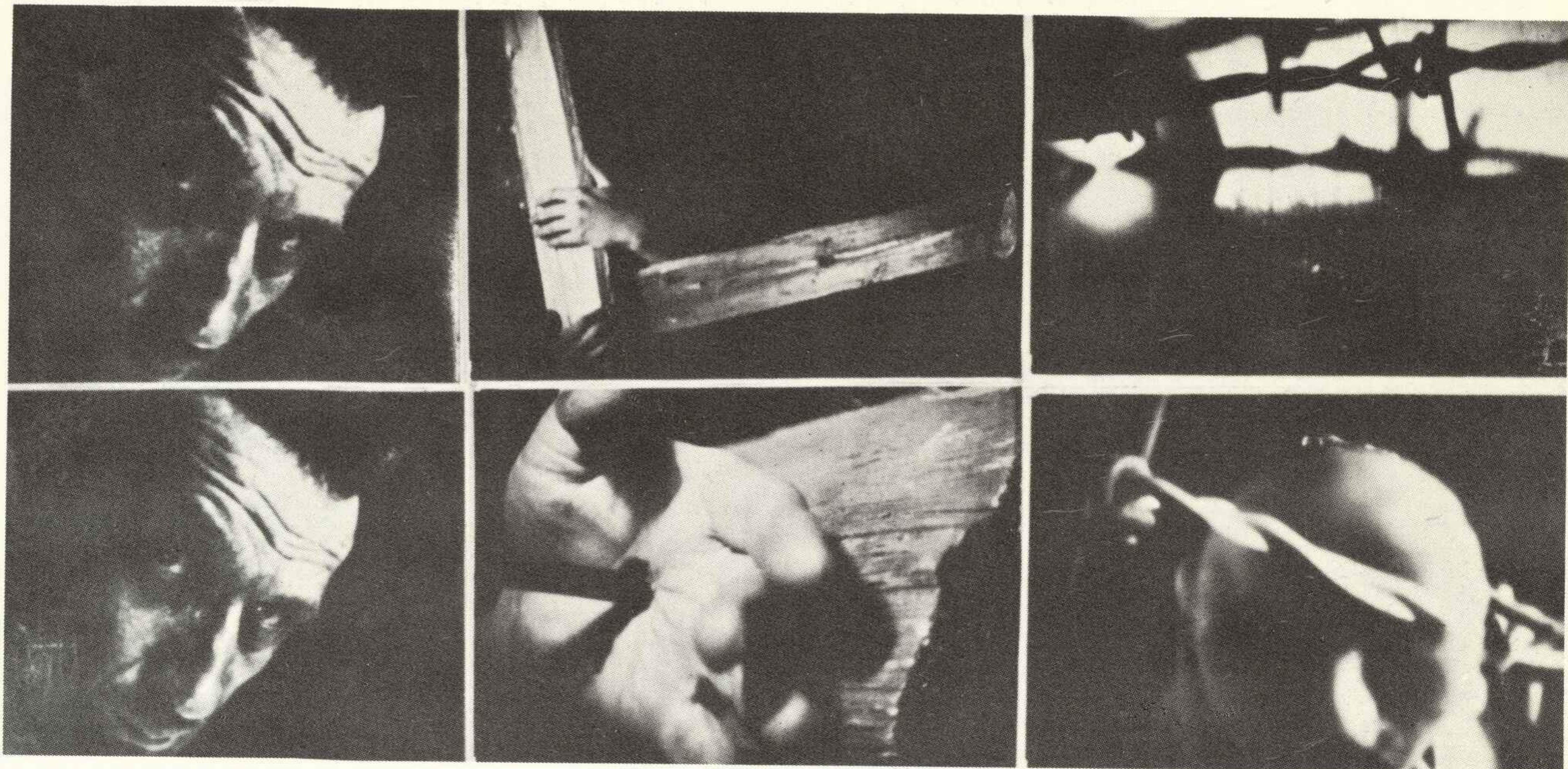
„Gorliwość. Żarliwość. Potrzeba nowych możliwości – na przykład w filmie – potrzeba kreowania wizji, pewna ufnosć, że można zmienić świat na lepsze, że nowy porządek – lub nieporządek – w sztuce, że nowa logika, nowa nauka, albo nowe potrzeby ekonomiczne, narzucają pokojowy stan sprawiedliwości. Wydaje się dziwaczne, że dzieła sztuki, stworzone w takim nastawieniu ducha i przy takim sposobie myślenia, mają dziś wartość czysto estetyczną albo komercyjną”.<sup>20</sup>

Wysoce krytyczna ocena środków porozumienia i świadomość potrzeby ich odnowienia, pewność co do granicy między celami i środkami, imponderabiliami i uczciwością w doborze możliwej do przyjęcia metody dążenia do celu – cechy te uzupełniają obraz Themersonów, jako wybitnych indywidualności minionego pięćdziesięciolecia awangardy. Awangarda nie ocaliła swojej Utopii, ale – jak uczy esej Themersona „Cel celów” – potrafiła postawić w nowej sytuacji mentalnej także całą Humanistykę z jednej strony i całą Logikę – z drugiej<sup>21</sup>.

Bezcenny jest udział Franciszki i Stefana Themersonów w tym ważnym procesie, nie dającym się dokonać inaczej, niż przez sztukę.

Urszula Czartoryska





Zestaw kadrów z filmu „Europa”, 1931–32

#### Przypisy

1. S. Themerson, Wykład profesora Mmaa. Warszawa 1958, s. 12.
2. S. Themerson, O potrzebie tworzenia widzeń, *f.a (film artystyczny)*, nr. 2. 1937.
3. K. Irzykowski, X Muza. Warszawa 1977, s. 230.
4. S. Zahorska. Treść czy abstrakcja, *Wiek XX*, 1928, nr. 13, patrz także: Film abstrakcyjny, *Wiek XX*, 1928, nr. 8 artykuł ten publikujemy obok. W tymże czasopiśmie opublikowano ponadto: w 1928 E. Schürer, Film treściowy czy abstrakcyjny, nr. 10, oraz J. Brzękowski, Awangarda filmowa we Francji, nr. 14. Poszukiwania filmowe, o których mowa, zbiegają się z poszukiwaniami w innych dziedzinach, np. z Andrzeja Pronaszki teorią teatru; por.: A. Pronaszko, O teatr przyszłości (auto-referat), *Wiek XX*, 1928, nr. 2. W artykule tym czytamy m.in.: „Teatr – to wielka centrala telegraficzna, wiecznie podsluchująca i podpatrująca, chwytająca w lot problemy, które już nadchodzą, które już są we krwi pulsującego życia. Teatr – to wrota, poza które wprowadza się nową prawdę, to maszyna robiąca szybki rachunek pomiędzy umarłymi problemami życia a tymi, które pozostają.”
5. O wystąpieniu F. Themerson wzmianka: J. Toeplitz, *Europa*, *Kurier Polski*, 1933 (6. luty); S. Themerson, Dialog tendencyjny, *Wiadomości Literackie*, 1933, nr 17.
6. S. Themerson, Możliwości radiowe, *Wiek XX*, 1928, nr. 23.
7. S. Themerson. The Urge to Create Visions (maszynopis), 1944; druk przygotowywany obecnie w Holandii.
8. S. Themerson, Hau, hau, czyli kto zabił Ryszarda Wagnera? (w:) *Generał Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 247 (mowa jest o „poetyckiej” reklamie bielizny na wyprawę ślubną).
9. S. Themerson, Kardynał Pölätüo. Kraków 1971, s. 153–154.
10. S. Themerson. Logika, etykiety i ciało (tłum. i wstęp A. Sobota), *Odra*, 1978, nr. 3.
11. tamże.
12. tamże.
13. S. Zahorska, Polski film – dobry, *Wiadomości Literackie*, 1932, nr. 52.
14. S. Themerson, Bayamus (w:) *Generał Piesc i inne opowiadania*, s. 72–73.
15. S. Themerson, w zbiorze esejów: *Logic, Labels and Flesh*, London 1974. Autor rozwija w wielu esejach także inne wątki, takie jak analiza relatywności śmiechu, uczucia strachu, różnica między człowiekiem-rzeźwicznikiem i człowiekiem, który przekonany – jak sam

16. S. Themerson, *Factor T.*, London 1972.
17. S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, London 1956, s. 14.
18. S. Themerson, Wykład profesora Mmaa, s. 163–164 (angielskie wydanie z 1953 zawiera nieco krótszą wersję tego fragmentu).
19. S. Themerson opublikował: *Dno nieba*, (wiersze), Londyn 1943; a w *Nowej Polsce* następujące utwory: fragmenty „Wykładu profesora Mmaa, zes. 3 i 9, 1943; „Szkice w ciemnościach”, zes. 11, 1943, zes. 1. 1944; „Recepta A.D. 1944”, zes. 5, 1944; „Z encyklopedii wieczorów rodzinnych czyli ze złotego skarbczyka wiedzy wszelakiej w porządku alfabetycznym ułożonego kartki wyrwane”, zes. 7, 1944; „Gusta homeopatyczne”, zes. 10. 1944; „Z wielu możliwych spojrzeń na artystę – jedno”, zes. 11, 1944; „Śledztwo”, zes. 2 i 6. 1945; „Bayamus”, zes. 2 i 3, 1945; „Kardynał Pölätüo”, zes. 3 i 4, 1945; „Śledztwo” (fragm.) i „Szkice w ciemnościach” ukazały się w: *Literatura na emigracji* (antologia), Łódź 1946.
20. Poésie interrompue, wywiad G.-G. Lemarie ze S. Themersonem, *radio France-Culture*, 3 grudnia 1978.
21. *The Aim of Aims* (maszynopis), teksty wywiadów radiowych i odczytów z 1976 i 1978.

Themerson – o zmienności wszystkiego, czuje się być raczej „czasownikiem”. Mówił o tym m.in. w filmie „Stefan i Franciszka” T. Pobóg-Malinowskiego, 1974.



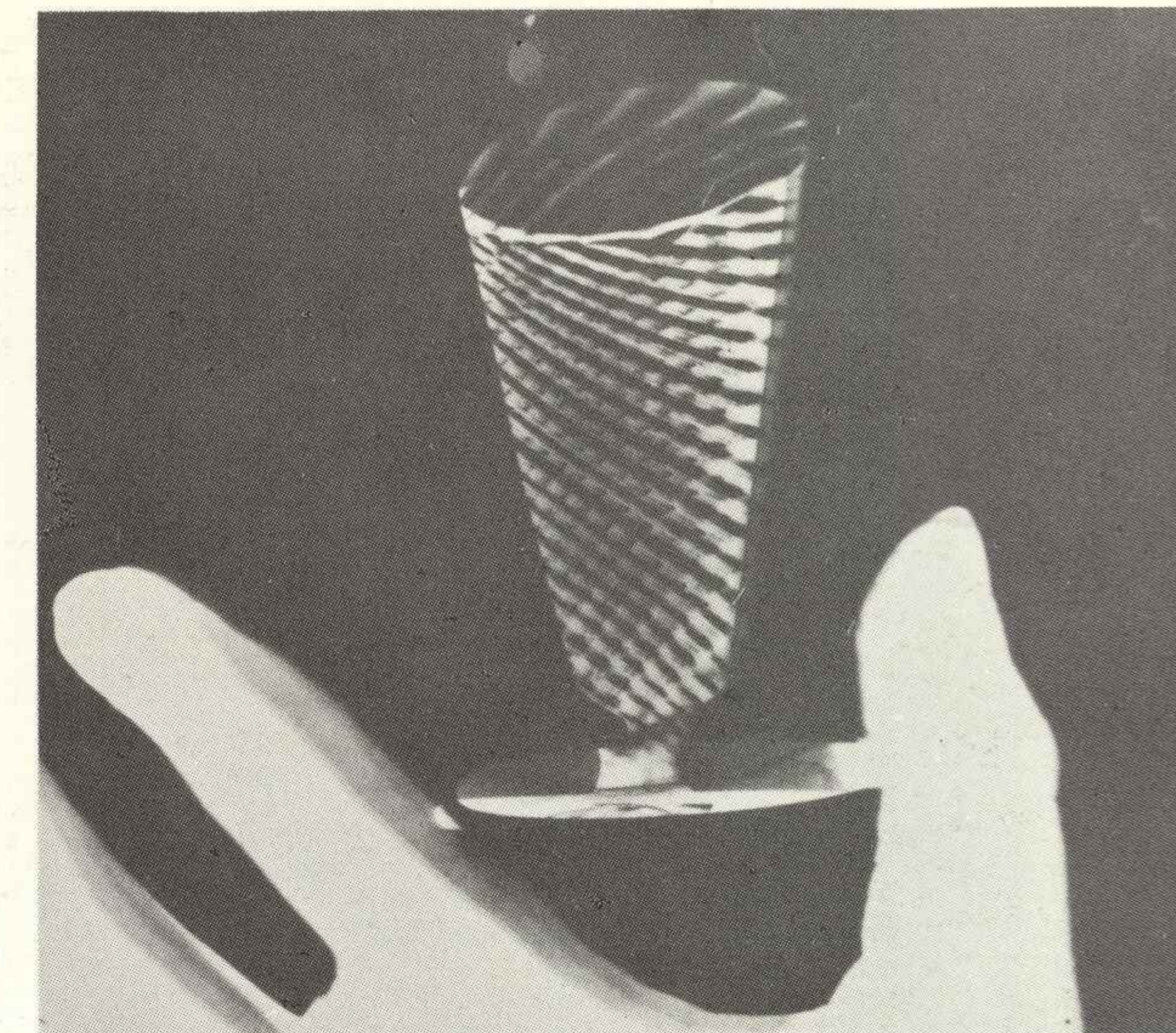
#### Ursula Czartoryska

#### Visual Researches, theory and praxis

#### On Visions

The cinematic and editorial activity of Franciszka and Stefan Themerson, Stefan's writings and experiments in music, and Franciszka's painting, typography and theater design belong among the most consistent phenomena in Polish art of the last fifty years. Their universal art – universal both in the sense of taking multiple forms and of encompassing the whole intellectual universe of contemporary man – has gained the authors of the important film "Europa" ardent admirers in many countries. This is mainly due to Stefan's books and Franciszka's paintings – but not only. Within the limited scope of the present article I would like to analyze Themerson's multidimensional undertakings in art and philosophy in order to show the interrelations which exist between the anthropological, political and ethical models we find in his novels e.g., "Professor Mmaa's Lecture", "Cardinal Pölätüo", "Bayamus" and "Tom Harris" and films (e.g., "The Adventure of a Good Citizen" and "Calling Mr. Smith") on the one hand, and the models of experimental music in his opera ("St. Francis and the Wolf of Gubbio") and optical- and -musical cinematic experiments such as "The Eye and the Ear", on the other.

In his opening lecture Professor Mmaa tells his audience about Mr. Themis Stefannos, an outstanding termite researcher who eats up human libraries thus deciphering their contents which are recorded by *homos* not in the termites' language of smells but in horizontal rows of taste obstructions inked from left to right on sheets of cellulose. His investigations, coupled with empirical knowledge gained by nibbling the furniture and dissecting human bodies which appear beneath the earth's surface provide termites with scientific knowledge about the genus called *homo*. On the basis of Maeterlinck's books Professor Mmaa formulates the following methodological conclusion which shocks other termites: "... if anyone expresses an opinion on a



Kadry z filmu „Drobiazg melodyjny”, 1933

*subject which we happen to know better than he, his very mistakes become a source of information not on the subject itself but on him who talks about it. Thus, the sheets of cellulose which Mr. Stefannos has eaten up, and which deal with our termite kind, become a source of information on their author, on homo. Such is the relativity of the things of this world."*<sup>1</sup>

These sentences aptly characterize Themerson's preoccupation with the nature of the message and the translatability of codes (understood in the widest possible sense), and they also pose one of the problems which arise in connection with the message, namely the problem of its self-reference. Such an interpretation of this important motif recurring in Themerson's abstract photography, films, prose and essays seems to indicate, first of all, that he is concerned with the way the convertibility of the structure of messages affects the translatability of their contents, i.e., with the degree to which socially imposed rules of formulating messages separate their recipients from the truth about reality.

In my view, the meaning of Themerson's literary ventures goes beyond ironic demythologizing of the rules of logic used to defend the particular interests of rulers and intellectuals. Such an interpretation seems even more inadequate when applied to Stefan and Franciszka Themerson's achievements in the field of visual arts with which I want to deal here first of all.

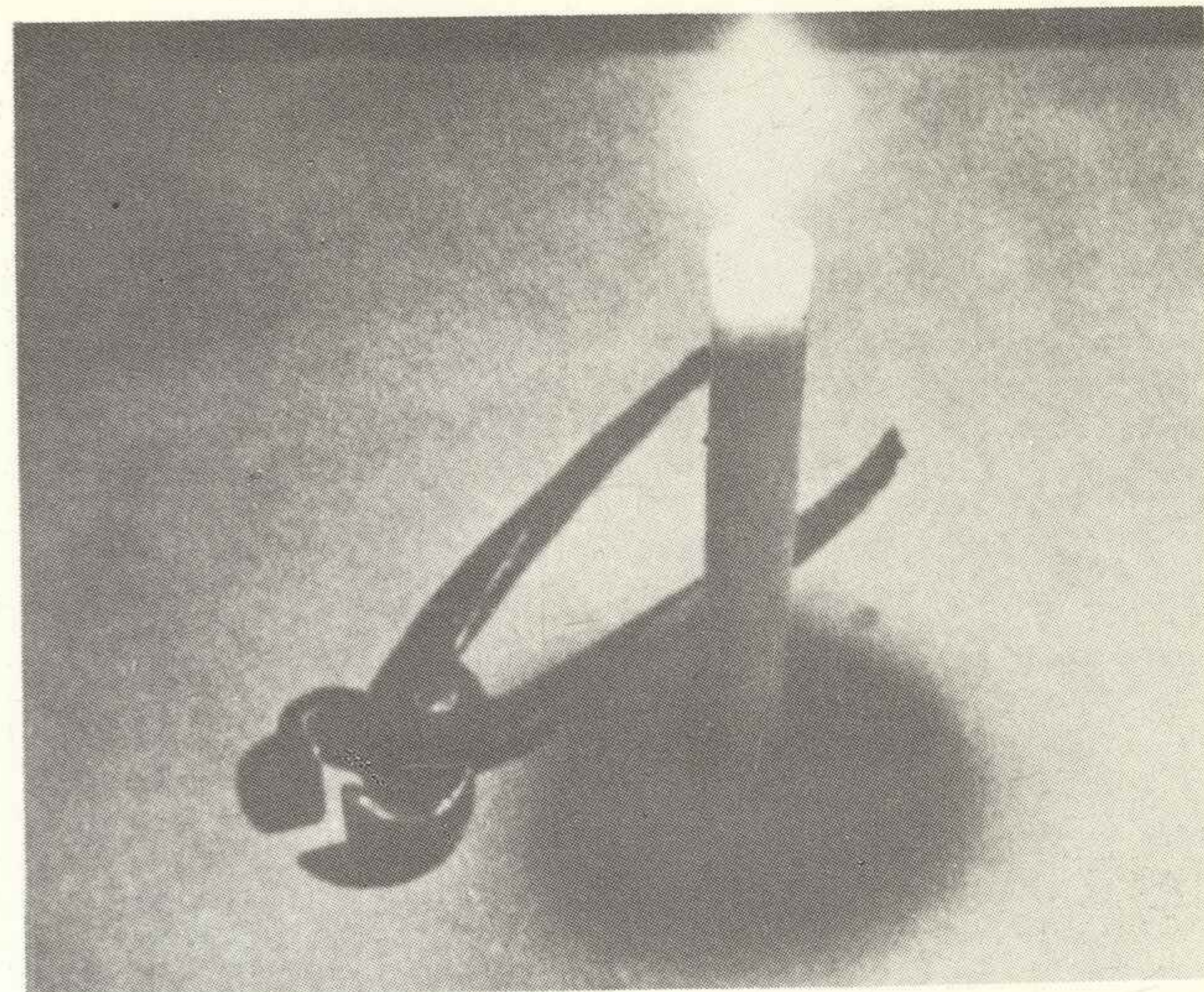
In his essay on *The Urge to Create Visions* (O potrzebie tworzenia widzeń, 1937)<sup>2</sup> Stefan Themerson posed *avant la lettre* the problem of the relations between culture and nature. A handful of sparks an African girl had hurled up into the sky where they turned into stars, Themerson argued, created the first cinematic picture in the sense of a consciously provoked and consciously perceived visual manifestation; and the twentieth-century flat screen placed in front of a viewer immobilized in his seat had its early predecessor in the form of "a huge dome resting upon the edges of the flat Earth on which mysterious negatives, lyrical photograms, strange and distant pictures of stars were projected."

For Themerson who considers film as a fully-grown form of





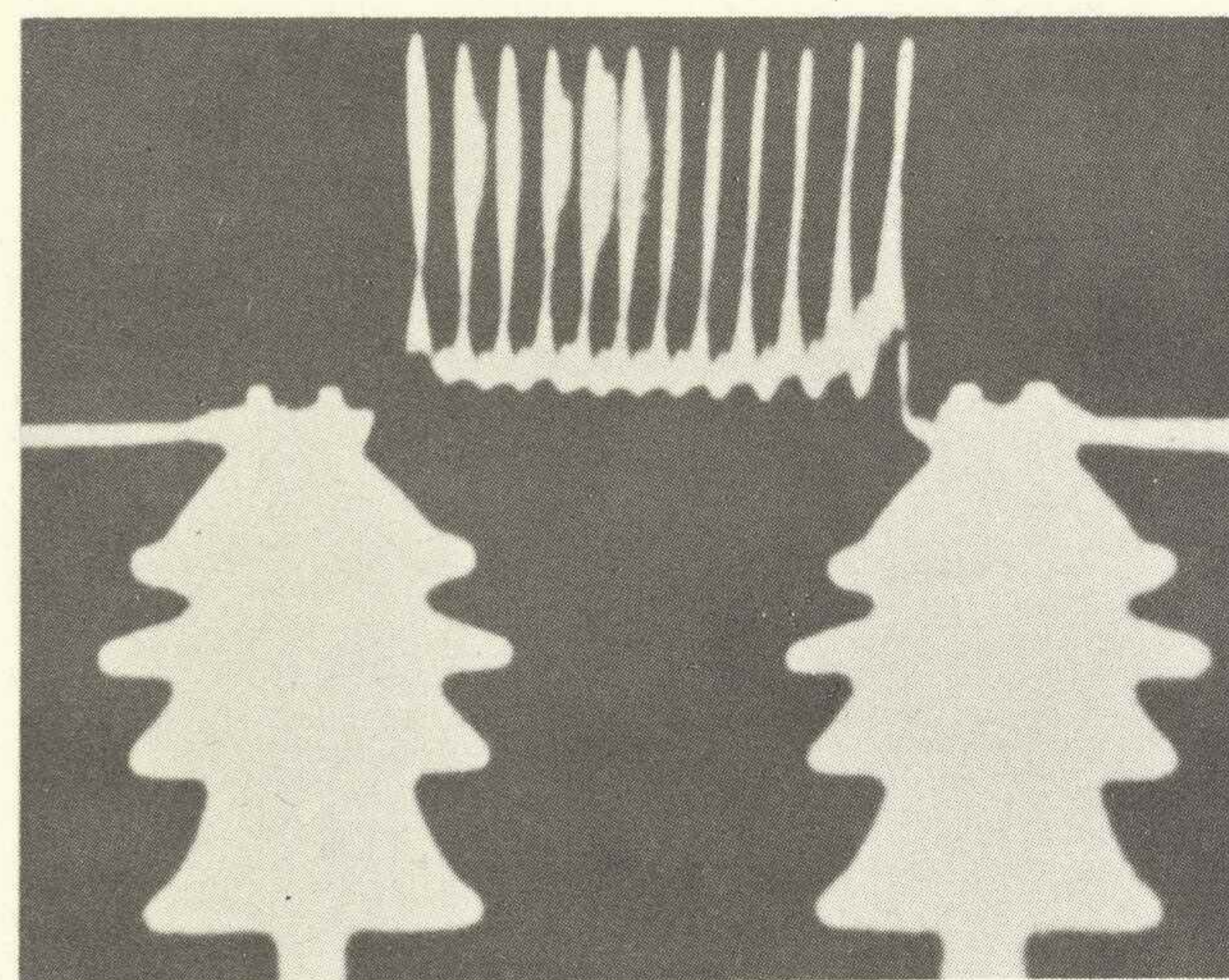
Kadry z filmu „Zwarcie” (Short Circuit), 1935



creation, Culture and Nature are not opposites: Culture is for the observer of the world his way of articulating imagery, while Nature is for him his material and subject matter. Themerson suggests that even medieval people and uncivilized Eskimos were able to absorb this type of "cinema". No additional syntactical operations are needed for nature not only to stimulate aesthetic experiences but also to become a spectacle which the viewer's intelligent reception invests with meaning. The element of chance (i.e., unintentional deformations of the cinematic picture or intentional departures from realism) is treated similarly. While some hold that the accidental brings confusion, for Themerson it may become a meaningful component of man's work. The "slovenliness" of chance enjoys Themerson's "praise". His approach seems similar to that of Karol Hiller, a Polish artist of the thirties who invented a heliographical concept of "rebellious matter"; and it is also comparable with Marcel Duchamp's conscious application of the accidental (e.g., of the effects of gravitation, or of deterioration caused by rain) in his own, well-known works.

This idea of embracing nature as a ready-made element in the creative process, very close as it is to our present-day sensibility, is fully embodied in Themerson's photograms. These embrace, for instance, a negative picture of a foot printed on photographic paper, pictures of white shadows of three-dimensional objects or of unidentifiable shapes. Their cinematic applications in "The Pharmacy" („Apteka") and in "Europa" (where objects illuminated with moving light seem to change shapes and move of their own accord) make Themerson's photograms an inseparable part of his art, on which other artists, including Man Ray, had little impact. In the English-language unpublished version of "The Urge to Create Visions", (1944-45) Themerson not only referred to ancient traditions of *Laterna Magica* and *Camera Obscura* devices but he also cited Karol Irzykowski, the Polish writer and film theoretician; he quoted Irzykowski's suggestion made in 1913 that apart from conveying human drama, film art should create a visually powerful cosmic drama. In his book on film art "X Muza" published in 1924, Irzykowski wrote: "We live in the sea of matter... We not only swim amid matter in large circles; we also dabble playfully at one spot like fishes do when slightly moving their fins. The art able to show this coexistence has barely begun... The task of the cinema, this mirror of the visible – both real and imagined, known and future – is to compress, to select and to multiply the visible, as well as to present it *in statu nascendi*, and this is how it earns its dignity. The visible is no longer an everyday fact but turns into something important and wonderful. The roots of the visible and the invisible may grow into one in some

*metaphorical extension just as, according to Schelling, the subject and object are one*".<sup>3</sup> An equally pioneering but much more coherent and comprehensive programme of utilizing the possibilities offered by experiment in film – i.e. abstract image inspired by music – was put forward by Stefania Zahorska, another top film critic active in Poland at that time, in a series of articles published in 1928 ("Abstract Film" and "Content and Abstraction"), even before any such films started to appear in Poland.<sup>4</sup> Special attention is here due to the fact that she managed to combine the concept of abstract images inspired by light effects and the texture of objects with that of the general structure inspired by the structure of music compositions, so as to form a unified system. When, as young people in their early twenties, the Themersons got to know some cinematic achievements of the European avant-garde, they had already been the authors of four dreamily poetical films marked by flash-like editing. As editor of the periodical "f.a." (artistic film) Themerson published (1937) Laszlo Moholy-Nagy's article on "Photography as a Contemporary Objective Form of Seeing" praising photography for its purely technical optical qualities and its ability to handle the camera, an approach incompatible with the character of Themerson's own work which primarily conveyed what Irzykowski called the "identity of the subject and the object". The quivering image of the dismembered reality presented in the surviving fragments of "Europa" indirectly symbolizes the motif of a mirror or a reflection which often recurs in Themerson's later works. What I have in mind is a mirrored wardrobe door which two men walking backwards carry through a city and a forest, the mirror reflecting faces, houses, trees, wild flowers and clouds in "Adventure of a Good Citizen". In this film, a mirror in the forest symbolizes freedom: an acceptance of the blessed accidental. Also in the novel "Tom Harris" the hero experiments with several mirrors, trying to comprehend the regularities and irregularities of symmetrical reflections. The episode exemplifies the Themersonian method of dividing the universe into fragments by means of a cut up structure of the message. What is more, in "The Adventure", a similar structure of mirror reflections is denounced: when the enemies of marching backwards eventually recover the wardrobe, the mirrored wardrobe door proves to be nothing more than an open frame for people to pass through, it hides nothing. In the late 1970s similar denunciations were often undertaken by video artists who, in Douglas Davis' words, tried to prove that the TV is not a window but a mere object, and that its pictures are endowed with only illusory power. The relaxation of the rules of narration in order to



probe the possibilities of the medium (which was discussed by Franciszka Themerson in connection with the first presentation of "The Pharmacy" in 1931 and which Stefan Themerson also emphasized in press interviews printed after the first presentation of "Europa") reveals the autonomous character of the picture conceived as a collage-like entity.<sup>5</sup> Those few films by Franciszka and Stefan Themerson gain multiple dimensions when viewed in the context of Stefan's theoretical essays, their joint poetic-and-typographic ventures and independent experiments in the fields of music and theatre art. Franciszka's Masks and stage designs for "Ubu Roi" and "The Three penny Opera", which combined actors with puppets, were a general manifestation of the poetry of collage.

### Different Arts – One Message

In the work of Stefan and Franciszka Themerson one notices an almost permanent principle of the convertibility of languages and an effort to master them in such a way that film pictures may be translated into poetry, drawings into typography, music may be conveyed by means of film pictures, or words put into visions, the aim being not merely to illustrate but to convey parallel-contents by means of different media. In his early films Themerson examined the semantic capacity of film pictures in the way the informative capacity of codes is tested in every field of communication. Prewar critics often criticized his films accompanied with music (Tchaikovsky's to "Europa", Ravel's to "Moment Musical", Lutoslawski's to "Short Circuit" and Kisielewski's to "The Adventure of a Good Citizen") because they didn't understand the concurrence between sounds and pictures. Stefania Zahorska was the only one to realize that the balance between the two strata had its purpose.

Themerson's future interest in the convertibility of codes was signalled in his early article (written in 1928) on the potentials of radio.<sup>6</sup> It dealt with the abstract ways of approaching reality which were made available by film and radio – the former in the sphere of pictures, and the latter in that of sounds. It described the pleasures a person equipped with earphones and sitting in pyjamas in front of a screen would experience when absorbing an avalanche of sounds and images unknown to traditional music and realistic films, the sense of the visions' visual and acoustic tangibility enhanced by their depth and three-dimensionality (stereo). This forecast of such personal communion with a work of audio-visual art seems close to the artistic concepts of the late 1970s: TV, video, "expanded cinema" and, first of all, possibilities of individual selection of programmes (cable TV broadcast).



Kadry z filmu „Przygoda człowieka poczciwego” (The Adventure of a Good Citizen), 1937

In 1944, after completing "The Eye and the Ear", his most important experiment in combining sound with vision, Themerson thus explained the need for further experiments:

*"We can create musical sounds which were not in nature before and we may create visual sensations which are nowhere but on the screen. There are many similarities between musical and visual sensations. RHYTHM. It is perhaps significant that some notes are called «high» (which is a «visual» term) and some others «low». We say «light», clear, limpid sound» and we say «dark, thick, turgid». We often speak about «melodic-line» a «gentle», «undulating line», or a «violent» and «angular»; it may be a «line of simple design», or decorated with an «arabesque» of notes..."*

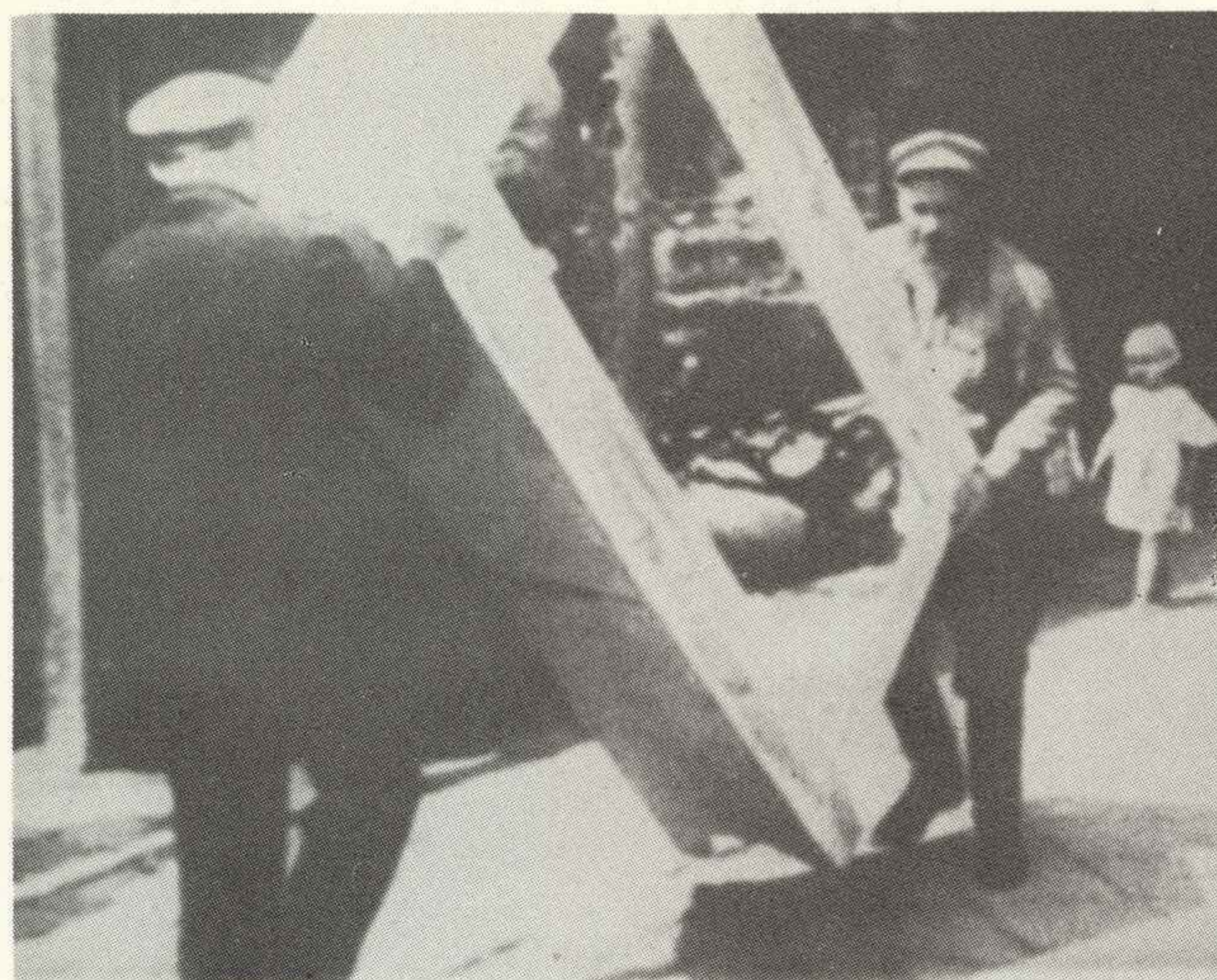
After discussing films whose authors (Germaine Dulac, Fischinger) tried to create the equivalents of music, Themerson drew the following conclusions based on his own experiences while making "The Eye and the Ear":

*"However, not many problems of the interdependence of sight and sound and its artistic possibilities were solved in the above films. We still lack the conventions and need to create the most basic of them in order to go further and to be able to experiment with more interesting and complicated ideas. These possibilities, like all others felt by the artist and urging him to create – ought to be tried. That is always useful: even in the case when the usefulness was in no way intended; even in the case when the experiment fails..."*<sup>7</sup>

Such a fantastically difficult attempt at synchronization – without the technical means now available – was undertaken in "The Eye and the Ear", where the picture of narrowing rings of water is synchronized with phrases from Szymanowski's song (number 4) or where separate diagrams made up of lines and mutable geometrical shapes correspond with phrases sung by a human voice, with voices of separate instruments and with their pitch (song number 3). The masterly correspondence between diagrams and music was achieved on the basis of a detailed analysis, note after note, frame after frame, of the sequence of sounds and pictures; the schematic drawing of their synchronization is still in the author's possession.

While Themerson's comment after completing "The Eye and the Ear" was devoted to music, the English-language version of "The Urge to Create Visions" tackled the problem of the correspondence between "visions" in painting and in film. According to the author's thesis, there is ample evidence of some cinematic context of Kandinsky's paintings which may be treated as stills from some no-existent films; the same applies





Kadry z filmu „Przygoda człowieka poczciwego”



to Picasso, whose works we may conceive as immobilized fragments of film sequences. It can be added here that the feedback between stimulations coming from other media (photography) and the art of painting was by no means alien to Malevich's ascetic and mystical ideology of suprematism. In a German-language edition of Malevich's *Gegenstandlose Welt* (1927) his statement of suprematic principles was accompanied by a photograph of a flock of birds flying in the sky, that is with a picture of what seems to be the most volatile form in nature; this juxtaposition confirmed the dynamic and unstable character of suprematism.

The writing and printing convey a very special type of condensed messages. Accordingly, the Themersons consider the book on two different levels: as a record of mental activity, and as a typographic composition; on a latter level the "molecular research" is being carried out into the given set of words and letters (and also printing types) which are treated as sings: graphic, conventional and semantic.

The Themersons inherited their fascination with typography from Polish constructivists, particularly from Mieczysław Szczuka, the author of the famous typographic layout for Anatol Stern's poem "Europa" (reproduced in a fascimile edition issued by Gabberbochus). Their typographic experiments coincided with efforts undertaken by such members of the Praesens group as Władysław Strzemiński and revolutionary reformers of Polish popular press of the 1930s; (Stefan's stories printed in "Naokoło Świata" (Around the World) in 1930 were illustrated with Franciszka's photo-montages). Stefan and Franciszka started their typographic experiments with children's books such as "Pan Tom buduje dom" (Mr Tom Builds a House).

The book design practiced by the Themersons in Gabberbochus Press differ from that of Władysław Strzemiński who advocated the so-called "functional printing". Franciszka's graphic arrangements with their free use of characters combined with drawings, handwritten pages, three-dimensional compositions of folded paper, etc., are closer to the Dadaists' idea of the "adventure". The Themersons tend to relate the simplest ideograms to figurative drawings and typescript compositions. For them, the typescript plays a special role by introducing dynamism, intimacy and intellectual improvisation (as in the case of "Semantic Divertissements"). They are also fascinated with letters and their elementary arrangements whether meaningful or devoid of any meaning. Themerson has introduced dom Sylvester Houedard's "Begin again, a Book of Reflections and Reversals" which is a pure play not only with words but also characters. His

upside down lettering, reversed lines and palindromes are interpreted by Themerson in terms of revolted semantic of elementary writing units which question the logical basis of the language itself. One can sense here the pervading tendency (so typical for Kurt Schwitters) to play with the accidental which brings about clearly defined semantic consequences both as far as the visual reception of the written word and the content of visual poetry are concerned.

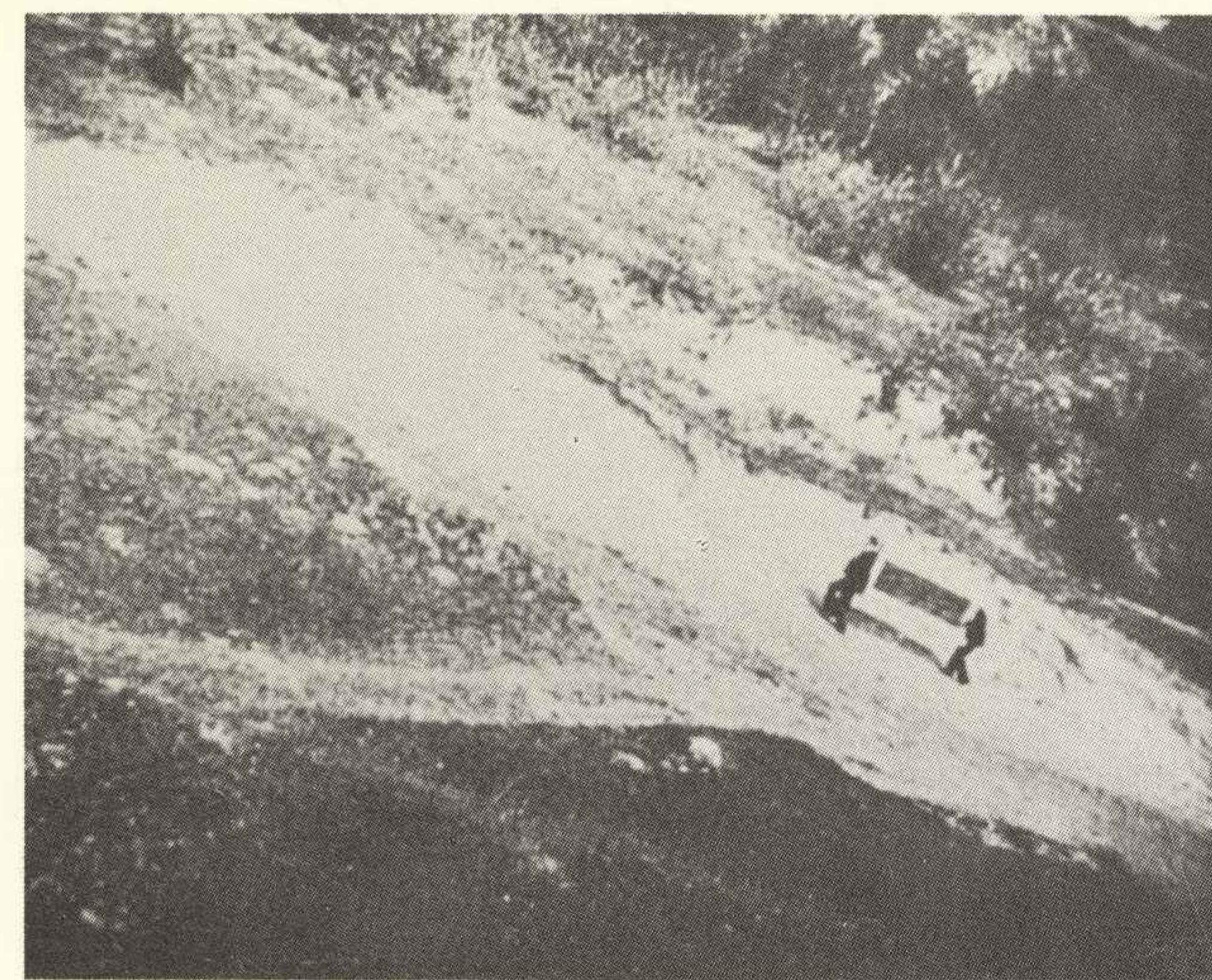
Even in their early films the Themersons used letters (in "Europa"), inscriptions (banners in "The Adventure of a Good Citizen"), books and music scores (in "Calling Mr Smith") as purely visual or dramatizing elements.

These elements served them to confront the mental content with the purely visual aspect of reality. The Themersons have always aimed at such disquieting and intellectually stimulating confrontations. The dignity with which they endow the typography and calligraphy treating them as semantic systems is worth most serious consideration.

Franciszka Themerson's booklet "The Way It Walks" is composed like a film. It was inspired by Stefan's youthful idea of a kind of a notepad containing photograms to be quickly leafed through. Such an anticontemplative attitude towards the book may point to its transiency or to its status as an object. In his book "Kurt Schwitters in England" Stefan Themerson has achieved a similar aim by using the multitude of colourful sheets of paper and the all attached pieces of paper which hide secrets like in some children's game (the idea came from Schwitters). Similarly, the flat and unicoloured cardboard puppets Franciszka designed for Stockholm performance of "Ubu Roi" go beyond the theatrical art, they break the convention of the three-dimensionality of theatrical personages, and provoke associations with old fashioned performances staged on "special occasions".

In the matter of the "correspondence between the arts" the Themersons have adopted a relativistic stand. In Themerson's books and essays he often discusses the problem of the relativity of our judgements about art. In "Wooff Wooff or Who Killed Richard Wagner?" the narrator happens to read a shirtmaker's advertisement from one hundred years ago which reads like a poem.<sup>8</sup> Also Cardinal Pölättö, fervent enemy of unexpected poetical experiences, writes a letter about the chapel floor which is perhaps the most beautiful passage in the whole story:

*"As to my dear friend the Archbishop of Merangue, he confessed to me afterwards that when he entered the chapel he stopped for a second to look at the floor. (...) It was the mosaic picture on the floor that stopped him. Which is strange, because the picture has been*



*there for years now. I commissioned it, I remember, from a painter called Mondrian, a long time ago, when I was engaged in composing a set of tactical rules especially devised for the use of some missionaries, who were setting out to convert certain stubborn logical positivist aggregations. «What do you want me to do?» «the painter asked. «I want you to make an abstract picture», I said. «What do you want me to abstract» was his question, and I saw it was good. «I want you to abstract this», I said, and I recited:*

*«Filiae Jerusalem dicite dilecto meo, quia prae amore morior.»*

*«What do you want me to abstract it from?» was his next question, and I saw it was very good. «From the universe,» I answered. Upon which he set to work.*

*The floor of my chapel is white. And the whiteness of it is divided by two vertical black lines and four horizontal black lines, and it possesses in itself a large yellow square and a small blue rectangle. I like it: I like it because nothing in it represents anything, because nothing in it is a symbol of anything; it is what it is and nevertheless, whenever I look at it, whenever I walk upon it, it sings: «I charge you, O daughters of Jerusalem, if ye find my beloved, that ye tell him, that I am sick of love.»<sup>9</sup>*

Cardinal Pölättö, a sworn enemy of Apollinaire's poetry even before knowing it, and a conjurer of perverse logic, is thus defeated or rather ennobled by the poetry inherent in Mondrian's work.

### On Poetic Awareness

Stefan Themerson with his appreciation of Culture-in-revolt, finds himself in the very centre of a clearly defined artistic ideology. He never took account of the established hierarchies. Consciously formulated concepts attracted him not only in phonetic poems by Schwitters and Hausmann or in Apollinaire's "Calligrammes", but also in strange spectacles made up of slides and aphorisms devised by Pol-Dives, a Russian discovered in Paris by Teresa Żarower. What attracted Themerson about Pol-Dives's fantastic drawings on slides combined with nearly Rabelaisian maxims was that they were inseparable like "flesh and bones". Themerson himself preferred to use "pre-historic" film techniques and he highly valued "medieval" forms of art such as Biblia Pauperum, as well as rebellious art or the types of art which, like Schwitters' collages, drew their material "from the dustbin". Franciszka's art, which one English critic described as "cave painting", is also somehow archaic with a slight touch of irony.

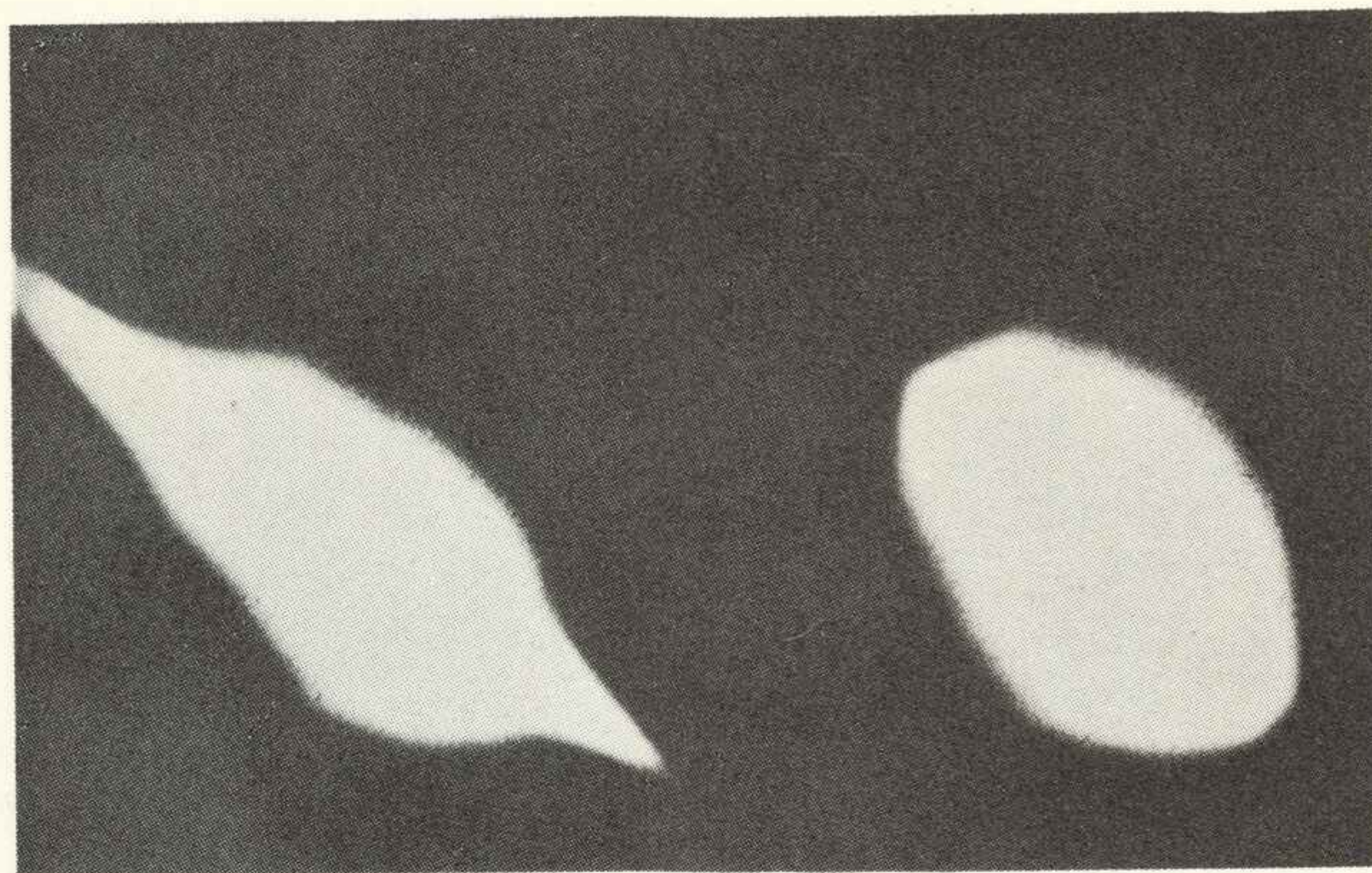
By his preoccupation with Apollinaire and the Dadaists (Themerson has published — with a commentary wrote by Jasia Reichardt — phonetic poems and letters exchanged by Hausmann and Schwitters concerning the planned establishment of the PIN periodical in 1947) he has paid his respects to the true revolutionaries of language. His booklet on Apollinaire's lyrical ideograms was both a homage paid to the author of "Calligrammes", and an erudite study of the Baroque and 19th-century traditions of ingenuos visual poetry and on Mallarmé's typographic arrangements. In Themerson's view, one of the most important traits of poems by the Dadaists and Apollinaire was that they were destined to be read aloud and, at the same time, to appeal to the eye by their graphic quality which emphasized their time-and-plane rather than a purely linear dimension.

Franciszka and Stefan Themerson kept in touch with Schwitters during the latter's stay in England and they were interested in Alfred Jarry's work. And it was not solely a question of formal revolt or of their appreciation of irony as a powerful intellectual weapon. It was their respect for the way the above-mentioned artists and poets posed the problem of the relations between art and life.

Visual art is not just another language. The mechanism of its specific correlation with reality prompts Themerson to consider the degree to which formal systems dominate and shape or even falsify reality, as well as their tendency to be self-reflexive. His essay on "Logic Labels and Flesh" deals, among other things, with "thinking about thinking".<sup>10</sup> What are the limits of readability? How does it happen that the appearance of a new content causes the appearance of a new form? Themerson poses such questions in connection with the appearance of new instruments of art such as new cinematic visions, cybernetic programmes, electronic music, etc. He is interested, for instance, in an important moment when a form, e.g., "...«green» (in painting), becomes the content «Spring»...", when a chunk of marble becomes not only the presentation of Pieta but ... "a pure, unverballed, non-physical content, embedded in the 'heart' of the sculptor."<sup>11</sup>

Themerson always carefully distinguishes the intellectual activity involved in art from the creative activity in science both in the empirical sciences and in formal logic, whose principles as well as relevant dangers and absurdities he has thoroughly investigated. In the same essay, he shows how, given a chunk of marble, the linguistic way may lead from it via the physicist's equations to a mathematical, purely abstract notation, while with the artist, the same way leads in the opposite direction, to a form expressing





Kadry z filmu „Przygoda człowieka poczciwego”



some more general content "...stripped of physical accidentals, deeper, not to say: meta-physical".<sup>12</sup>

Which makes one think of Mondrian's mosaic singing about love.

In this connection it is worthwhile to recall the film "Europa" which, unfortunately, has survived only in fragments. Its syntax – if we knew the film better – would have called for a semiological analysis.

To comprehend it, Stefania Zahorska using the language of the modern humanities, said that the viewer should first of all try to fathom its ideology and symbolism.<sup>31</sup> Following this path we would be able to reproduce the process which Themerson described when writing about a piece of marble acquiring "a pure, unverballed, non-physical content."

In the middle forties Themerson elaborated the concept of semantic poetry which took account of one possible aspect of the relations between poetry and reality. Putting its obviously ironic aspect aside, let us consider this idea in the context of our previous considerations. In "Bayamus" the narrator thus solemnly describes the principles of semantic poetry:

"Semantic Poetry's business was to translate poems not from one tongue into another but from a language composed of words so poetic that they had lost their impact, – into something that would give them a new meaning and flavour. I had been fed-up with political oratory and with ezrapoundatskinian jazz plus joyce plus dadamerz plus some homespun rachmaninoff glossitis. The avant-garde, I thought, has got to go back to D'iderot, yes, Denis, of all people, to the people, to the time when men and women tried to think, yes, think, and it should start from there again. (...) Instead of... freeing the words of their semantic weight... I was enlarging that weight, spreading it on to a wider cognitive and affective spectrum... the method itself was simple: to replace some of the key-words of poem by their definitions. But how to do it typographically? How to replace one atomic element by the long ribbon of its spectrum? In short: How to print five, ten, fifteen words in place of one, and so that they would hold together as one entity? Well, yes, but Typographical Topography of a printed page is two-dimensional, is it not? You can scan it not only from left to right but also from top to bottom.

Therefore, if I have a number of words that form one entity, a bouquet of names by which a rose may be called, why shouldn't I write them as I would write the notes of a musical card: one under another, instead of one after another? Internal Vertical Justification is the answer to our problem: How to set Semantic Poetry Translations. I.V.J. for S.P.T."<sup>14</sup>

An apparent affinity of Stefan Themerson's semantic poetry translations with Apollinaire's "Calligrammes" or Hausmann's typographic arrangements is misleading, because Themerson's narrator derides both lyrical metaphors and "avantgardism". In this case Themerson seems to refer – in an intentionally ironic manner – to a certain intellectual tradition which links the linguistically-minded Polish philosophers from Lwów and Warsaw (Themerson has often expressed his regard for Leon Chwistek, Polish mathematician, logician and theoretician of art) with Bertrand Russell's critical view of the system of philosophical concepts and definitions. The Themersons were friends of Russell who wrote an introduction to "Professor Mmaa's Lecture", his book of aphorisms was illustrated by Franciszka, and he himself often appears in Stefan's books. What links Themerson with the representatives of the above mentioned tradition is their common interest in and the sense of indispensableness of some rigorous language that wouldn't yield to the temptations of metaphysical mirages in philosophy and of metaphorical mirages in poetry. At the same time, however, Themerson mercilessly ridicules and criticizes all futile or corrupt mental constructs of formal logic, as can be seen in his novels, or in such essays as "On thinking in terms of classes" or "On the philosophical importance of the non-philosophical".<sup>35</sup> But this matter goes beyond the scope of our considerations.

### The Underlying Earnestness

Themerson has often pointed out that art and philosophy, and art and science for all their differences, are, paradoxically, marked by a common stamp of moral judgements which are unavoidable even if often concealed. These ethical aspects are far more important than all other considerations. There is no reason to separate phenomena liable to moral judgements from those liable to purely logical or empirical analysis. The antiquated rigid division into ethos and physis is both harmful and artificial because it disregards the moral character of philosophy, as well as the moral categories involved in empirical and artistic procedures. Consequently, Themerson judges the struggle for survival in terms of ethics, in that also of political ethics (often corrupted by eloquent demagogues who strive to justify wars or racism). He has put forward the notion of factor T, that is the tragedy caused by the conflict between the need to kill in order to survive and an equally natural aversion to killing.<sup>16</sup>

Revolutionary changes in art are also analyzed in



terms of ethics. In his essay on "Kurt Schwitters in England" Themerson discusses Schwitters's collages adding the following comment on politico-artistic attitudes prevailing in Europe:

"If you mix a railway ticket with a flower and a piece of wood you thereby destroy the system of categories on which the regime is founded and deprive human minds of established patterns of thinking; and since Order – is based on the established patterns of thinking, by challenging the established ways of thinking – whether you are a Galileo or a Giordano Bruno with their queer notions of movement or Einstein with his funny ideas about space and time or Russell with his funny ideas about syllogisms, or Schönberg with his funny ideas about the black and white keys of the keyboard, or one of the Cubists with their queer notions about shapes, or a dadaist or the author of Merz with their queer concept of «symmetry and rhythm instead of rules» – then you immediately find yourself in the midst of real bowels of political changes, whether you want it or not."<sup>17</sup>

That is why Themerson deeply respects the dadaists who brought art down to earth and for whom art was both a political risk and an intellectual challenge.

Some authors create their own worlds and build their own model situations which they then describe as from within. Themerson is one of them; the Termitary ("Professor Mmaa's Lecture") provides an all-embracing model of the human world. The moral dilemmas caused by politics are also present in this world. In a dialogue between two termites: Professor Mmaa and Dr. Sigismund Kraft-Durchfreud, an psycho-analyst who has been assaulted and pummelled by the fanatics inspired by police, the latter says:

"«Both those who beat and those who are beaten, lose and gain. Our gains and losses would be smaler if we didn't beat and weren't beaten: if we could simply work as we wish to; and if, even by coincidence, our work happened to be useful, there would be no end of happiness. You will admit, Mmaa, that what's going on in one's own, quiet study is far more interesting, more real and more exciting because it has to do with the very essence of material, tangible Nature...»

«Well,» said Mmaa, «the country you are talking about is called Utopia.»

«And you know what,» quickly interposed Durchfreud, «it would be worth while to beat in the name of such Utopia; and to be beaten...»

»To work, not in Utopia, but in such laboratories as they are, to lecture in lecture-rooms surrounded by those who beat and those who are beaten, to work in spite of being thrashed and in defiance of it, that is



also some sort of position. No position should be left to chance."<sup>18</sup>

All art, whether it takes the form of the above quoted model or of a lyrical ideogram, always involves moral choices. This conviction was already present in the Themerson's early films from the interwar period: in "The Adventure of a Good Citizen" an unconventional gesture paralyzed the forces of evil; in "Europa", the picture of human civilization provided a warning and aroused anxiety; the same is true of "Calling Mr Smith," a tragic film-dream which is at the same time a document, a settlement of accounts, a forecast, a cry and a continuous stream of poetry. Themerson's wartime poems printed in "Nowa Polska" (New Poland) had a similar character of moral outcries.<sup>19</sup>

Faithful to these convictions, the Themersons severely criticize a still not infrequent tendency on the part of the historians of culture to disregard the ideological aspect of the avant-garde. In 1978, in an interview broadcast by the radio programme France-Culture Themerson thus described the most precious features of the Polish prewar avant-garde in which he and his wife had actively participated:

"Le zèle. L'ardeur. Le besoin d'explorer les nouvelles possibilités – dans le cinéma par exemple – le besoin de créer des visions, une certaine confiance qu'on peut changer le monde pour le mieux, qu'un nouvel ordre – or désordre – un art, qu'une logique nouvelle, une science nouvelle, ou de nouvelles nécessités économiques, imposeront l'état pacifique de justice.. C'est bien bizarre que les oeuvres d'art créées dans cette disposition d'esprit, cette manière de penser, ont aujourd'hui une valeur purement esthétique... Ou bien... commerciale?"<sup>20</sup>

To complete this picture of the outstanding personalities of Stefan and Franciszka Themerson I would add their highly critical view of the existing means of communication and a strong desire to reform them accompanied by a certain awareness of the line dividing aims from means or the imponderable from the decency of means and methods one is ready to accept. The avant-garde has lost its Utopia but it has managed to put the Humanities as well as Logic in an entirely new conceptual situation.<sup>21</sup> And the role Stefan and Franciszka's works have played in this important process which can only be accomplished through art is truly inestimable.

Urszula Czartoryska





Kadry z filmu „Calling Mr. Smith”, 1943

#### Notes

1. S. Themerson, *Professor Mmaa's Lecture*, London 1953.
2. S. Themerson, „O potrzebie tworzenia widzeń, *f.a., the artistic film*, 1937, no. 2.
3. K. Irzykowski, *X Muza*, Warszawa 1977, p. 230.
4. S. Zahorska, Treść czy abstrakcja, *Wiek XX*, 1928, no. 13, Film abstrakcyjny, *Wiek XX*, 1928, no. 8 (published here); see: E. Schürer, Film treściowy czy abstrakcyjny, no. 10; J. Brzękowski, Awangarda filmowa we Francji, no. 14; A. Pronaszko, O teatr przyszłości (autoreferat), no. 2. – *Wiek XX*, 1928
5. In J. Toeplitz, *Europa*, *Kurier Polski*, 6 February 1933; S. Themerson, Dialog tendencyjny, *Wiadomości Literackie*, 1933, no. 17.
6. S. Themerson, Możliwości radiowe, *Wiek XX*, 1928, no. 23.
7. S. Themerson, *The Urge to Create Visions* (manuscript copy), the text is soon to be published in *Duch*.
8. S. Themerson, *Woof Woof or who Killed Richard Wagner?*, London 1951, pp. 15–21.
9. S. Themerson, *Cardinal Pölättö*, London 1961, p. 154.
10. S. Themerson, *Logic, Labels and Flesh*, London 1974, p. 28.
11. *Ibid.* p. 26.
12. *Ibid.*
13. S. Zahorska, *Polski film – dobry*, *Wiadomości Literackie*, 1932, no. 52.
14. S. Themerson, *Bayamus*, London 1949, pp. 67–68.
15. S. Themerson, *Logic, Labels and Flesh*. In his other essays Themerson also deals with such themes as the relativity of laughter and fear, and the difference between a noun-man and a man believing in the universal changeability, who is more like a verb. This was discussed by Themerson, among others, in T. Pobóg-Malinowski's film „Stefan and Franciszka”, 1974.
16. S. Themerson, *Factor T*, London 1972.
17. S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, London 1956, p. 14.
18. S. Themerson, *Professor Mmaa's Lecture*, (the episode abridged in the English-language version of the book).
19. S. Themerson has published in Polish at the time: *Dno Nieba*, poems, London 1943; *Professor Mmaa's Lecture*, in: *Nowa Polska*, vol. 3 and 9, 1943; poems: *ibid.* vol. 11, 1943, vol. 1, 5, 7, 10, 11, 1944, vol. 2, 6, 1945; *Bayamus*: *ibid.*, vol. 2, 3, 1945; *Cardinal Pölättö*, *ibid.*, 3, 4, 1945; novels: *Literatura na emigracji* (Anthology), Łódź 1946.
20. *Poésie Interrompue*, S. Themerson interviewed by G.-G. Lemarie, *France-Culture*, 3 Dec. 1978.
21. S. Themerson, *The Aim of Aims* (a manuscript copy), texts read on different occasions in 1976 and 1978.

#### Janusz Zagrodzki

#### Outsiderzy awangardy

„Może i nie należy tak koniecznie upierać się przy tym, że ma się począć i rozrosnąć jakaś przyszła polska kultura filmowa. Może po wieki wieków wykrecać będziemy kilometry drogocennej taśmy pod przerastający nas takt Wschodu i Zachodu. Może wystarczy nam stanowisko odbiorcy cudzych zdobyczy, biernego, biednego uczestnika międzynarodowej kultury światowej, stanowisko lepszego czy gorszego konsumenta, który wmawia w siebie i w innych, że przeżuwanie jest twórczością”.<sup>1</sup>

W ten sposób rozpoczął Stefan Themerson „tendycyjny dialog” z nieistniejącym rozmówcą, opublikowany w marcu 1933 roku na łamach „Wiadomości Literackich”. Themerson był w tym czasie młodym, 23-letnim twórcą, obdarzonym talentem literackim i poetyckim, którego głównym zamiłowaniem stał się film. Wspólnie z żoną Franciszką, absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uważani byli za najbardziej skrajnych przedstawicieli rodzącej się awangardy filmowej. Dla wielu uczestników ruchów awangardowych lat dwudziestych i trzydziestych film był ostatecznym ogniwem, sumującym doświadczenia dokonane w dziedzinie plastyki i literatury, fotografii i fotomontażu. Film dawał szansę zrealizowania koncepcji zaledwie zasygnalizowanych w innych dziedzinach sztuk wizualnych, czy też teoretycznych próbach literackich. Formą przejściową do osiągnięcia pełni możliwości swobodnego komponowania zjawisk światła i ruchu, które są istotą filmu, dla wielu artystów – badaczy nowego tworzywa stała się fotografia i fotomontaż. Język fotografii otwierał nowe możliwości, nowe drogi działań czysto artystycznych. Christian Schad, Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy zaczynają niemal w tym samym czasie tworzyć kompozycje form bezpośrednio na papierze fotograficznym bez użycia aparatu. Chronologicznie najwcześniejsze w tym zestawie są „schadographie” Schada (1918), ale oparte o tą samą zasadę „rayogramy” Man Raya (1920–21), fotogramy Moholy-Nagy (1920–21) i innych artystów dwudziestolecia międzywojennego wynikają automatycznie z naturalnych praw materiału, jakim był papier fotograficzny wyświetlany na słońcu.

Tę samą drogę od fotografii przez fotomontaż do filmu przebył Themerson. Już w szkole średniej w Płocku interesował się fotografią, w roku 1927 wykonał książeczkę składającą się z kilkudziesięciu fotogramów w formacie 6×9, skomponowanych na zasadzie kadrów filmowych, przy szybkim przesuwaniu stwarzających wrażenie ruchu, przemieszczania się koła i zapatek. Ta idea uruchomienia fotogramów zostanie wykorzystana w pierwszym filmie Franciszki i Stefana Themersonów,



„Apteka”. Według przytoczonych w prasie objaśnień autorów: „W filmie chodziło o rozwinięcie światłocieniowych kompozycji na poszczególnych klatkach. Po raz pierwszy w „Aptece” zastosowana została forma światłobrazu, czyli fotogramu, używanego dotychczas tylko w fotografii artystycznej”.<sup>2</sup> „Apteka” została zrealizowana w 1930 roku, film miał 100 m; czas projekcji wynosił 4 minuty. Realizację filmu umożliwił zaprojektowany przez autorów stół trickowy. „Liryczne wartości fotogramów – pisał Themerson – zawsze nas fascynowały i chcieliśmy je na ekran przenieść i ruchem wzbogacić. Metoda była prościutka: przy „normalnych” fotogramach układa się „przedmioty” na światłoczułym papierze. Myśmy je „układali” na półprzezroczystej kalce kreślarskiej, na poziomej szybie, – aparat (staroświecka żółta skrzynka z korbką) na dole skierowany w górę, światła zaś nad szybą. Głównie (ale nie wyłącznie) poruszaniem lampami (klatka po klatce) otrzymywało się ruch „cieni” i ich „deformację”; film (pozytywowa taśma) biały na czarnym, – nie był kopiowany i ta kopia (czarna na białym), służyła za negatyw”.<sup>3</sup> Film uzupełniały zdjęcia aptecznych rekwizytów; słoiki, probówki, syfon, były głównymi aktorami filmu, a ostatni ślad człowieka stanowiła mieszająca ręka, której odcisk został utrwalony w materiale. Istotą filmu była budowa wizualna, kontrasty wywołane przez zestawienie negatywu z pozytywem, światła i zmieniające się cienie. W realizacji autorzy wykorzystywali fotogramy Themersona wykonane w latach 1928–1929. „Mój pierwszy film „Apteka” – wspominał Themerson. – nakręcony był żółtą, drewnianą trumną, jej pierwszym właścicielem mógł być operator, który robił pierwsze

zdjęcia próbne z Polą Negri. „Apteka” zrobiona była na stole trickowym, klatka po klatce, za pomocą poruszania przedmiotami i światłem ale głównie światłem, powstawał obraz cieni (białych w negatywie) poruszał się, zmieniał swój kształt. Moholy-Nagy sprzeczał się z Man Rayem o to, kto był pierwszym wynalazcą fotogramów, tych białocząrných lirycznych światłobrazów „malowanych”, bez aparatu, światłem bezpośrednio na papierze fotograficznym. O ile się nie mylę, „Apteka” jest pierwszą próbą zastosowania techniki fotogramu w filmie. „Apteka” jest pierwszym ruchomym fotogramem. (...) Byliśmy wtedy oboje nieprzyzwoicie, bezwstydnie młodzi. Franciszka kończyła ASP na Powiślu, ja byłem na Architekturze, na Koszykowej. Moim starszym, albo młodszym (nie pamiętam) kolegą był Tadzio Kowalski.<sup>4</sup> To on pewnego razu zaprosił nas na pokaz filmowy jakiegoś stowarzyszenia i prosił, żeby „Aptekę” z sobą przynieść.<sup>5</sup> „Apteka” zmieściła się w kieszeni płaszcza. Nie pamiętam, gdzie pokaz się odbył. Najpierw był film amerykański, w którym Homer (a może Hektor) w fotelu na biegunach bujał się. A potem „Apteka”. Ktoś spytał „a co te kropki robią na ekranie?” Nie umiałem mówić wtedy, kiedy nie mam nic do powiedzenia. Nie miałem nic do powiedzenia na temat kropli, więc milczałem. Wtedy uznano, że jestem zarozumiały. Nie byłem zarozumiały. Byłem bezwstydnie młodym chłopcem z prowincji, który wiedział czego chce, ale na szczęście zupełnie nie wiedział, jakie wielkie przeszkody piętrzyły się naokoło niego. Himalaje, Karpaty, Alpy, Pireneje wydawały mu się nieistotnymi babkami z piasku. Wzięliśmy pudełko z „Apteką” z powrotem do kieszeni i poszli na spacer. Przez most





Kadry z filmu „Calling Mr. Smith”, 1943

Poniatowskiego na Pragę, na Dworzec Wileński, z powrotem przez most Kierbedzia, chodziliśmy noc całą do rana. Takie było nasze pierwsze spotkanie ze Startem”.<sup>6</sup>

Themersonowie nie czuli się związani z żadnym stowarzyszeniem twórczym. Ich filmy uczestniczyły w pokazach warszawskiej grupy Praesens, czasopisma „Linia” i Studia Polskiej Awangardy Filmowej w Krakowie, lwowskiego Klubu Filmowego „Awangarda”, Polskiego Amatorskiego Klubu Filmowego w Łodzi, brali udział w spotkaniach i projekcjach Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego – Start. Uważali, że wszyscy twórcy awangardy stanowią jedność z historycznego punktu widzenia, jako pokolenie, mające określone zadania do spełnienia, przewyżniające stereotyp myślenia o sztuce, a które po osiągnięciu zamierzonych celów powinno ustąpić miejsca kolejnej grupie młodych, wytyczającej nowe zadania, stawiające nowe hipotezy. „Stowarzyszenia nie potrafią wytworzyć odpowiedniej atmosfery ani dla twórczości, ani dla demonstracji – głosił Themerson – Atmosfera twórcza nie może istnieć tam, gdzie nie ma aktualnego hasła. Tylko wspólne hasło zapewnić może dostateczną wysokość i trwałość temperatury pieca inkubacyjnego, w którym dojrzewa sztuka. Tym hasłem powinno być: podbój, opanowanie materiału filmowego, zaciekla praca eksperymentatorska”.<sup>7</sup>

Filmy „Apteka” i „Europa”, pierwsze w pełni ukończone dzieła polskiej awangardy filmowej, powstały niezależnie od żadnych ugrupowań artystycznych. Wyświetlano je rzadko, jedynie na kilku pokazach specjalistycznych, właściwie nigdy nie były znane szerszej publiczności. A przecież mimo to istniały w świadomości wielu twórców i krytyków tego okresu jako ważne, niepodważalne dokonania, jedne z pierwszych filmów, o których można było powiedzieć „polski film – dobry”.<sup>8</sup> Pokazy prasowe filmu „Europa” wywołały szereg recenzji, dzięki którym możemy prześledzić jego oddziaływanie. Dla jednych film „Europa” był „grubym nieporozumieniem”, dla innych „najlepszym filmem młodej awangardy”. Wśród entuzjastów filmu należy wymienić przede wszystkim Stefanię Zahorską, zdecydowanym przeciwnikiem okazał się Krzysztof Brun<sup>9</sup>, Mieczysław Wallis<sup>10</sup> i Jerzy Toeplitz<sup>11</sup> przyjęli postawę umiarkowanych zwolenników. Koncepcja filmu „Europa”, zrealizowanego w roku 1932, powstała pod wpływem lektury poematu Anatola Sterna, wydanego w 1929 r. w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny. Scenariusz, przyjęty entuzjastycznie przez Sterna, podobnie jak i sam film nie zachował się, ale w 1973 roku autorzy dokonali rekonstrukcji scenopisu:



..... trawa rosnąca – (fotogram „animowany”: włókna bawełny obcinane klatka po klatce, kręcone wstecz, białe na czarnym).  
 Liście na wietrze (fotogram ruch liści za pomocą ruszania źródłem światła neg. i pozytyw)  
 panorama po fotomontażach (szereg fotomontaży własnych, przenikanie, przebijanie światłem itd., między nimi fotomontaż drapaczy chmur, obcinanych nożyczkami od góry, klatka po klatce, i kręconych wstecz)  
 bokser walczący bez przeciwnika (Skulski, kolega z Architektury)  
 „bezrobotny”? (Eligiusz – model z Akademii zbliżenie, klatka po klatce, zjazd równoległy do ciała, od głowy w dół do butów, – aparat na sztalugach malarskich opuszczanych klatka po klatce w dół)  
 studium jedzenia (modelem jegomość spotkany na ulicy, okazał się być rzeźnikiem)  
 głowa jedząca, pożerająca befszytk (głowa poziomo na ekranie)  
 usta  
 menu z napisem EUROPA (z hotelu Europejskiego)  
 zwiokrotniona głowa jedząca plasterki jabłka (osiem ekspozycji na tej samej taśmie, jadł S.T. klatka po klatce, autoportret)  
 pas transmisyjny z plasterkami jabłek  
 gazety  
 pomięte gazety wpychane w usta  
 głowa i mikrofon  
 rysunek Georga Grosza (na miejscu serca: motor animowany klatka po klatce, to zdjęcie zostało wycięte przez cenzurę, bo myśleli że rysunek był portretem Prystora<sup>12</sup>  
 panorama po fotomontażach (z okładki „Europy” – Teresy Żarnower) i in.  
 dwie figury (ulepione z chleba przez dwóch pacjentów Szpitala w Tworkach) i Człowiek w kaftanie bezpieczeństwa (ten ostatni głowę miał ruchomą, kiwał się kl. po kl.)  
 te zdjęcia przenikane były ze zdjęciem: żołnierz w helmie w okopach rzuca granat, trzeci przenik: drut kolczasty  
 dłoń na krzyżu, ćwiek  
 klawiatura fortepianu – jazz itp.  
 fotogramowe serce bijące (białe na czarnym)  
 bagnet brzuch (bagnet się cofa)  
 fotogramowa dłoń — cyfra rzymska V – i XX na tle bioder



cyfra znika, biodra na cały ekran  
 trotuar, płyty trotuaru zbliżenie szczelina kiel trawy wyrasta w Drzewo  
 drzewo dominuje – przechyla się – pada wprost na aparat  
 nagie „bachantki?” (modelki z Akademii) biegną wprost na aparat  
 fragmenty ich ciał, rękoma rozrywają druty elektr. itd. szybki montaż na pół abstrakcyjny  
 biodra-chleb – głowa  
 fotogramowy żołądek  
 zbliżenie skóry  
 fotogramowe serce bijące (jak poprzednio, na cały ekran)  
 na tle serca (przenik) małeńka kobieta skacząca z trampoliny w wodę (w centrum ekranu)  
 nagie dziecko błądzące po polanie (zdaje się że to samo zdjęcie co na końcu «Człowieka Poczciwego»)<sup>13</sup>

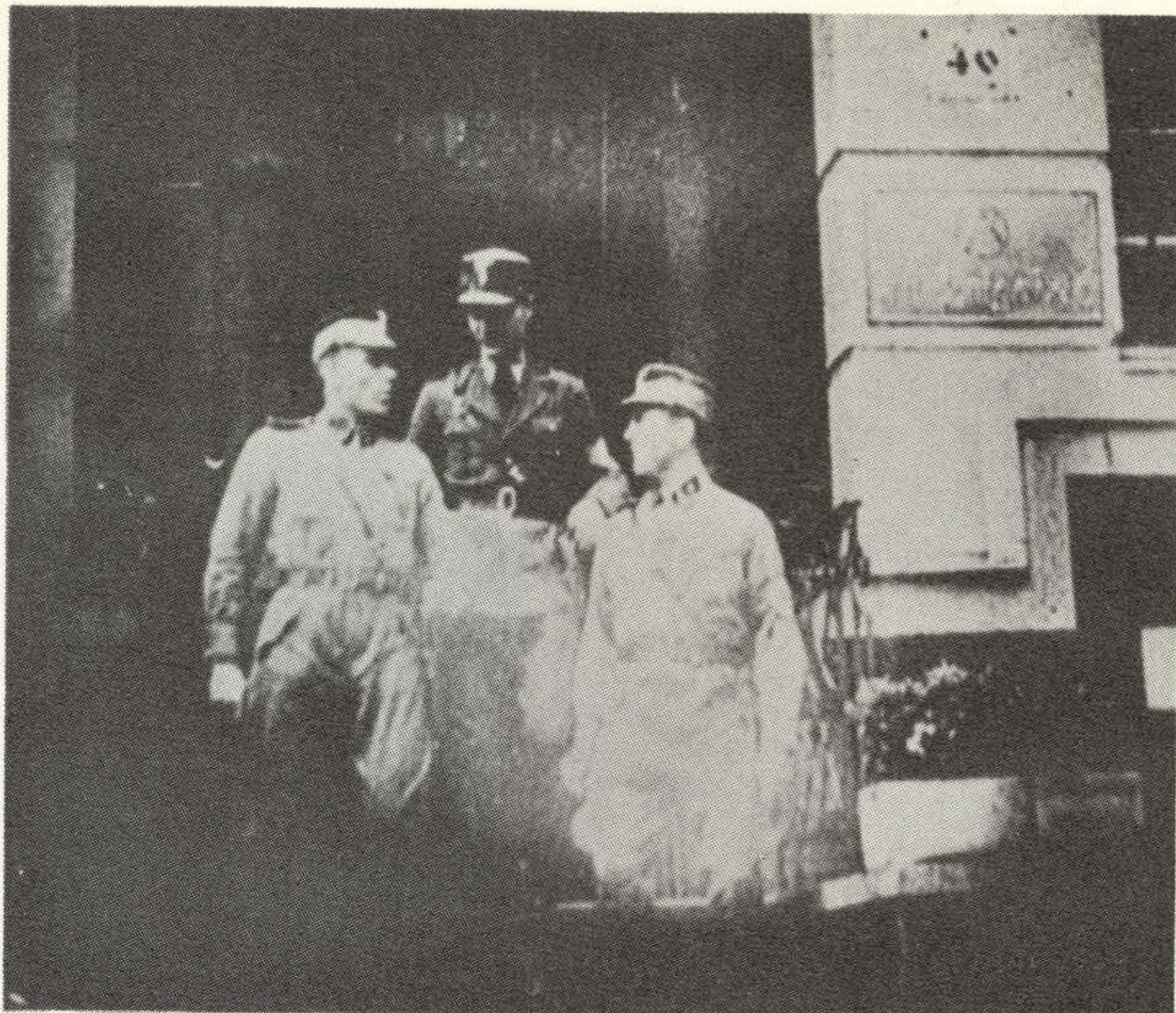
Film wiernie oddawał ideę, zawartą w poemacie Sterna, wizję szalonej Europy, pędzącej na oślep ku własnej zagładzie. Poprzez zastosowanie poklatkowej metody zdjęć, usunięcia niektórych faz ruchu, intensywny montaż, skondensowane skróty, wprowadzenie multiplikacji i powtórzeń uzyskano zmiany tempa narracji i zaskakujące kontrasty. „Jest w tym poemacie świeżość spojrzenia – pisała Stefania Zahorska – rzeczy są nowe bo ujrane od nieprzezwyciężalnej strony plastyczno-ruchowej, nowe są formuły interpretacyjne. Nawet utarte symbole słowne stają się świeże, cielesne i namacalne przez dynamikę ich obrazowania, przez plastyczność i uchwytność wizji”.<sup>14</sup> Podobnie jak w „Aptece” do „uruchomienia fotogramów” został wykorzystany stół trickowy, oprócz zmian „światło-przestrzennych” autorzy wprowadzili jeszcze „zmiany i ruchy fakturowe”<sup>15</sup>, fotogramy zostały poddane specjalnym zabiegom (złota kąpiel, sepiowy papier). Materiał uzupełniający obraz stanowiły fotomontaże, w tym również prace Szczuki i Żarnowerówny. „Europa” miała 300 m. długości, co stanowiło ponad 10 minut projekcji, w zależności od rodzaju projektora, jaki był używany, na film złożyło się kilkaset ujęć zmontowanych w szaleńczym tempie: „zdźbło trawy, wychylające się z pomiędzy płyt trotuaru rozrastało się na ekranie w drzewo, korzenie rozsadały beton, głodne komórki ciała («ten tłum szalejących bachantek» – A. Stern) rozwalaly kamienne fundamenty cywilizacji bez serca”.<sup>16</sup> Drobne fragmenty „Europy” znane są z pojedynczych kadrów, fotogramów i fotomontaży, dzięki tym nielicznym, w stosunku do ogromnej ilości ujęć, dokumentom, możemy hipotetycznie odtworzyć warstwę wizualną filmu, istotę dynamicznego collage’owego montażu, przy założeniu logicznej, konstrukcyjnej zasady rytmicznej



zmienności następujących po sobie coraz to nowych obrazów. „Nad wszystkim górował jednak w filmie Themersonów – wspomniął Anatol Stern – protest, gniewny i rozpaczliwy przeciwko zamienianiu mas ludzkich w mięso armatnie lub bezduszne automaty”.<sup>17</sup> „Europa” była filmem niemym, ale w czasie projekcji często uzupełniano ją dźwiękiem. We Lwowie w trakcie pokazu recytowano poemat Sterna,<sup>18</sup> w Warszawie w czasie wyświetlania odtworzono wybrany fragment V Symfonii Czajkowskiego. Zamiarem autorów było nagranie stałego podkładu muzycznego. W wywiadzie udzielonym reporterowi czasopisma „Pion” Themerson podaje nawet informację, że „Europa” jest właśnie w trakcie udźwiękowienia.<sup>19</sup> Konkret i abstrakcja, dwa przeciwstawne pojęcia odnoszące się do dwóch podstawowych wymiarów filmu, związki zachodzące pomiędzy warstwą wizualną a warstwą dźwiękową, stanowiły dla Themersona niezwykle istotny problem. Połączenie obrazu i dźwięku w jeden spójny audiowizualny układ, zyskało podstawy teoretyczne na długo przed możliwością praktycznej realizacji. W artykule „Możliwości radiowe”, opublikowanym we wrześniu 1928 roku, Themerson określa istotę zależności obu wymiarów. Udowadnia identyczność zadań, jakie staną w przyszłości przed nadawcami przekazów wizualnych (kino) i dźwiękowych (radio). Píše o muzyce optycznej polegającej na „grze melodii światła, cieni i barw”, o zmianie wrażeń optycznych na akustyczne i konieczności „abstrakcyjnego podejścia do rzeczywistości”. Połączenie tych wrażeń stworzy „radio-fono-wizję” człowieka przyszłości.<sup>20</sup>

Już w 1933 roku Themerson wspomina o nowym filmie, w którym wprowadza dźwięk jako ekwiwalent zjawisk światła, przestrzeni i ruchu.<sup>21</sup> Tym filmem stał się „Drobniak melodyjny”, plastyczne odzwierciedlenie utworu Maurice’a Ravela „Moment musical”. Mimo, że „Drobniak melodyjny” był pierwszym filmem wykonanym na zamówienie, reklamą firmy galanterijnej Wandy Golińskiej, uzyskany efekt plastyczny stawiał go w rzędzie poprzednich eksperymentów. Do bogatego już języka formalnych możliwości wzbogacania obrazu poprzez zabiegi techniczne, doszły doświadczenia nad sposobem transponowania dźwięku na obraz. W ocenie krytyki film był zarazem „abstrakcyjny, rzeczowy poetycki i reklamowy”.<sup>21</sup> „Drobniak melodyjny” trwał dokładnie tę samą ilość czasu, co utwór muzyczny Ravela, to jest ok. 3 min. (ponad 60 m), rozpowszechniano go w kinach wspólnie z filmami fabularnymi jako nadprogram. Pierwsza wzmianka o filmie ukazała się w grudniu 1933 roku w „Kurierze Polskim”, autorka recenzji głoszącej chwałę Sylvii Sydney, Maria Jehanne Wielopolska, zafascynowana nadprogramem zapomniała o głównym





Kadry z filmu „Calling Mr. Smith”, 1943

temacie swojego artykułu, pisząc o reklamówce zrealizowanej „na niebywałym i niespotykanym jeszcze w Polsce poziomie”.<sup>23</sup> Wprawdzie nie rozpoznaje Themersonów jako realizatorów filmu, a w następnej recenzji przypisuje reżyserię Wandzie Golińskiej, niemniej porównując „Drobiazg melodyjny” z innymi filmami, m.in. z krótkometrażówką „Budujemy” Eugeniusza Cękałskiego, zdecydowanie opowiada się za dziełem Themersonów.<sup>24</sup> Wśród wielu innych głosów pochwalnych najprościej określił „Drobiazg melodyjny” Seweryn Tross: „Najpiękniejszym filmem polskim (bez przesady) i to z punktu widzenia dźwiękowego i wizualnego, była reklamówka świecideł i cacek Golińskiej wykonana przez Themersonów. Ta jedna reklamówka powiedziała widzowi więcej o pięknie tych wszystkich cacek i drobniaków, niż gdyby Golińska reklamowała się w kinach sto tysięcy razy i gdyby podczas wszystkich antraktów, we wszystkich kinach, słyszał było refreny piosenek o wyrobach tej firmy”.<sup>25</sup>

Doświadczenia wyniesione z realizacji „Drobiazgu melodyjnego” zostały przez Themersonów wykorzystane w produkcji 300-metrowego (10 min.) filmu „The Eye and the Ear”, „Oko i ucho”. Mimo, że realizacja nastąpiła dopiero w latach 1944–1945, w okresie pracy w Londynie, nie należy sugerować się późną datą powstania, film mieści się w całości w twórczości Themersonów z połowy lat trzydziestych. Z przyczyn niezależnych od autorów pomysł tej wizualno-dźwiękowej kompozycji musiał zostać odłożony na ponad 10 lat. Brak funduszy i podstawowych środków technicznych uniemożliwił wykonanie bardziej skomplikowanych zabiegów, wymagających profesjonalnych urządzeń, niezbędnych do synchronizacji dźwięku. „Na Złotej mieliśmy studio w małym pokoju przy kuchni – wspomina Themerson – na Królewskiej mieliśmy studio w sypialni. Na Czeczota (gdzie potem narodziła się Spółdzielnia Autorów Filmowych) mieliśmy sypialnię w studio”.<sup>25</sup> Film „Oko i ucho” powstał na kanwie czterech spośród pięciu pieśni Karola Szymanowskiego, wchodzących w skład utworu „Ślopiewnie” (opus 46 bis). Poszczególne pieśni stanowiły podstawę do transpozycji wizualnych czterech części filmu. Pieśni z tekstem Juliana Tuwima, w przekładzie Jana Słowińskiego, śpiewała Sophie Wyss (sopran), orkiestrą dyrygował Ronald Biggs.

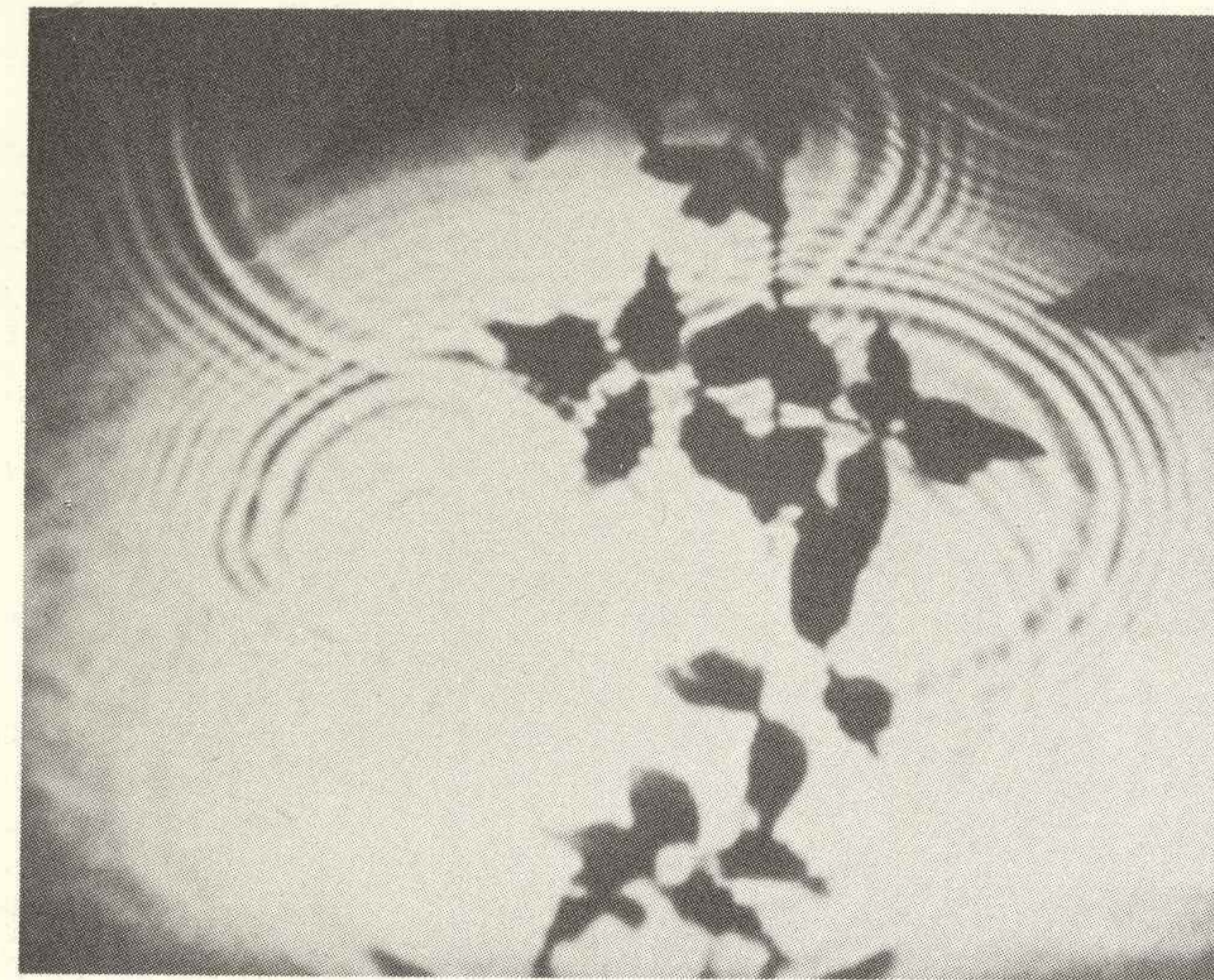
„4 pieśni traktowane były w 4 różne sposoby – wyjaśnia Themerson – 1. Zielone słowa (Green Words): śpiew przejęty przez skrzypce i jako że słów już nie było, ich znaczenie pokazane na ekranie (liście, odbłyski, woda) synchronicznie z muzyką – liryczne, sentymentalne, celowo „naiwne” ... 2. Św. Franciszek (St. Francis): muzyka ściślejsz analizowana. Kształty geometryczne zsynchronizowane z linią melodyjną – śpiewem, instrumentacją zaś –



z tematem pieśni (Piero della Francesca „Nativity”, rozgwieżdżone niebo itd) w przeniku. Biała linia zygzakiem wykreślała ruch batuty dyrygenta. 3. Kalinowe dwory (Rowan Towers): eksperyment całkowicie „arytmetyczny”. Każda grupa instrumentów orkiestry miała sobie odpowiadający prosty kształt geometryczny. Np. skrzypce reprezentowały trójkąty, których wysokość na ekranie zmieniała się z wysokością tonu brzmiącego w danej chwili. Kształty geometryczne odpowiadające różnym instrumentom nałożone były na siebie w przeniku. Crescendo, diminuendo, staccato, pizzicato miały także swoje wizualne odpowiedniki. Śpiew reprezentowała pozioma linia, ze środka której „wygięcie” w górę i w dół (odpowiadające wysokości śpiewanej nuty) przesuwano się symetrycznie w lewo i w prawo. 4. Wanda: tutaj „geometria” nie „rysowana” była, lecz powstawała z „fotogramową” techniką fotografowanych „prawdziwych” fal na powierzchni „prawdziwej” wody. Tak więc 3 ujęcia splotły się ze sobą: melancholia pieśni (rytm) + kształty zjawisk naturalnych (fale na wodzie) + „sztuczne” ich uwyrażnienie (fotogramowe podkreślenie ich geometrii)”<sup>27</sup>.

W filmie „Oko i ucho” nastąpiła próba formalnego zespolenia muzyki i obrazu, pełna koordynacja wrażeń optycznych i słuchowych, adaptowanie najprostszych kształtów geometrycznych dla unacznienia specyfiki zapisu charakterystycznego dla form dźwiękowych. Opracowanie części czwartej (Wanda), częściowo nawiązywało do wątku tematycznego pieśni. Woda stanowiła źródło ekspresji, zaczyn niezliczonych możliwości zmian układów przestrzennych, rytmiki, powierzchniowego zespolania i rozchodzenia się fal, nakładania i przenikania linii, skojarzeń stanowiących doskonały ekwiwalent rytmów muzycznych i fal dźwiękowych. „Oko i ucho” nigdy nie doczekało się rozpowszechniania, film został ukończony w okresie likwidacji Biura Filmowego Informacji i Dokumentacji Rządu RP w Londynie, w momencie najmniej odpowiednim do popularyzowania eksperymentatorskich prób zespolenia wrażeń optycznych i słuchowych w jeden wymiar audiowizualny. Tak więc ostatecznie dzieło Themersonów, sumujące ich doświadczenia nad istotą zależności obrazu i dźwięku nie zyskało należnej rangi pośród filmów awangardy.

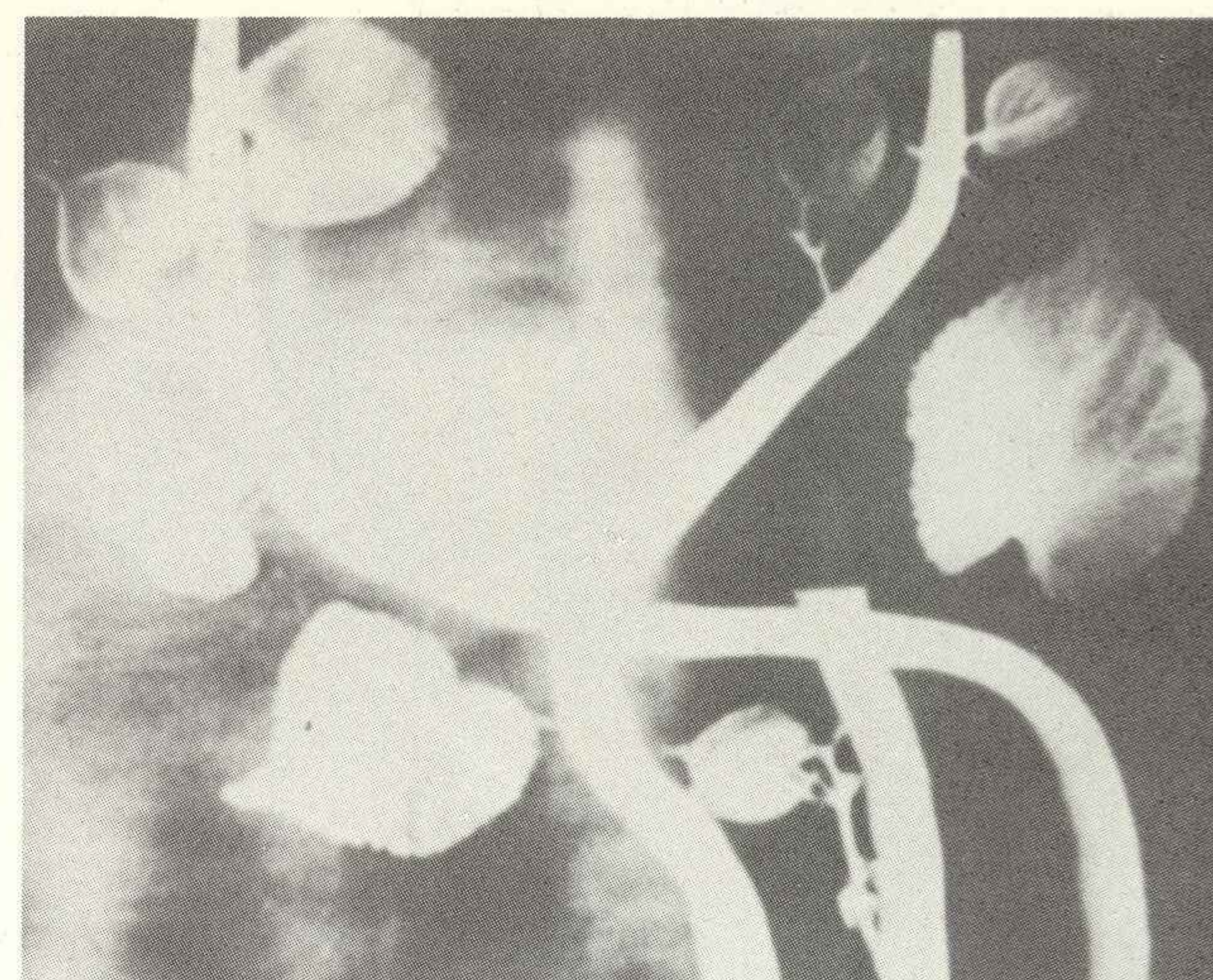
W latach trzydziestych Themerson opublikował kilka wypowiedzi teoretycznych najczęściej w formie wywiadów. W rozmowie z Jerzy Toeplitzem zamieszczonej w „Kurierze Polskim” pod wiele mówiącym tytułem „Przyszłość kina” dał się poznać jako gorący zwolennik „filmu artystycznego”. „Awangarda musi zrezygnować z handlowych celów twórczości filmowej – głosił –. Młody film polski znajduje się obecnie w okresie inkubacji. Artysta powinien zrobić



Kadr z filmu „The Eye and the Ear” (Oko i ucho), (Zielone słowa – Green Words), 1944–45

to, co sam uważa za najwłaściwsze, bo tylko wtedy są szanse, że zdobyczą wartościową dla kultury filmowej wniesie. A na razie, u nas, tylko o to chodzi”.<sup>28</sup> W dalszym ciągu rozmowy Themerson proponował, aby utworzyć zespoły skupiające twórców filmowych o określonej postawie. Zespoły te oprócz poszukiwań o charakterze eksperymentatorskim mogłyby wykonywać zadania w dziedzinie „sztuki stosowanej”, tworzyć filmy naukowe, oświatowe lub reklamowe, komponować „filmy abstrakcyjne z wycinków realnych i filmy fabularne z elementów abstrakcyjnych”. Bezkompromisowe poglądy Themersona na sprawy filmu i polityki kulturalnej często spotykały się z krytyczną oceną, a Krzysztof Brun podsumował je nawet jako „światopogląd młodego wariata”.<sup>29</sup> Po latach, w nawiązaniu do tej złośliwej uwagi, Themerson napisał: „Wariat już nie jest młody, ale światopogląd jego pozostał ten sam. Nie zmienił się tyle tylko, że szczerstwał”.<sup>30</sup>

W roku 1935 pod egidą Themersonów powstała Spółdzielnia Autorów Filmowych (SAF), z siedzibą w ich mieszkaniu w Warszawie na ul. Czeczota 16. W styczniu 1937 roku członkami spółdzielni byli: Janina i Eugeniusz Cękałscy, Stanisław Dziewulski, Aleksander Ford, Kazimierz Haltrecht, Wanda Jakubowska, Witold Lutosławski, Karol Szołowski, Franciszka i Stefan Themersonowie, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki. W następnych miesiącach 1937 roku akces do pracy w spółdzielni zgłosili jeszcze Antoni Bohdziewicz i Nelly Horecka. Spółdzielnia nie miała charakteru stowarzyszenia twórczego, była raczej związkami pracowniczym, chociaż w niektórych formach działania jak np. wydawanie czasopisma, upodabniała się do grup awangardowych. Redaktorem i wydawcą czasopisma spółdzielni „f.a.” o trójjęzycznym podtytułe „film artystyczny, film artistique, the artistic film” był Stefan Themerson, kierownikiem artystycznym Franciszka Themerson. Wydano dwa numery pisma, trzeci przygotowywany pod kątem polskiej awangardy filmowej nie ukazał się. Pierwszy numer został poświęcony filmom awangardy angielskiej, w wersji językowej polsko-angielskiej, z okazji pokazu filmów angielskich, przygotowanego przez SAF dnia 7 marca 1937. Numer zawierał artykuły Eugeniusza Cękałskiego „Nowe drogi rozwoju kina” i Jerzego Toeplitza „Brak szczerości”, wprowadzające w sytuację awangardy filmowej na Wyspach Brytyjskich oraz teksty twórców angielskich Johna Griersona i Lena Lye, uzupełnione artykułem Laszlo Moholy-Nagy „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia”.<sup>31</sup> Drugi numer „f.a.”, opracowany w wersji polsko-francuskiej, towarzyszył kolejnemu pokazowi filmów, organizowanemu przez SAF, który odbył się 22 maja 1937 roku.<sup>32</sup> Tym razem były to filmy awangardy francuskiej, a wśród nich: Henri Chomette „5 minutes cinéma pur”, Georges Lacombe

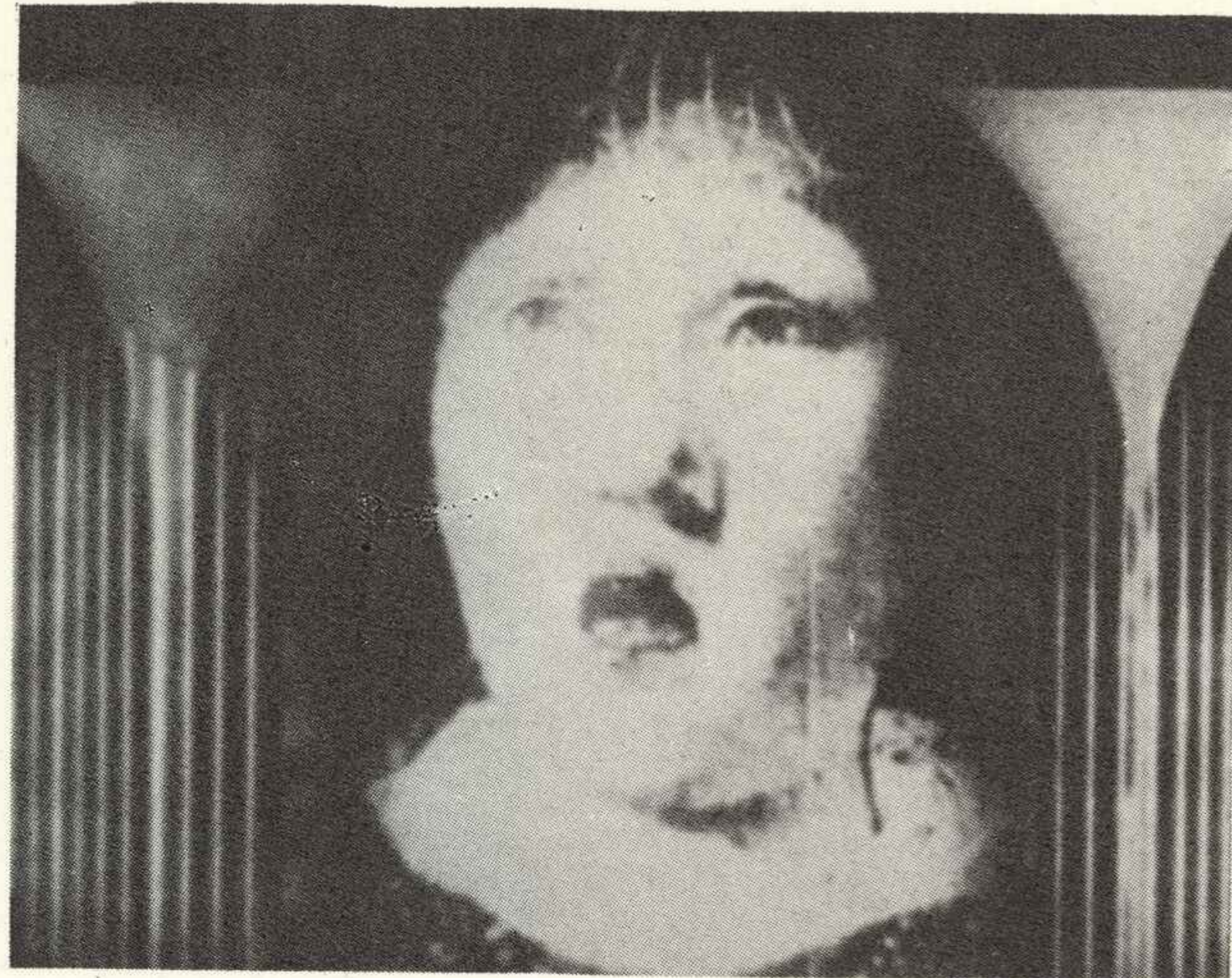


„La Zône”, Fernanda Légera „Ballet mécanique” i René Claira „Entr’acte”. W tym samym numerze Themerson opublikował artykuł teoretyczny „O potrzebie tworzenia widzeń”, w którym jeszcze raz dał wyraz swojej pasji eksperymentatorskiej. „Głoszę pochwałę niechlujstwa – pisał –. Niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie. Więcej! niechlujstwa konstruowanego. Tłukącego standardowe maski, grzebiącego w splecionych trzewiach taśmy, biegnącej przez projektor, odkrywającego przyrodzoną prawdę aparatu do tworzenia widzeń”.<sup>33</sup> Zygmunt Tonecki zamieścił tekst „Początki awangardy filmowej”, pierwszy artykuł informacyjny, omawiający doświadczenia awangardy przede wszystkim francuskiej i niemieckiej.<sup>34</sup> Pokaz filmów, który odbył się tylko w Warszawie (SAF nie otrzymała zezwolenia Urzędu Celnego na projekcje w Krakowie, Łodzi i Poznaniu), cieszył się ogromnym zainteresowaniem. Organizatorzy próbowali wykorzystać je, wobec braku filмотeki polskiej, dla rozpowszechniania idei utworzenia sieci stowarzyszeń zajmujących się wymianą i rozpowszechnianiem najwybitniejszych współczesnych osiągnięć kinematografii światowej.

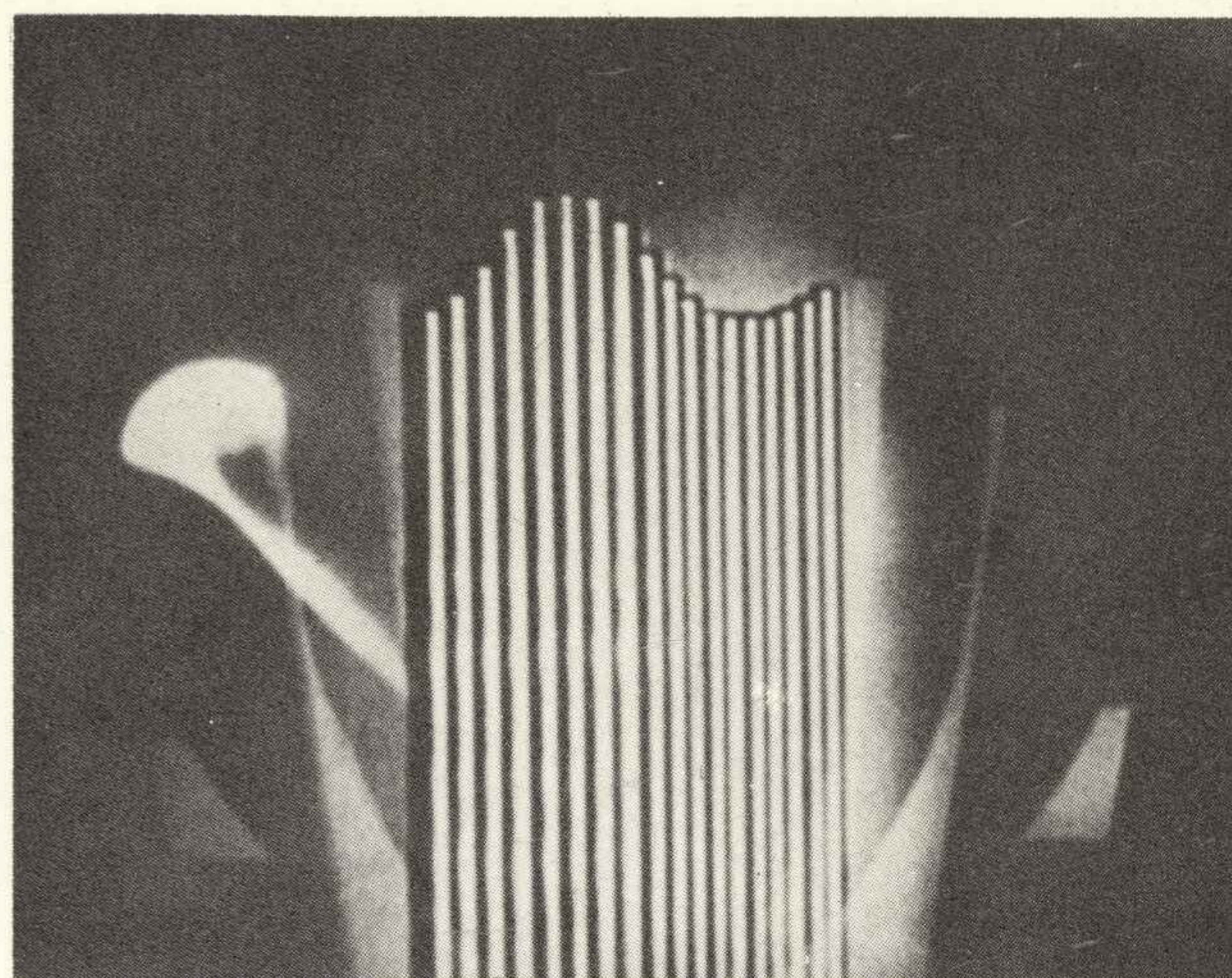
W kronice numeru 2 „f.a.” opracowanej przez Themersona możemy odnaleźć następującą notatkę: „Jeżeli dziś, w r. 1937, oglądając po raz pierwszy filmy starej awangardy francuskiej, powiemy, upraszczając świadomie, że: 1) „5 minut czystego kina” – to nie kino a sfotografowane szkiełka, 2) „Entr’acte” – to zabawka wspaniałego figlarza, 3) a „La Zône” – zwykły reportaż, to dowód iżemy sami sobie przebrnęli przez te etapy walki, których śladami są filmy pierwszej awangardy. Ponieważ: „Linia eksperymentów filmowych przebiega jakby ponad krajami, ponad latami i ma swoją własną logiczną ciągłość” (Stefania Zahorska). Organizowany obecnie dla czytelników „f.a.” pokaz filmów awangardy francuskiej powinien odbyć się w roku 1927. Dlatego prosimy Państwa do kina, jak do muzeum.”<sup>35</sup>

W filmografii polskiej za najistotniejszy przejaw działalności SAF „debiut awangardowy”, uważany jest pełnometrażowy film „Strachy” Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego.<sup>36</sup> Znacznie rzadziej przypomina się i omawia osiągnięcia w dziedzinie krótkiego metrażu, gdzie na czołowych miejscach plasują się realizacje Themersonów. Już w 1935, pierwszym roku istnienia spółdzielni, na zamówienie Instytutu Spraw Społecznych, Themersonowie realizują „Zwarcie” (300 m, 10 min.), film rzeczy i znaków z muzyką Witolda Lutosławskiego, ostrzegający przed niewłaściwym użyciem prądu elektrycznego. „Zwarcie” było wyświetlane w kinach wspólnie z fabularnym filmem „Pokusa” w reżyserii Franko Borzago, z Marleną Dietrich i Gary Cooperem.





Kadr z filmu „The Eye and the Ear” (Oko i ucho), Sw. Franciszek – St. Francis), 1944–45



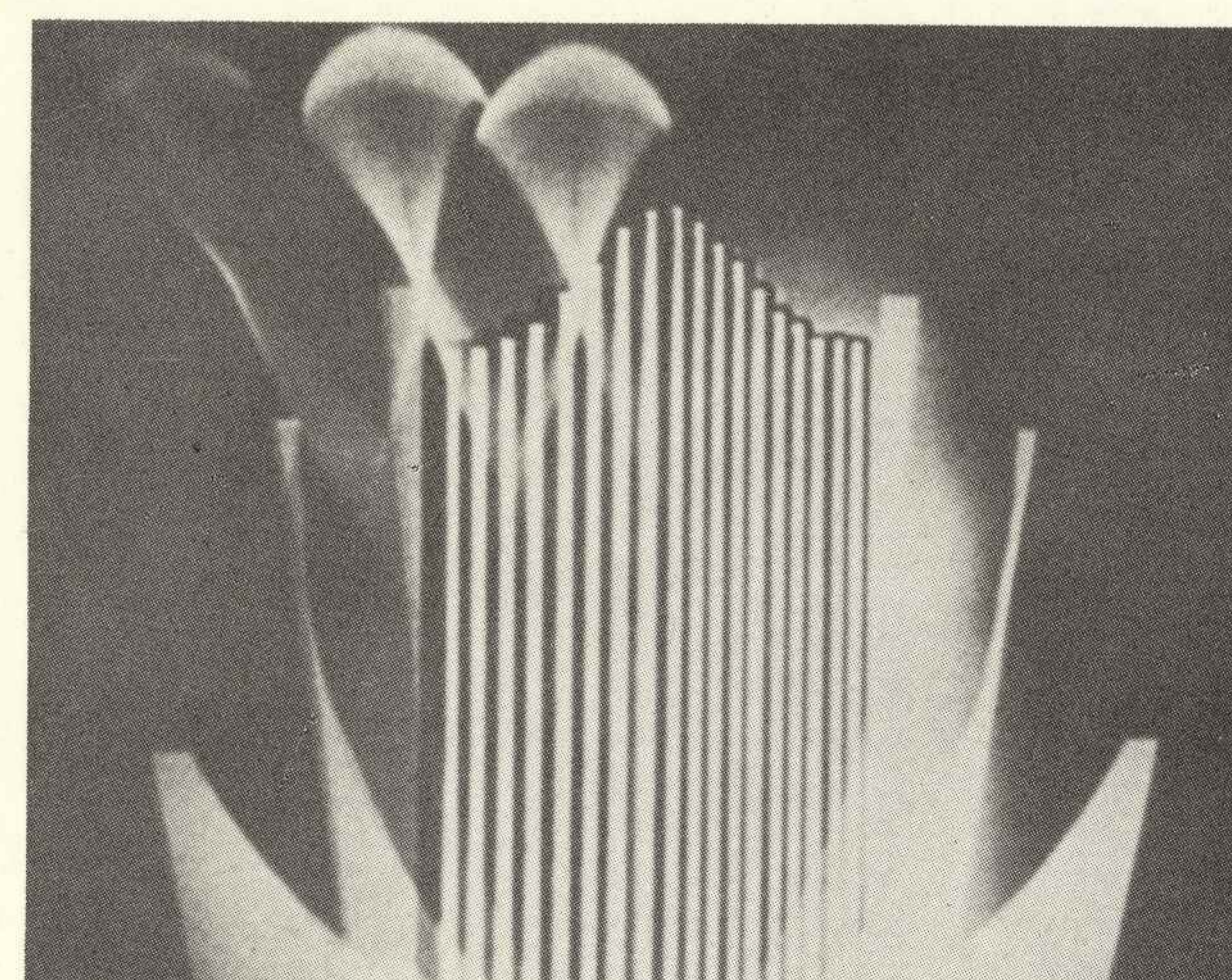
Recenzenci podkreślając słaby scenariusz i nieciekawą reżyserię „Pokusy”, zwracali uwagę na nadprogram, widząc w nim czołowe osiągnięcie polskiej kinematografii.<sup>37</sup> Themersonowie ograniczyli do minimum niezbędną realistyczną, informacyjną treść, rozbudowując wizualną stronę obrazu. W jednym z momentów filmu na ekranie pojawia się cień postaci, przez którą przelatuje wydrapana na negatywie błyskawica elektryczności. Konstrukcja filmu była ściśle uzależniona od warstwy dźwiękowej. Fragment utworu Lutosławskiego powstał przed realizacją filmu, inne części zostały specjalnie skomponowane, każda nuta zyskała swój ekwiwalent w ilości klatek, stając się elementem konstrukcyjnym warstwy wizualnej. W opinii recenzentów film cechowała przejrzystość, jasność, lakoniczność, przy pierwszorzędnej kompozycji formalnej, plastycznej i muzycznej. Symultaniczne połączenie dźwięku z wizją zyskało filmowi przydomek „symfonii światła i elektryczności”. „W tym filmie jest poezja rzeczy, linii, plam, światła – pisała Stefania Zahorska – jest dramat elektryczności, jest krótkie śpięcie zdyszanych form, jest przekonywująca wymowa samych obrazów.”<sup>38</sup>

Ostatnim dziełem Themersonów zrealizowanym w Polsce w 1937 roku (premiera odbyła się w 1938), w Spółdzielni Autorów Filmowych, była 300-metrowa (10 min.) humoreska irracjonalna „Przygoda Człowieka Pocziwego (nie będzie dziury w niebie jeżeli pójdiesz tyłem)”, z muzyką Stefana Kisielewskiego. Idea tego filmu narodziła się przypadkowo w trakcie wywiadu z Themersonem, który przeprowadzał Jerzy Toeplitz.<sup>39</sup> „Tuś Toeplitz przyszedł po wywiad dla „Kurierza Polskiego” – wspomina Themerson – , mówię Tuś, bo wszyscy go nazywali Tuś, więc we wspomnieniach mi tkwi jako Tuś. Chociaż nigdy nie mówiliśmy sobie po imieniu. Nie o Tusia jednak chodzi mi tutaj a o ostatnie zdanie jego wywiadu, zdanie, które pamiętam doskonale do dzisiaj. Brzmi ono: „Dwa tygodnie na Parnasie daj nam Panie”. Dwa tygodnie na Parnasie są tematem Przygody Człowieka Pocziwego”.<sup>40</sup> Film podobnie jak inne wcześniejsze dzieła Themersonów uchodził za zaginiony, stosunkowo niedawno, w 1960 roku Centralne Archiwum Filmowe odnalazło jedną z kopii. Wkrótce po tym odkryciu Themerson sformułował komentarz do dzieła, które powstało bez mała przed 25 laty: „W NIE BĘDZIE DZIURY W NIEBIE człowiek pocziwy nie filozofuje na temat cywilizacji. Chce po prostu dwóch tygodni urlopu na Parnasie. Nie w Zakopanem albo w Szczawnicy, ale na Parnasie... Aby dostać się tam, musi popęlić akt, który wydawać się będzie aktem irracjonalnym (stąd podtytuł filmu: humoreska irracjonalna) tym racjonalistom, którzy myślą, że zawsze mają rację. Musi wylać się ze swego środowiska. Musi wstać od codziennego biurka i ... pójść tyłem. Z szafą z lustrem...

Do lasu. I odfrunąć. Na dach. Na chwilę. Zobaczyć świat z innego punktu widzenia. Autorzy tego filmu także całe życie próbowali chodzić tyłem, ale naprzód. I wolę to od chodzenia całą parą przodem, ale wstecz: do symbolizmu, do romantyzmu, do naiwnego realizmu XIX-wiecznego środkowoeuropejskiego mieszczaństwa. Chodzenie tyłem ma zawsze i wszędzie swoich przeciwników. Człowiekowi pocziwemu najdokuczliwszym był ów małoduszny, tchórzliwy, zazdrosny tyran, który panował tak komicznie dumnie i tak tragicznie, absolutnie, w ciasnych sercach tych co wierzyli, że tylko ich wiara jest możliwa, że tylko taki świat jest możliwy jaki widzą przez wąskie szpary swych doktryn, że ich poglądy są Ustalonym Porządkiem Rzeczy, i że Porządek ten się rozpęknie, że będzie Dziura w Niebie, jeżeli się Człowiekowi Pocziwemu pozwoli pójść na niezorganizowaną przez żadne Biuro Podróży podróż tyłem, do lasu, na dach. Film miał pokazać, że są śmieszni, że są ciałni, że robią z igły widły, że napewno nie będzie żadnej Dziury w Niebie. Ale to było 25 lat temu...<sup>41</sup>

Treścią filmu Themersonów jest surrealistyczny marsz dwóch ludzi z szafą, wzbogacony o szereg irracjonalnych sytuacji. Niebagatelną rolę w kompozycji filmu gra również lustro, w którym odbija się zdeformowany obraz rzeczywistości. Podobnie jak w większości swoich filmów, Themersonowie wzbogacają formę obrazu o fakturę wizualną, ruchome fotogramy, niespodziewane zmiany ostrości, efekty montażowe, kontrasty zestawienia negatywu z pozytywem. Niemal surrealistyczny walor plastyczny tego filmu wytrzymał próbę czasu, a chodzenie tyłem, czy obawa przed dziurą w niebie znaczy dziś tyle samo co znaczyło kiedyś.

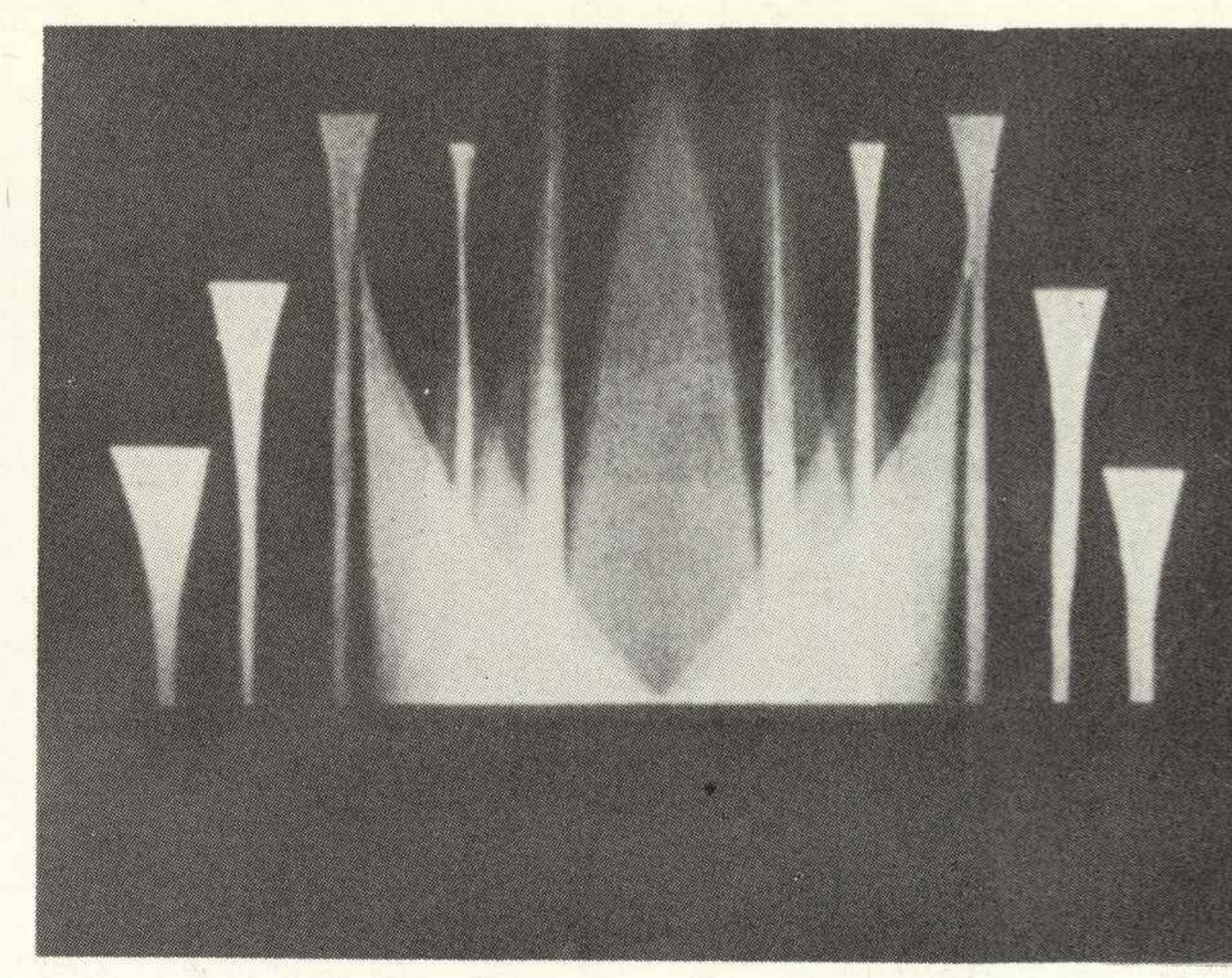
Lata wojny zastają Themersonów w Paryżu. W 1939 roku Stefan Themerson wstępuje do armii polskiej we Francji, aby po ewakuacji znaleźć się w końcu 1942 roku w Szkocji. Wkrótce potem zostaje odkomenderowany do współpracy z Biurem Filmowym Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP w Londynie. W roku 1943 Themersonowie realizują barwny (Dufaycolor), 300-metrowy (10 min) film w wersji angielskiej „Calling Mr Smith” (Wzywamy pana Smitha), najwybitniejszą pozycję w produkcji Biura Filmowego, który został uznany za jedyny film eksperymentalny wykonany w Anglii w okresie wojny.<sup>42</sup> Informacja ta nie jest ścisła, bowiem sami Themersonowie zrealizowali jeszcze omawiany już wcześniej film „The Eye and the Ear”. Premiera „Calling Mr Smith” wywołała sensację w środowisku filmowym. Największe zainteresowanie, a zarazem kontrowersje, wywołała nowatorska metoda, jaką posłużyli się Themersonowie w realizacji dokumentalnego filmu, ukazującego barbarzyńskie metody niszczenia polskiej kultury narodowej. „Materiałem wyjściowym „Calling Mr



Smith” były fotografie i fragmenty filmów dokumentalnych z okresu wojny. Kadry zdjęć fotograficznych połączone z odpowiednio dobranymi kawałkami taśmy pojawiają się na ekranie w rozbłyskach kolorowych światła. W amorficznym sposobie narracji, w abstrakcyjnych zestawieniach, we fragmentach zdjęć kronikalnych przedstawiających okrucieństwa wojny, w grze płaszczyzn i plam barwnych wylania się zamiar twórców – oskarżenie totalnej eksterminacji kultury dokonywanej przez hitlerizm. Ilustrację muzyczną stanowiły fragmenty utworów Chopina, Bacha, Szymanowskiego, skonstrastowane brutalnie z osławioną pieśnią bojówek nazistowskich – „Horst Wessel Lied (akustycznie zdeformowaną – przypis J. Z.)”<sup>43</sup>

Film adresowany był do przeciętnego widza angielskiego, anonimowego pana Smitha, miał rozwiać istniejące złudzenia, pokazać do czego są zdolni „kulturalni Niemcy”. Na ekranie pojawiły się oryginalne plakaty m.in. lista polskich profesorów rozstrzelanych w pierwszych dniach okupacji. Film ostrzegał niedowiarków, jaka groźba wisi nad Anglią, w plakacie „Zutritt für Polen verboten” (Polakom wejście zabronione), niemieckie „verboten”, zamienia się w angielskie „forbiden”. Cenzura brytyjska uznała niektóre ujęcia za zbyt szokujące dla angielskiego widza, przed wejściem na ekrany usunięto m.in. ujęcie przedstawiające młodą dziewczynę na szubienicy. Film cieszył się dużym zainteresowaniem, ale jednocześnie przyjmowany był z dystansem, widzowie nie byli w stanie uwierzyć w narzucającą się prawdę, w wymowę autentycznych dokumentów.

Działalność w Biurze Filmowym kończy okres zainteresowania Themersonów możliwościami fotografii, fotomontażu i filmu. Mimo coraz szerszej gamy środków kształtowania wizji i dźwięku, od najskromniejszych konstruktywistycznych zasad komponowania obrazu po symultaniczne układy optyczne i dźwiękowe, zorganizowane w jeden spójny nierozdzielny zespół przenikających się kształtów, dzieła ich cechuje zadziwiająca jednorodność. Byli indywidualistami w każdym sposobie twórczej wypowiedzi, nigdy nie wchodzili w skład żadnego ugrupowania artystycznego,<sup>44</sup> a powołana przez nich Spółdzielnia Autorów Filmowych miała właściwie charakter zrzeszenia zawodowego. Każdy z filmów Themersonów był pełną realizacją autorską. Sami opracowywali scenariusz, wykonywali zdjęcia i montaż, komponowali formę plastyczną filmu. Jedynie warstwa dźwiękowa pozostawała częściowo w rękach współpracowników, a i w tej dziedzinie oboje mieli pewne doświadczenia. Ta ogromna wszechstronność, samowystarczalność stworzyła unikalne uwarunkowania, mimo niezwykle skromnych możliwości finansowych

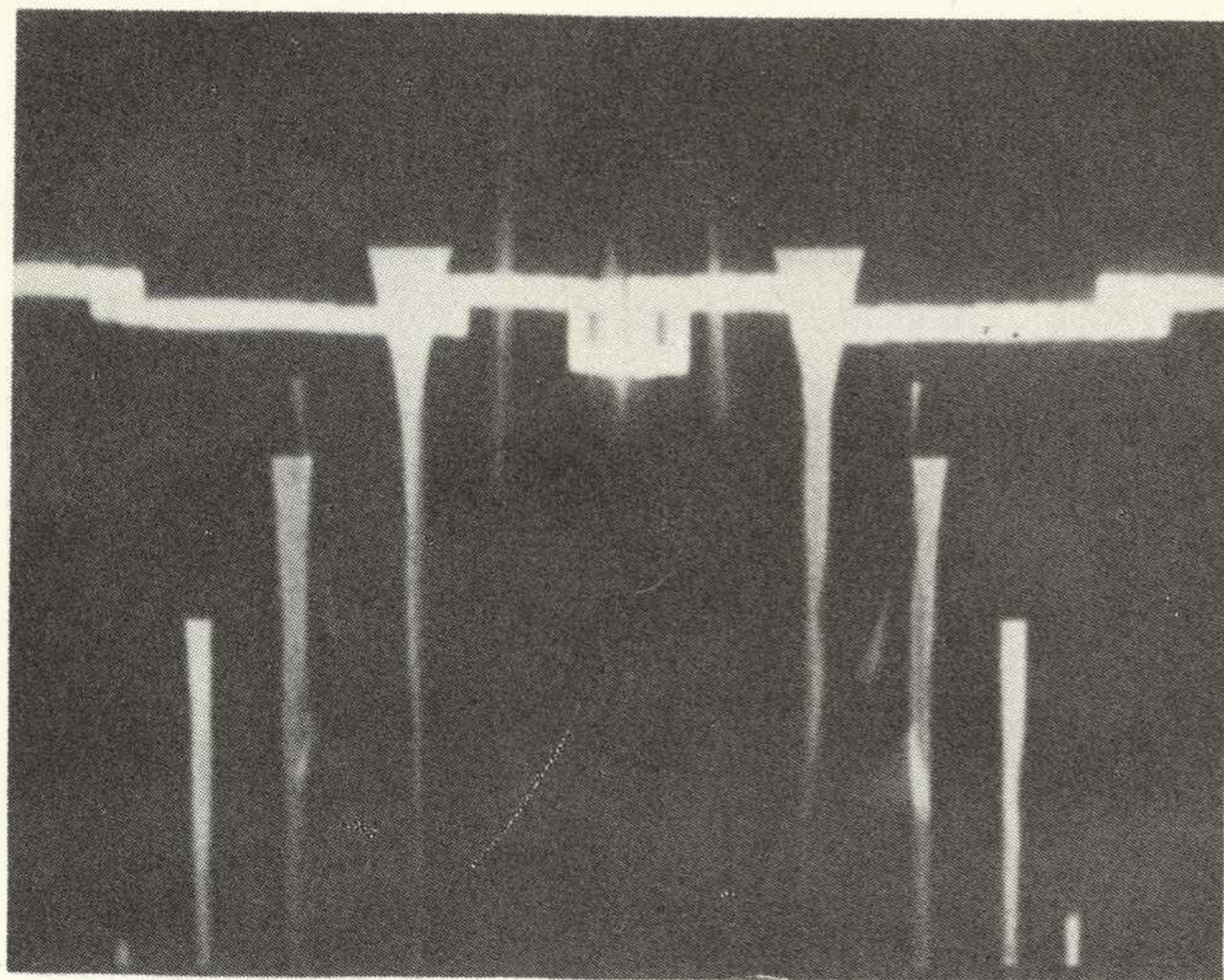


Kadry z filmu „The Eye and the Ear”. (Oko i ucho). (Kalinowe dwory – Rowan Towers), 1944–45

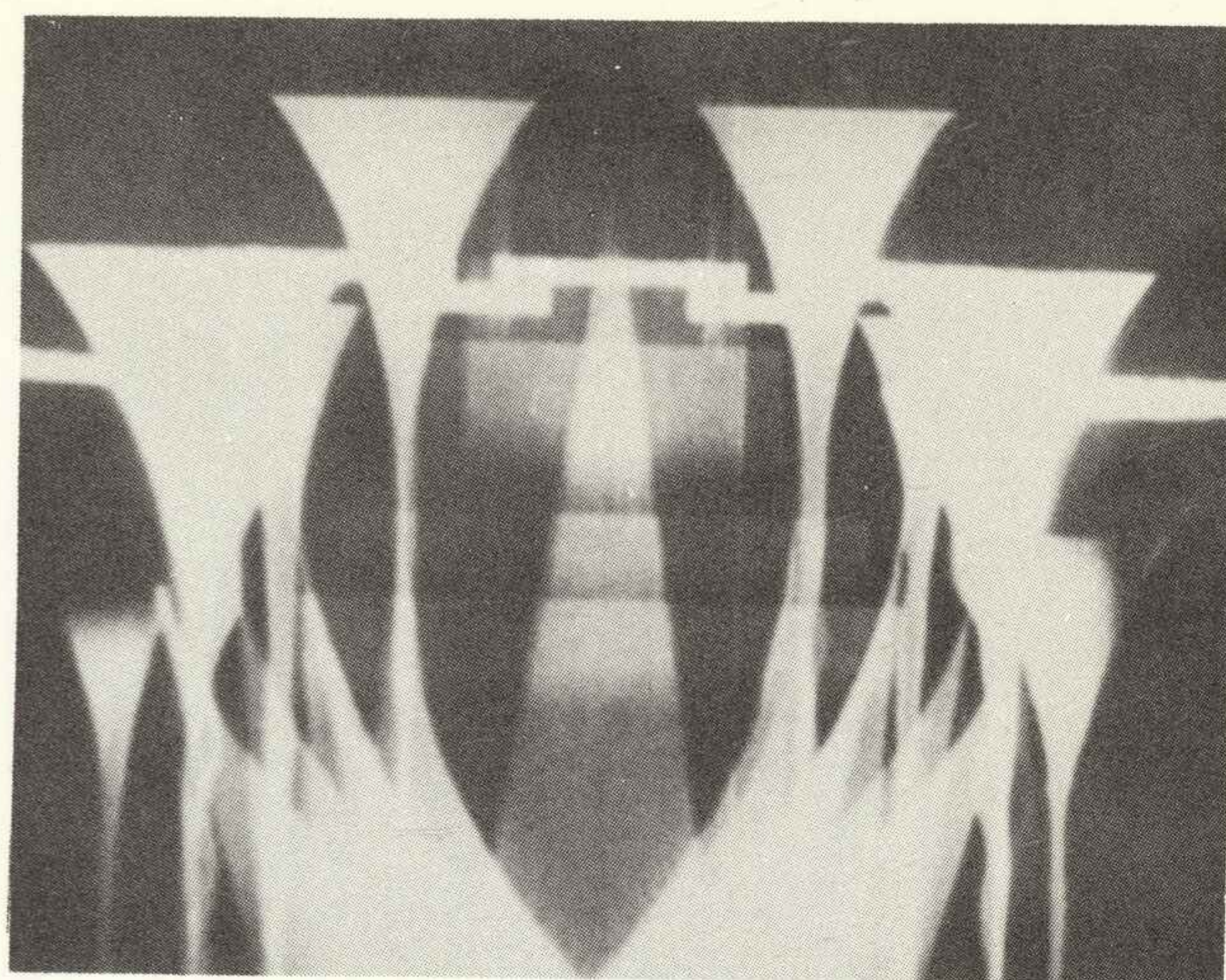
i przestarzałego sprzętu, pozwoliły im one wypracować własny styl obrazu filmowego, własną formułę awangardowego kina, w którym walor plastyczny odgrywał wiodącą rolę, nie eliminując, lecz przeciwnie, wzmacniając zawartość ideową obrazu. Likwidacja Biura Filmowego zamyka pewien etap wspólnych poszukiwań artystycznych małżeństwa Themersonów. W latach następnych Franciszka Themerson skupia się na malarstwie, rysunku i swoiście interpretowanej opowieści plastycznej widowisk teatralnych („Król Ubu”, 1964). Aktywność Stefana Themersona przenosi się niemal wyłącznie w dziedzinę pisarstwa. Powieść, poezja, nowela, esej, studium filozoficzne, opera, wydawane pod znakiem założonego przez nich wydawnictwa „Gaberbochus”, przeplatają się nawzajem, żadna z form nie usurpuje sobie prawa przewagi. Sztuka w rozumieniu Themersona jest nieodłączną częścią społecznego działania, a obdarzony świadomością człowiek – najbardziej czułym instrumentem dla ujawniania wrażeń estetycznych. Nieuważni czytelnicy jego powieści, „Wykładu profesora Mmaa”, „Kardynała Pölättö, posuwając się dalej tropem wytyczonym w przedmowie przez Bertranda Russella,<sup>45</sup> automatycznie szeregują Themersona jako autora „...książek zjadliwych, w których paradoks, ironia, groteska składają się na specyficzny klimat „pure nonsens’owych” dywagacji bohatera z zakresu filozofii „à rebours”, jaką jest jego własny system filozoficzny”.<sup>46</sup> Takie rozumowanie wynikające z najcięższej choroby historyków literatury, „etykietomanii”, spotyka się z ripostą autora: „O nie! to nie „pure nonsens” i nie „à rebours”. Może się czasami zżymam, ale nigdy nie szuję bez litości, i nie kpię, nie parodiuję, – przeciwnie, moim prostym rozsądkiem staram się zrozumieć i to nie moja wina, że jest tyle rzeczy, które – bez mojej pomocy – same z siebie drwią i same siebie parodiują.”<sup>47</sup>

Janusz Zagrodzki





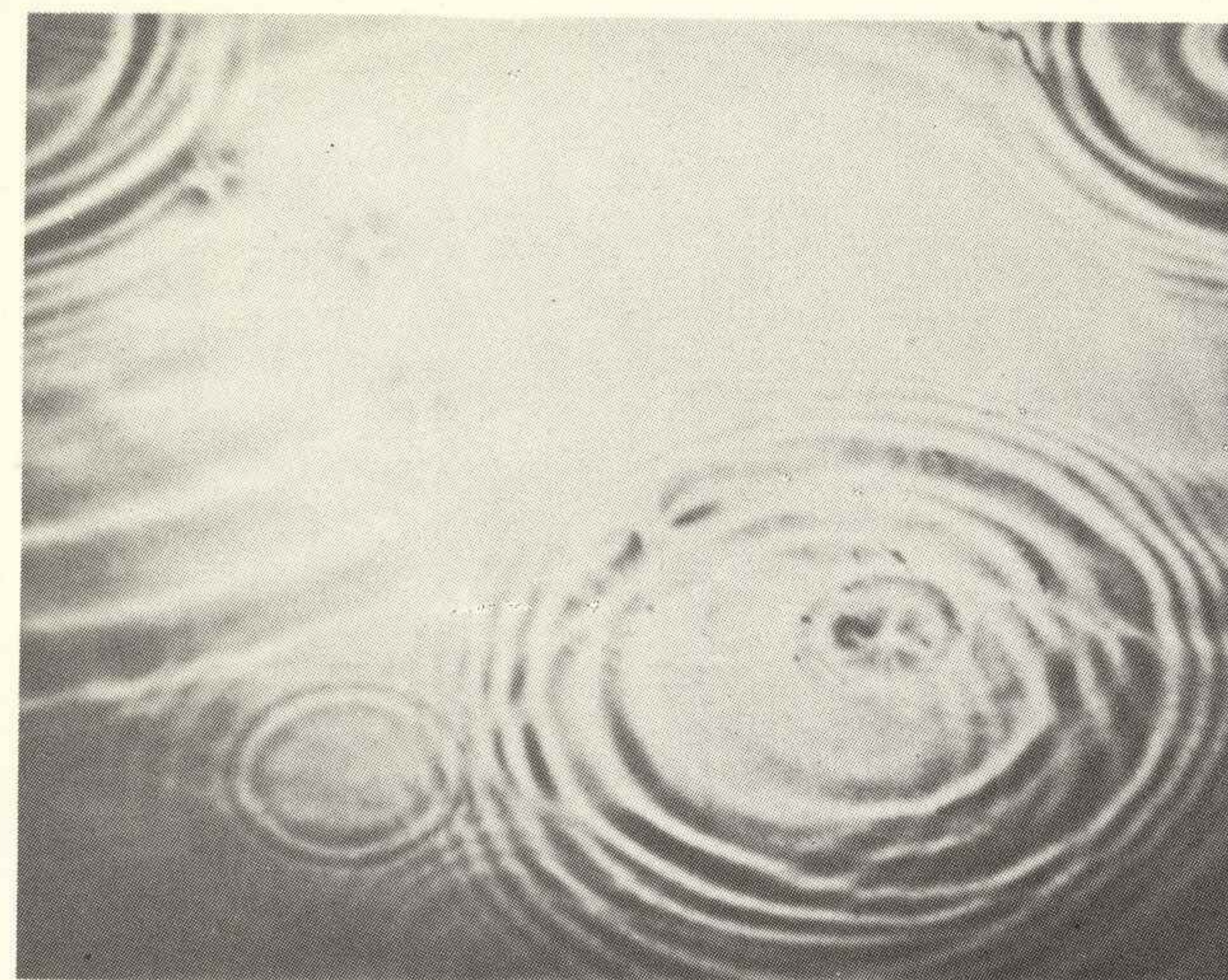
Kadry z filmu „The Eye and the Ear” (Oko i ucho). (Kalinowe dwory – Rowan Towers), 1944–45



### Przypisy

1. S. Themerson, Dialog tendencyjny, *Wiadomości Literackie*, 1933, nr 17, s. 16.
2. J. Migowa, Jak pracuje warszawska awngarda filmowa, *Światowid*, 18.XI.1933.
3. List S. Themersona z dn. 1.II.1977 r.
4. Tadeusz Kowalski współautor (z Jerzym Zarzyckim) filmu „Był sobie bal” (1933).
5. Pierwszy pokaz „Apteki” miał miejsce w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu Polonia w Warszawie w 1930 r.
6. Wspomnienia S. Themersona, rękopis udostępniony przez autora.
7. S. Themerson, Dialog tendencyjny... dzieło cyt.
8. S. Zahorska, Polski film – dobry, *Wiadomości Literackie*, 1932, nr 52.
9. (K. Brun), Europa czyli grube nieporozumienie z filmem awangardowym, *Express Poranny*, 1933, nr 31 (31.I.).
10. M. Wallis, Film, *Droga*, 1933, nr 5.
11. J. Toeplitz, Europa, *Kurier Polski*, 1933, nr 35 (5.II).
12. Aleksander Prystor, pułkownik Wojska Polskiego, działacz polityczny, najbliższy współpracownik marszałka J. Piłsudskiego.
13. Maszynopis scenopisu w zbiorach autora.
14. S. Zahorska, Polski film – dobry... dzieło cyt.
15. J. Migowa, Jak pracuje... dzieło cyt.
16. List S. Themersona z dn. 30.XI.1960 (do ówczesnego Centralnego Archiwum Filmowego w Warszawie).
17. A. Stern, Wspomnienia z Atlantydy, Warszawa 1959, s. 168.
18. Recytował lektor Uniwersytetu im. Jana Kazimierza, dr Leopold Kielanowski.
19. S. Łag, Rozmowy o Starcie, *Pion*, 1933, nr 5, s. 5.
20. S. Themerson, Możliwości radiowe, *Wiek XX*, 1928, nr 23, s. 3.
21. J. Migowa, Jak pracuje... dzieło cyt.
22. *Wiadomości Literackie*, 1934, nr 2, s. 5.
23. M.J.W. (Maria Jehanne Wielopolska), Stylowy: Sylvia Sydney, *Kurier Poranny*, 1.XII.1933.
24. M.J.W. (Maria Jehanne Wielopolska), Apollo: Precz z Kryzysem, *Kurier Poranny*, 29.II.1934.
25. S. Tross, Frontem do reklamówki, *Dekada*, nr 1935, nr 19, s. 5.
26. Wspomnienia S. Themersona, rękopis udostępniony przez autora.
27. List S. Themersona, z dn. 31.I.1981 r.
28. (J. Toeplitz), Przyszłość kina, rozmowa ze Stefanem Themersonem, *Kurier Polski*, 1933, nr 250.
29. (K. Brun), Europa czyli..., dzieło cyt.
30. Wspomnienia S. Themersona, rękopis udostępniony przez autora.
31. *f.a. film artystyczny, film artistique, the artistic film*, 1937, nr 1 (styczeń-luty).

32. *f.a., film artystyczny, film artistique, the artistic film*, 1937, nr 2, (marzec-kwiecień).
33. jak wyżej, s. 47.
34. jak wyżej, s. 53–53, 60–62.
35. St. Th. (S. Themerson), Dzisiaj, jak wyżej, s. 64.
36. J. Toeplitz, Historia sztuki filmowej, Tom IV 1934–1939, Warszawa, 1969, s. 404.
37. A. Czerwiński, Na ekranie – Pokusa, *Wiadomości Literackie*, 31.V.1936.
38. S. Zahorska, Dwie polskie krótkometrażówki, *Wiadomości Literackie*, 1936, nr 3, s. 7.
39. (J. Toeplitz), Przyszłość kina..., dzieło cyt.
40. Rękopis udostępniony przez autora.
41. List S. Themersona z dn. 30.XI.1960, dzieło cyt.
42. S. Ozimek, Film polski na obczyźnie, Historia filmu polskiego tom III 1939–1956, Warszawa 1974, s. 49.
43. jak wyżej.
44. O odrębności twórczości Themersonów, niezależnej od Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego – Start, które spełniało rolę zbliżoną do dyskusyjnego klubu filmowego, wspomina Jolanta Lehman w artykule „Filmowa twórczość Themersonów”, w pracy zbiorowej „Z dziejów awangardy filmowej”, Katowice 1976, s. 130.
45. B. Russell (przedm) w: S. Themerson, Wykład profesora Mmaa, Warszawa 1958, s. 3.
46. Nota Wydawnictwa Literackiego, w: S. Themerson, Kardynał Pölättö, Kraków 1971.
47. Rękopiśmienna nota S. Themersona z marca 1978 r., na egzemplarzu książki „On Semantic Poetry”, London 1975, w zbiorach prywatnych.



Kadry z filmu „The Eye and the Ear”, (Oko i ucho), Wanda, 1944–45

### Janusz Zagrodzki

#### Outsiders of the Avant-garde

„Perhaps one should not be so stubborn in maintaining the importance of the fact that a truly Polish film culture must come to life and flourish in the future. Perhaps we are doomed to crank out endless kilometres of expensive film according to the dictates of East, as well as West both of which have long since left us behind. Perhaps it would suffice for us to maintain our position as users of foreign discoveries, as a poor, passive participant in international culture with the status of just another consumer who tries to persuade himself, as well as others, that reflection is the same as creativity.”<sup>1</sup>

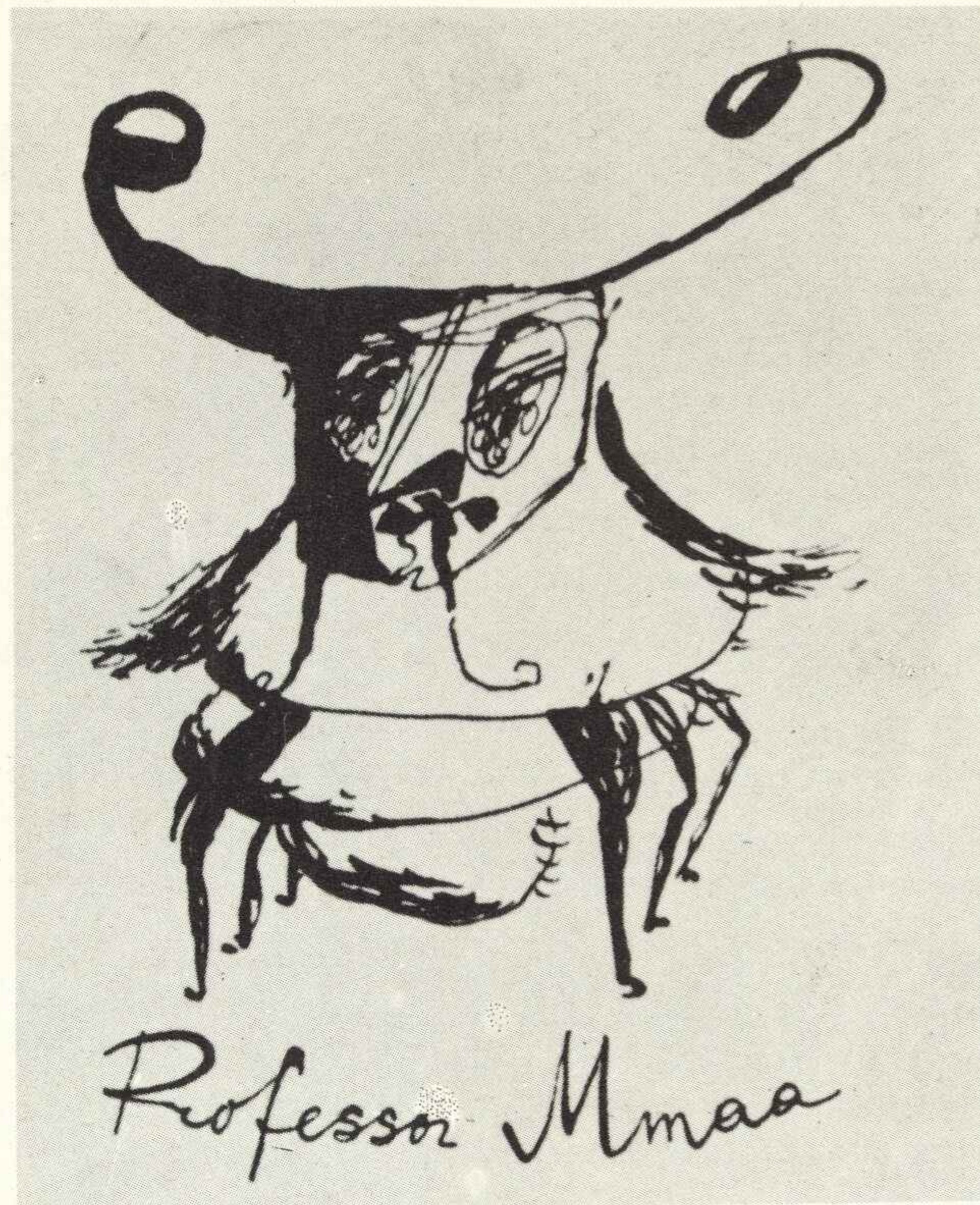
This was the opening of Stefan Themerson's "tendencious dialogue" with a non-existent participant, which was published in March 1933 under the auspices of "Wiadomości Literackie" (Literary News). Themerson was, at this time, a young 23 year old author endowed with literary and poetic talent, whose first love grew to be film. Together with his wife, Franciszka, a graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, they were regarded as the most radical representatives of the newly formed cinematic avant-garde.

For many participants of the avant-garde movements during the nineteen twenties and thirties film was the final link, a culmination of the experiences accumulated within the visual arts, literature, photography and photomontage. Film provided the opportunity of realizing concepts barely evident in the other visual arts and in literary experiments. Photography and photomontage were to become the initial transitional phases on the way to a free composition of light and movement phenomena – which are the very essence of film – for a number of artists investigating the new medium. The language of photography opened new possibilities, new roads for pure artistic activity. Christian Schad, Man Ray and Laszlo Moholy-Nagy had somewhat earlier begun to apply compositional forms directly onto photographic paper without using a camera. Chronologically, the earliest of these were Schad's "Schadographs" (1918) then, based on the same principle, came Man Ray's "Rayograms" (1920–1) and Moholy-Nagy's photograms (1920–1). These and similar works by other artists in the inter-war period resulted naturally from the inherent characteristic of photographic paper exposed to light. Themerson was to follow just such a route from photography, via photomontage to film. He had already been interested in photography during his high school days in Płock where, in 1927, he produced a booklet of several dozens photograms in a 6×9 cm. format.

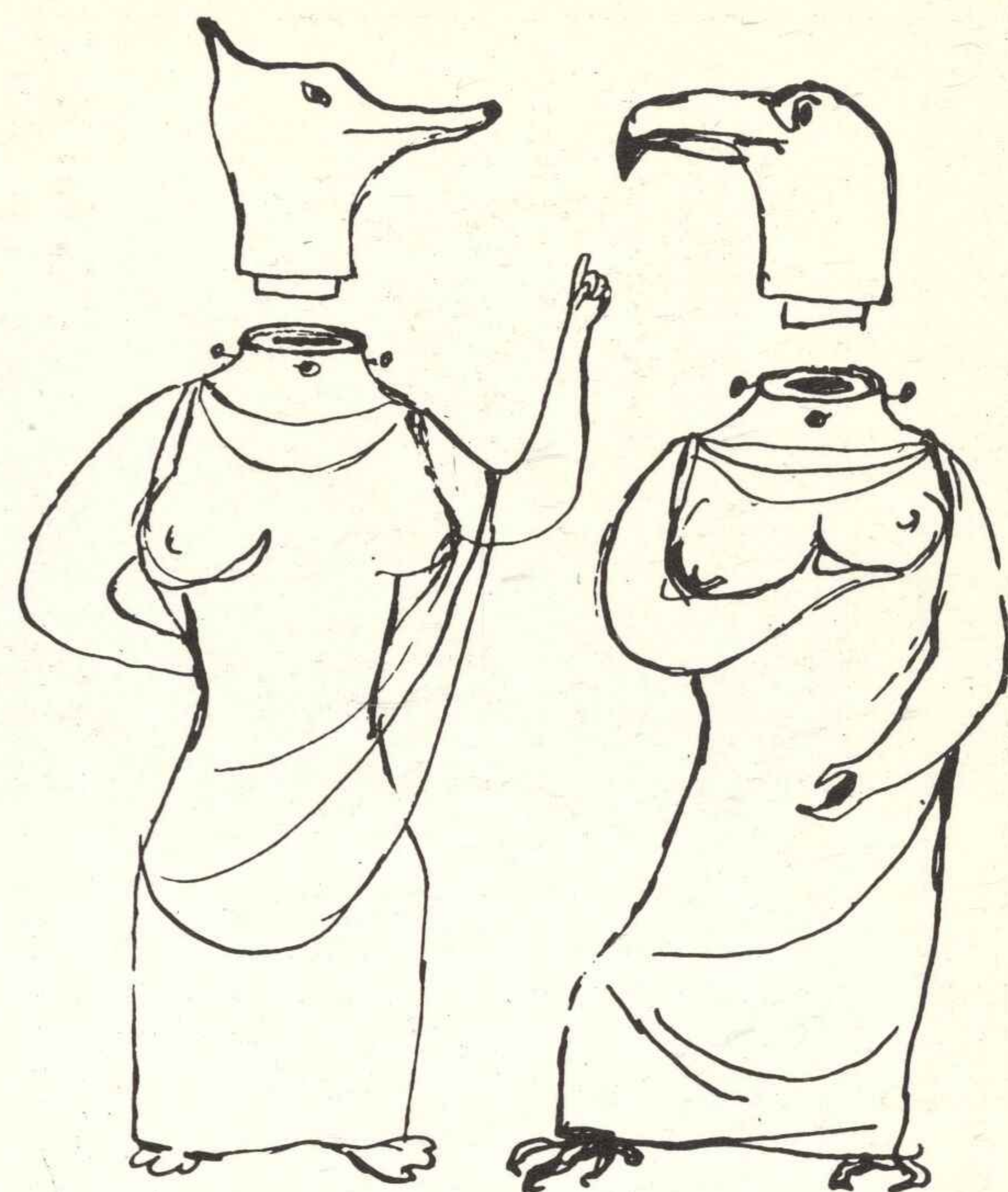
These were created on the basis of film shots and gave the effect of movement by passing translocation of a circle and matches over the surface of the photographic paper during the course of the exposure. This idea of "movement" photograms was to be applied in Franciszka and Stefan Themerson's first film, "Apteka" ("The Pharmacy"). The artists' own explanations were quoted by the press as follows: "The film was concerned with creating light-shadow compositions on individual frames. In "Apteka" for the first time the device of a light image, a photogram, which had been used previously only within art photography, was adapted to film."<sup>2</sup> "Apteka", completed in 1930, was 100 metres long and totalled 4 minutes of projection time. The film was made on an animation stand devised by the artists themselves. "The lyrical value of the photograms", wrote Themerson, "constantly fascinated us, so we wanted to transfer them onto the screen and enrich them with movement. The method was simple; in «normal» photograms «objects» were placed on light sensitive paper. We «arranged» them on translucent tracing paper, using a sheet of glass for support, – the camera (an old-fashioned case with a crank) was placed underneath and pointed upwards with the light source situated above the glass. Usually, but not always, by moving the lights (frame after frame) we obtained movement of the «shadows» and their «deformation»: the film (positive stock) white on black, – was not copied and the original (black on white) acted as the negative."<sup>3</sup>

The film was completed with shots of pharmacy accessories, jars, test tubes, a siphon were the chief actors while the only indication of man was a hand doing the mixing and which was preserved in the form of its print left on the material. Essentially, the film was a visual construction of contrasts produced by the confrontation of negative and positive, of light and shifting shadows. For its production the authors utilized photograms made by Themerson in the years 1928–9. "My first film, «Apteka»", recalled Themerson, "was shot using a yellow wooden coffin whose original owner may well have been the cameraman who did the first screen test of Pola Negri. «Apteka» was produced on an animation stand, frame after frame, by moving the light source as well as the objects – but most often the light source – thereby capturing the image of the shadows (white on the negative) which moved and changed in shape. Moholy-Nagy had quarreled with Man Ray as to which had been the inventor of the photogram – that black and white, lyrical, light image «painted» without a camera but by a light shining directly onto the photographic paper. In so far as I know, «Apteka» was the first attempt at adapting photogram techniques to film; «Apteka» was the first





Franciszka Themerson. Ilustracja do powieści Stefana Themersona „Wykład profesora Mmaa”, (Professor Mmaa's Lecture), 1943



Franciszka Themerson. Ilustracja książki „The Eagle and the Fox”, 1949

moving photogram (...). We were then both indecently, unashamedly young. Franciszka was completing studies at the Academy of Fine Arts on Powiśle Street, I was in architecture on Koszykowa. My older, or perhaps younger (I cannot remember), colleague was Tadzio Kowalski.<sup>4</sup> It was he who once invited us to a film screening some club had arranged and asked us to bring «Apteka» with us.<sup>5</sup> «Apteka» fit into my coat pocket. I cannot remember where the screening occurred.

First there was an American film in which Homer (or was it Hector) rocked in a rocking chair. And then «Apteka». Someone asked, «What are those drops doing on the screen?» I didn't then know how to talk when I had nothing to say. Since I had nothing to say regarding the drops on the screen I remained silent.

Thus it was concluded that I must be conceited.

I wasn't conceited. I was merely a young boy from the provinces who knew what he wanted, yet thank-fully was totally unaware of the nature and immensity of the barriers set out around him. The Himalayas, Carpathians, Alps and Pyrenees seemed to him insignificant playthings moulded out of pailfuls of sand. We put the tin with «Apteka» back into my pocket and went for a walk. Over the Poniatowski Bridge to Praga to the Wilno Station and back over the Kierbedź Bridge, we walked all night and into the morning. Such was our first meeting with the film club Start.<sup>6</sup>

The Themersons never felt themselves tied to any groups. Their films took part in showings organized by the Warsaw group Praesens, as well as by the periodical "Linia" and Studio of the Polish Film Avant-Garde in Cracow, the Lwow Avant-Garde Film Club, and by the Polish Amateur Film Club in Łódź.

They also participated in the meetings and screenings of the Society of Enthusiasts of Art Cinema – Start.

They held that all avant-garde artists at any point time comprise a unit, from a historical point of view, with its specific function being the overturning of stereotypes relating to art. These artists, after attaining the desired goal, should step aside for the next generation

coming up with its own assignments and novel hypotheses. „Organizations are incapable of creating an atmosphere appropriate either for creativity or for the showing of it,” voiced Themerson. “A creative atmosphere cannot exist where there is no new belief. Only a common ideal can assure sufficient heat, as well as the duration of this heat within the incubator in which art matures. Such an ideal ought to be: conquest and control of the film material, and passionate experimentation.”<sup>7</sup>

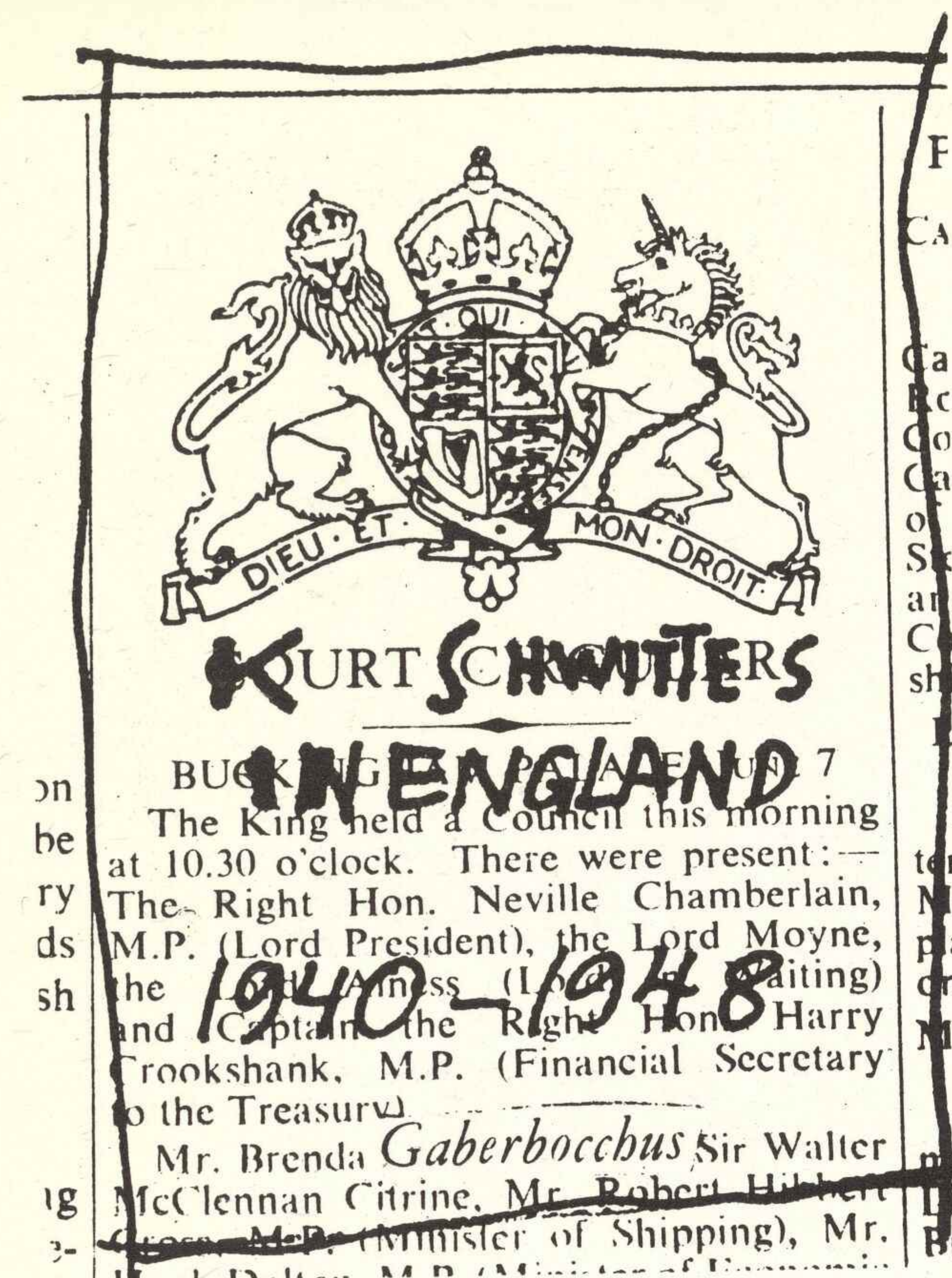
“Apteka” and “Europa”, the first fully finished works within the Polish film avant-garde came about independent of any artistic group. They were rarely screened – only as part of special showings – and were never really known by the general public. This, despite the fact that many critics and artists of the period considered them as undisputedly important accomplishments, the first films which could be labelled “good Polish film”.<sup>8</sup> Press screenings of “Europa” elicited several reviews from which we can check reactions. For some, “Europa” was a “great misunderstanding”, for others “the best film of the young avant-garde”. Among the enthusiasts one can name, above all, Stefania Zahorska; Krzysztof Brun was a decided opponent.<sup>9</sup> while Mieczysław Wallis<sup>10</sup> and Jerzy Toeplitz<sup>11</sup> took a guardedly supportive stand.

The film, produced in 1932, was inspired by the poem “Europa” of Anatol Stern published in 1929 with a graphic design by Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower. The script, accepted enthusiastically by Stern, – as was the film itself – has not survived to our time, however in 1973 the authors attempted the following reconstruction:

“Grass growing – (“animated” photogram: threads of cotton being cut frame by frame, turned in reverse, white on black).

Leaves in the wind (photogram with motion of leaves made by moving the light source, negative and positive).

Photomontage panorama (series of our photomontages penetrated and transfixed by light etc., among



Franciszka Themerson. Okładka książki Stefana Themersona „Kurt Schwitters in England”, 1958

these one of sky-scrapers being cut along the top by scissors, frame by frame and turned in reverse).

Boxer shadow boxing (Skulski, a friend in architecture).

“Unemployed?” (Eligiusz – a model from the Academy, close-ups frame by frame following the length of his body, from the head down to the boots, – the camera on a painting easel being let down frame by frame).

A study of eating (the model: a gentleman met on the street who turned out to be a butcher), head eating, gobbling a steak (head level with the screen), mouth, menu inscribed EUROPA (from the Hotel Europejski), multiple image of a head eating slices of apple (eight exposures on the same film, S.T. eating frame by frame, “self-portrait”), transmission belt carrying apple slices.

Newspapers.

Crumpled newspapers being stuffed into a mouth.

Head and a microphone.

Drawing by George Grosz (in the place of a heart: an animated motor frame by frame – this shot was eliminated by the censors as they took the drawing to be a portrait of Prystor<sup>12</sup>).

Photomontage panorama (from the cover of “Europa” by Teresa Żarnower) and others.

Two figures (moulded from bread by a pair of inmates of the mental hospital in Tworki), a devil and a man in a straight jacket (the latter has a head that swivels; nods frame after frame).

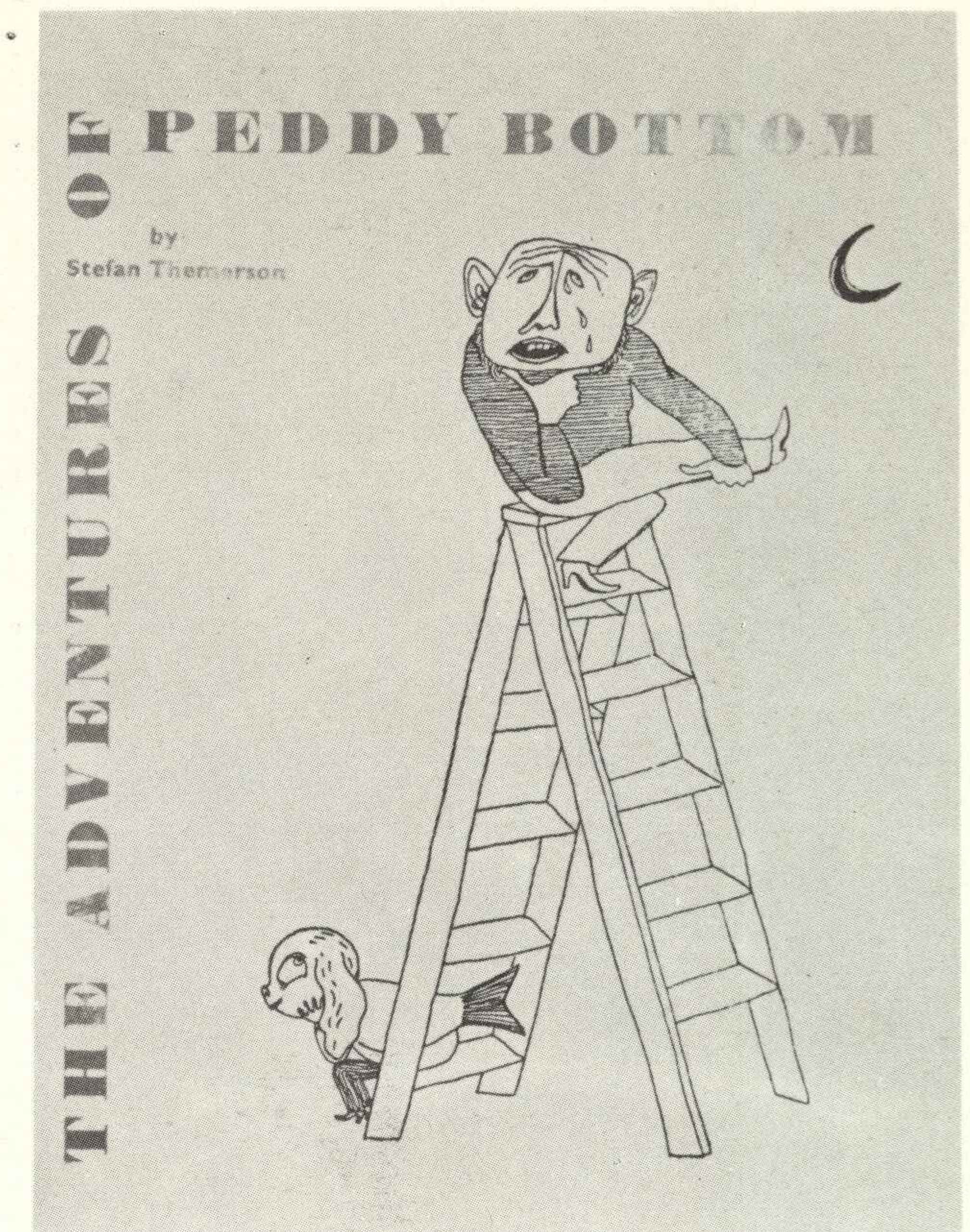
These shots interposed with a cut to: a helmetted soldier in the trenches throwing a grenade, a third cut to: barbed wire.

Hand against a cross, a nail.

Piano keyboard – jazz, etc.

Photogram of a heart beating (white on black).

Bayonet, belly (bayonet moved away).



Franciszka Themerson. Okładka książki Stefana Themersona „The Adventures of Peddy Bottom”, 1951

Photogram of hand – Roman numeral V – and XX against background of hips, numerals disappear, hips fill the screen.

Sidewalk, sidewalk slabs close-up on crack blade of grass grows into a tree.

Tree dominates – leans – falls straight onto the camera.

Naked “bacchantes?” (models from the Academy) run straight at the camera, fragments of bodies, tearing apart electric wires etc. with their bare hands, a quick edit semi-abstract.

Hips – bread – head.

Photogram of a stomach.

Close-up of skin.

Photogram of a heart beating (as before, filling the screen).

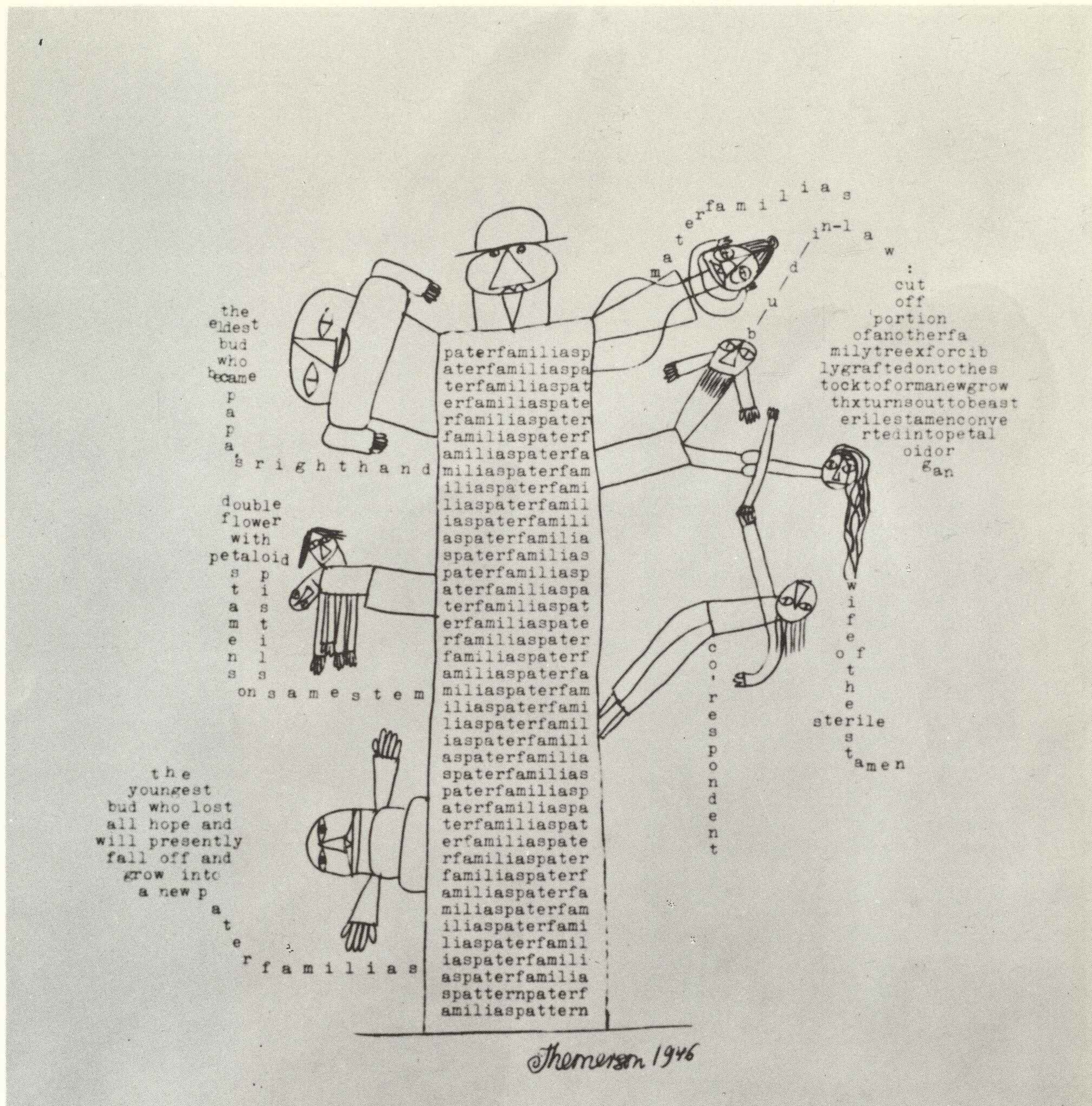
Against the heart (insert) tiny woman jumping from a diving board into the water (in the middle of the screen).

Naked child wandering in a meadow (apparently the same shot as at the finish of “The Adventure of a Good Citizen”<sup>13</sup>).

The film faithfully passed on the motif of Stern's poem; a vision of Europe gone mad, blindly racing towards its own destruction. Changes in the tempo of narration and astonishing contrasts were introduced by using the single frame technique, eliminating certain phases of motion, intensive editing, condensed cuts, multiple images and repetition. “This poem exhibits freshness of outlook,” wrote Stefania Zahorska. “Things are new since they are seen from an unexpected mobile-visual viewpoint: new are the formulae of interpretation. Even hackneyed verbal symbols become fresh, incarnated and tangible through the dynamics of their visualization, through their plasticity and the comprehension of their vision.”<sup>14</sup>

Just as in “Apteka” an animation stand was used to “mobilize photograms”, but now, in addition to modulations within the “light environment”, the authors introduced “changes and movement within the surface texture”<sup>15</sup>

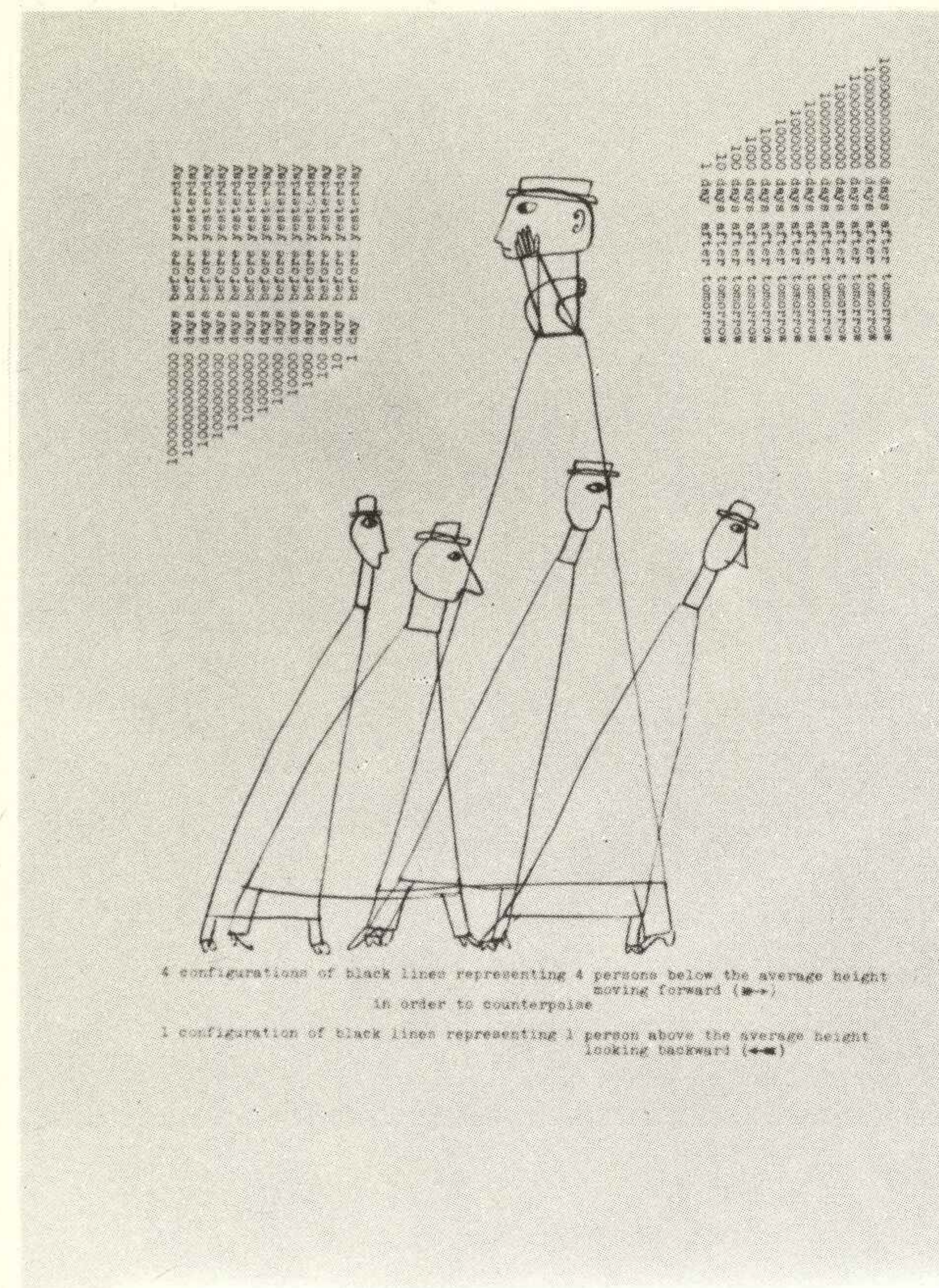




Franciszka Themerson. „Paterfamilias”, 1946, ilustracja do książki Stefana Themersona „Semantic Divertissements”, 1962

by submitting the photograms to special techniques (gold baths, sepia paper). The film was completed using photomontages which included works by Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower. “Europa” was 300 metres long which amounted to over 10 minutes of projection time – depending on the type of projector used – and was composed of several hundred shots edited in a mad rush: “... the blade of grass, issuing out from between the sidewalk slabs grew into a tree on the screen, the roots cracking the cement, famished body cells (“this crowd of frenzied bacchantes” – A. Stern) heartlessly demolishing the foundations of civilization.”<sup>36</sup> Only short fragments of “Europa” are known to us from individual takes of the photograms and photomontages. Thanks to these – few in relation to the enormous amount utilized – we can reestablish the visual layer of the film, the essence of the dynamically collaged editing based on a logical constructive principle of rhythmic changes with new images following one after another. “What dominated in the Themerson films, however,” recalls Anatol Stern, “was protest – angry and despairing – against the turning of masses of humanity into cannon fodder and soulless automatons.”<sup>37</sup> “Europa” was a silent film, however during projection

it was often augmented with sound. In Lwów, during a showing, Stern’s poems were recited,<sup>38</sup> while in Warsaw in the course of a screening one of the movements of the Tchaikovsky 5th Symphony was played. The aim of the authors was to produce a permanent musical sound track. In the course of an interview with a reporter from the periodical “Pion” Themerson even indicated that “Europa” was in the course of being remade with sound.<sup>39</sup> Concrete and abstract, two bipolar ideas which refer to the two basic dimensions of film; the ties which bind the two, the visual elements with the audio, became for Themerson an essential problem. He was to work out in theory the technique of combining the picture with sound into one coherent audiovisual unit well before it became technically feasible. In the article “The Possibilities of Radio” published in Sept. 1928 Themerson outlined the nature of the dependency between the two dimensions. He showed that similar tasks would have to be faced in the future by users of both media – film (the visual) and radio (the sound). He wrote about optical music based on “the play of melodies of light, shadows and colours”; about changes in visual sensitivity brought about by sound; and the requirement for an “abstract approach to reality”. The combination of these feelings was to create “a radio-



Franciszka Themerson. Ilustracja do książki Stefana Themersona „Semantic Divertissements”, 1946, wyd. 1962

Franciszka Themerson. Okładka książki Raymond Queneau „Exercises in Style”, 1958

-phono-vision” of the man of the future.<sup>20</sup> Already in 1933 Themerson mentioned a new film in which he wanted to introduce sound as an equivalent to the effects of light, space and motion.<sup>21</sup> This film was to be “Drobiazg Melodyjny” (“Moment Musical”), a visual reflection of Maurice Ravel’s “Moment Musical”. Despite the fact that “Moment Musical” was carried out on assignment (his first), as an advertisement for the fancy-goods business of Wanda Golińska, the plastic effects achieved were in the nature of the previous experiments. To the already rich vocabulary of technical operations used to formally strengthen the picture were added various experiments and attempts at transposing sound to the screen. In the evaluation of critics, the film was simultaneously “abstract, realistic, poetic and commercial.”<sup>22</sup> “Moment Musical” was of the same duration as Ravel’s musical score, that is, approximately 3 minutes (over 60 metres). It was distributed as a short to be shown along with feature film programs. The first mention of the film appeared in December, 1933 in the “Kurier Polski”. The author (signed M.J.W.) of the review which was to be devoted to Sylvia Sydney found himself fascinated by the short film and ignored his star to write about a commercial which he pronounced as being “on an exceptional level, not seen before in Poland.”<sup>23</sup> Despite the fact that he did not recognize the Themersons as the authors of the film and, in the following review attributing the film direction to Wanda Golińska, by comparing “Moment Musical” to other films such as Eugeniusz Cękalski’s short “Budujemy” (“We Build”) he openly demonstrated his support for the Themerson creation.<sup>24</sup> Among the many voices praising the film, Seweryn Tross perhaps described “Moment Musical” most succinctly as: “The most beautiful Polish film (without exaggeration), from the viewpoint of both picture and sound, was an advertisement created by the Themersons for Golińska’s

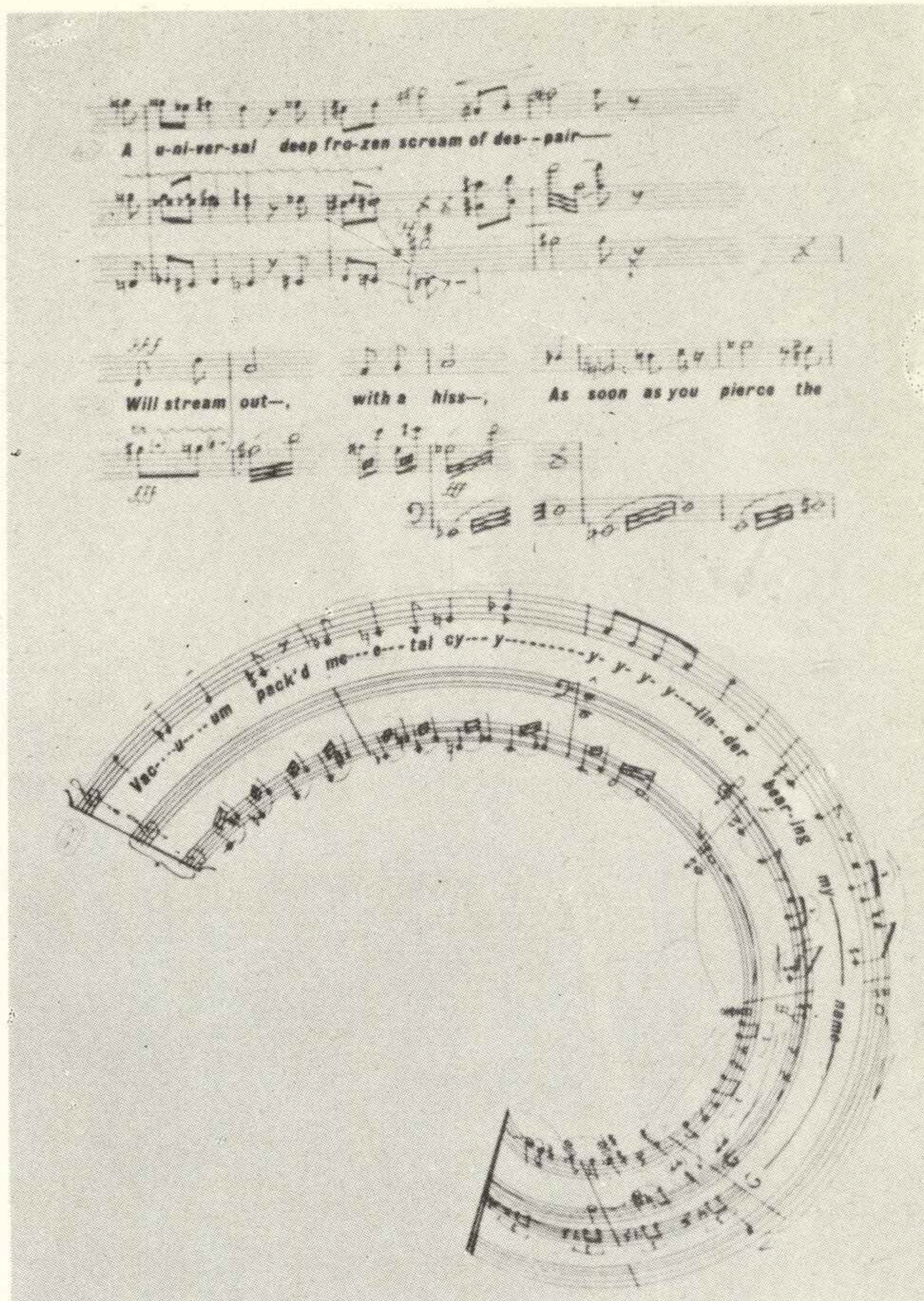
*Exercises* /  
*de in* /  
*Style*  
 par by /  
**Raymond Queneau**  
 translated by *Barbara Wright*  
*Göteborg*

baubles and trinkets. This one advertisement told the viewer more about the beauty of these bangles than if Golińska had advertised in the theatres a hundred thousand times and if, during all the intermissions in all the cinemas, one were to hear jingles proclaiming her merchandise endlessly.”<sup>25</sup> The experience gained from making “Moment musical” was to be put to use in the creation of a 300 metre (10 minute) film “The Eye and the Ear”. Although the film was only produced in the years 1944–5, during the Themersons’ stay in London, one should not be influenced by the late date of its appearance as the film fits into their creative style of the mid-thirties. Due to circumstances outside their control the completion of this visual-sound composition was forced to wait for over 10 years. Their financial situation and the lack of the basic technical means made the production of more complicated operations impossible – some of which required professional equipment vital for sound synchronization. “On Złota Street we had our studio in a small room next to the kitchen”, recalls Themerson. “On Królewska the studio was in the bedroom. On Czeczota (which later became the birthplace of the Film Author’s Cooperative) the bedroom was in the studio.”<sup>26</sup> The film “The Eye and the Ear” was based on four of the five songs comprising “Ślopiwnie” (opus 46 bis) by Karol Szymanowski. The individual songs laid the foundation for the visual transpositions of the four parts of the film. The songs, with texts by Julian Tuwim translated by Jan Słowiński, were sung by Sophie Wyss (soprano) and played by an orchestra directed by Ronald Biggs. “As to 4 songs”, Themerson explained, “4 methods were applied: 1. Green Words: the singing was taken up by violins and since there were no more words, their meaning was conveyed by means of lyrical, sentimental and intentionally “naive” images (leaves, reflected lights water), synchronized with music... 2. St. Francis: music





Franciszka Themerson. Strona tytułowa edycji opery semantycznej Stefana Themersona „St. Francis and the Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops”, 1954–60, wyd. 1972



Stefan Themerson. Fragment partytury opery semantycznej „St. Francis and the Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops”, 1954–60, wyd. 1972

more strictly analyzed. Geometrical shapes synchronized with the melodic line, i.e., the singing, instrumentation synchronized with the song's theme (Piero della Francesca's "Nativity", starlit sky, etc.), in overlapping images. A white zigzagging line indicated the movements of the conductor's baton. 3. Rowan Towers: a purely "arithmetic" experiment. Each group of instruments was represented by some simple geometrical form. E.g. violins were represented by triangles, their height coordinated with the height of simultaneously heard music tones. Geometrical forms representing different instruments overlapped each other. Crescendo, diminuendo, staccato and pizzicato also had their visual counterparts. The singing was represented by a horizontal line whose upward and downward central "curve" swerved alternately to the right or left. 4. Wanda: here the "geometry" was not "drawn" but created by means of photographs of "real" waves on the surface of "real" water. 3 types of frames intervened: the melancholy of the song (rhythm) + natural shapes (waves of water) + their "artificial" amplifications (i.e., photograms emphasizing their geometry).<sup>27</sup>

In the film "The Eye and the Ear" there exist an attempt at a formal conjunction of music and picture and a full coordination of optical and audio impressions, carried out by means of adaptations of the simplest geometric shapes to visualize the characteristics of specific sound forms within the notation. The elaboration of the fourth part (Wanda) partially related to the thematic thread of the song. Water became the source of expression, the catalyst of countless possible variations in the arrangement of space, rhythm, wave surface activity and interplay of lines all which served to establish a state of equivalence between musical rhythms and sound waves. "The Eye and the Ear" never saw normal distribution as it was completed just when the Film Unit of the Information and Documentation Ministry of the Polish Government in London was being eliminated.

This was a singularly inappropriate moment to popularize experiments attempting to unite optical and aural phenomena into one audio-visual dimension. This became the chief reason why this final work, which summed up their years of experimentation, never attained its due recognition within the cinematic avant-garde.

In the nineteen thirties Themerson published several theoretical pronouncements, most often in the form of interviews. In such a discussion with Jerzy Toeplitz, printed in the "Kurier Polski" under the rather nebulous title of "The Future of Film", he identified himself as a fervent supporter of "artistic film". "The avant-garde must resign from the commercial aims of creativity in film," he declared. "The new Polish film finds itself presently in a state of incubation. The artist ought to do what he himself feels is most appropriate, for only then are there any chances that significant results will be achieved within film culture. And at this time, for us this is all that matters."<sup>28</sup> Later, in the course of the discussion Themerson proposed that film units would be organized which would assemble film makers with similar aims. These units, besides researches of an experimental nature, could also carry out assignments in the area of "applied art"; producing educational films, documentaries and advertisements by composing "abstract film from slices of reality and feature films from abstract elements." Themerson's uncompromising opinions regarding film affairs and the politics of culture often met with criticism: Krzysztof Brun went so far as to sum them up as the "outlook of a young madman."<sup>29</sup> Several years later, referring to this spiteful remark, Themerson wrote: "The madman is no longer young but his outlook has remained the same. It has changed only in so far as it has grown stale."<sup>30</sup>

In 1935, under the auspices of the Themersons, the Film Authors Cooperative (SAF) was formed at their apartment in Warsaw at 16 Czeczota Street. By January



Franciszka Themerson. Maski i dekoracje przedstawienia Alfreda Jarry „Ubu Roi”, Marionetteatern, Sztokholm, 1964

1937 members of the cooperative were: Janina and Eugeniusz Cękalski, Stanisław Dziewulski, Aleksander Ford, Kazimierz Halczyk, Wanda Jakubowska, Witold Lutosławski, Karol Szołowski, Franciszka and Stefan Themerson, Stanisław Wohl and Jerzy Zarzycki. In the following months Antoni Bohdziewicz and Nelly Horecka also joined the group. It did not have the character of a creative association but was rather a workshop, even though in certain areas of activity, such as publishing a periodical, there did exist similarities to other avant-garde groups.

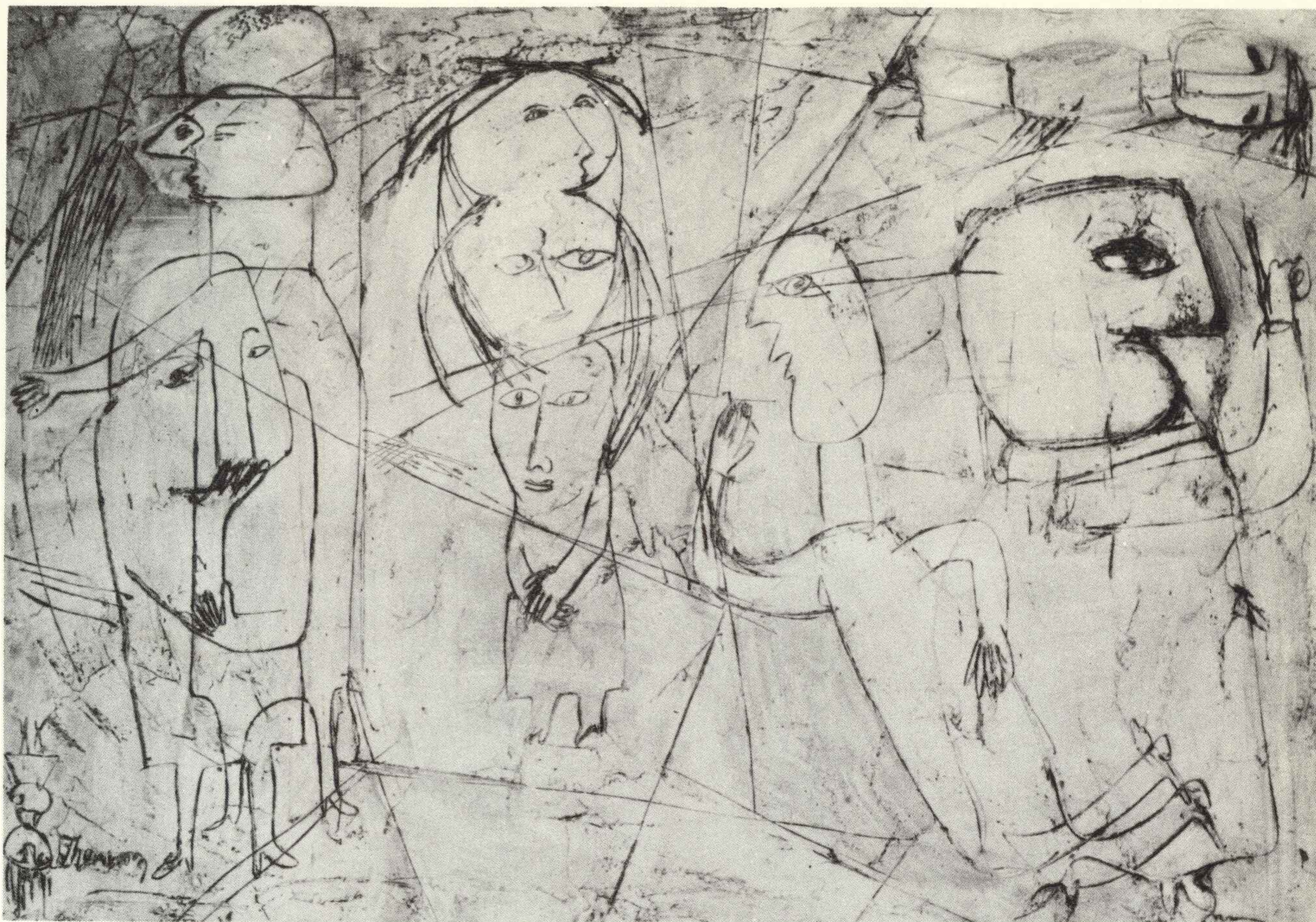
The editor and publisher of the cooperative's periodical "f.a." with its trilingual subtitle "film artystyczny, film artistique, the artistic film" was Stefan Themerson, with Franciszka as art director. Only two issues were published, while a third was prepared on the subject of the Polish film avant-garde but never completed. The first number was devoted to the films of the British avant-garde and appeared in a Polish-English version on the occasion of a showing of new British films organized by the SAF on 7 May, 1937. This issue contained articles by Eugeniusz Cękalski on "New Roads in the Development of Film" and Jerzy Toeplitz entitled "A Lack of Sincerity" on the situation of avant-garde film in the British Isles. Also included were texts by British authors John Grierson and Len Lye, and an article by Laszlo Moholy-Nagy "Photography as a Contemporary Objective Form of Seeing".<sup>31</sup> The second issue of "f.a." was prepared in a Polish-French version and accompanied the next film showing organized by SAF on 22 May, 1937.<sup>32</sup> It was devoted to films of the French avant-garde, including Henri Chomette's "5 Minutes Cinéma Pur", Georges Lacombe's "La Zône", Fernand Léger's "Ballet Mécanique", and René Clair's "Entr'acte". In the same number Themerson published a theoretical article "The Urge to Create Visions" in which, once again, he expressed his passion for experimentation. "I proclaim praise for untidiness,"

he wrote, "slovenliness with premeditation, controlled disorganization searched out consciously. More! Constructed untidiness. Breaking normalized masks, rummaging in the intestinal tangles of film running through the projector, discovering the inherent truths about the spectacle-creating apparatus."<sup>33</sup> Zygmunt Tonecki prepared a text on "The Origins of the Film Avant-Garde", which was the first factual article discussing the experiences of the avant-gardes, primarily the French and German.<sup>34</sup> The film showing, in spite of taking place only in Warsaw, as SAF did not receive permission of the Customs for projections in Cracow, Łódź and Poznań, was blessed with great interest which the organizers tried to utilize – in light of a Polish Filmotheque – for the popularization of the most important contemporary achievements in international cinematography.

In the cronicle of the second issue of "f.a.", worked out by Themerson, one can discover the following note: "If today, in the year 1937, upon viewing the films of the old French avant-garde for the first time we can say, consciously simplifying, that: 1. "5 Minutes Cinéma Pur" – is not film but bits of glass photographed, 2. "Entr'acte" – is the toy of a magnificent trickster, 3. "La Zône" – is a normal document, then we have proof that we ourselves have struggled through these stages of the battle, evidence of which are these films of the first avant-garde. For: "The course of film experiments runs as if over and above countries, over and above the years, and possesses its own integral, logical continuity." (Stefania Zahorska). Organized at this time for readers of "f.a.", the showing of the French avant-garde films should have taken place in 1927. For this reason we invite you to the cinema as if to a museum."<sup>35</sup>

In Polish film history the most important phenomenon of the activity of the SAF is the full-length film





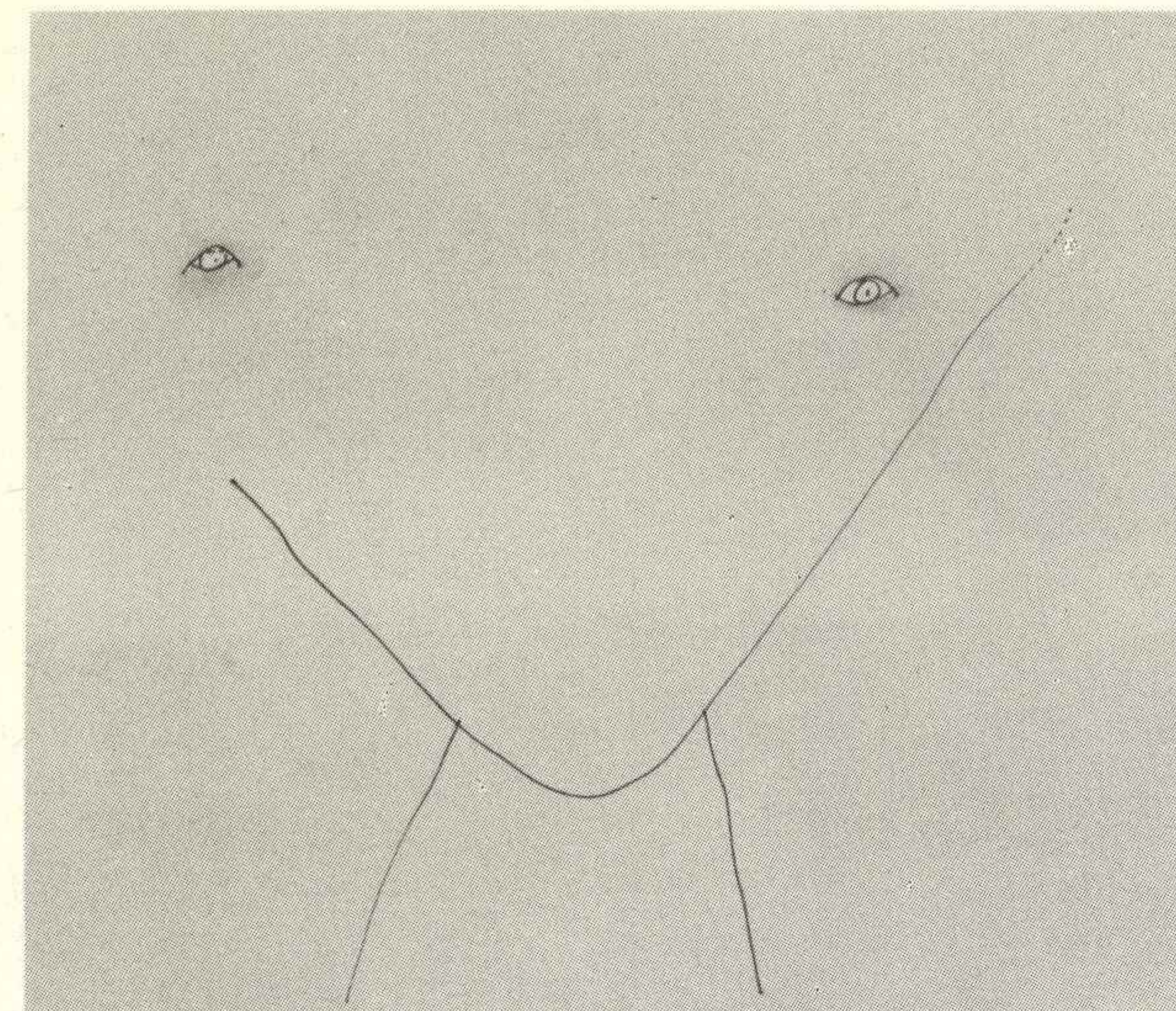
Franciszka Themerson. Cztery układy odniesienia, olej na płótnie, (Four Reference Systems, oil on canvas), 1955, Muzeum Sztuki, Łódź

"Strachy" ("Fears") by Eugeniusz Cękalski and Karol Szolowski.<sup>36</sup> Much more rare are mentions and discussions regarding achievements in the field of the short film where the Themerson films played a leading role. Already in the first year of existence of the cooperative, 1935, under a commission from the Institute for Social Affairs, the Themersons produced "Zwarcie" ("Short Circuit") – 300 metres, 10 minutes – a film of objects and symbols, with music by Witold Lutosławski, it had the objective of warning against unsafe uses of electric power. "Zwarcie" was projected in the cinemas together with the feature film "Temptation", directed by Franco Borzage and starring Marlene Dietrich and Gary Cooper. Reviewers pointed out the weak script and dull directing of "Pokusa" then quickly turned to the short film, seeing in it a choice example of the achievements of Polish cinematography.<sup>37</sup> The Themersons had restricted the indispensable realistic, factual contents of the film to a minimum, building up the purely visual side of the movie instead. In one of the scenes the shadow of a figure appeared on the screen and was then transfixed by a bolt of electricity which had been scratched into the negative. The construction of the film was based strictly on the sound track. The fragment of the Lutosławski composition had been completed before the film was begun while other segments were specially composed, each note carefully synchronized with the visual elements. In the opinion of reviewers the film was characterized by its clarity and succinctness in combination with its first rate formal composition. The combinations of sight and sound caused the film to be popularly called "a symphony of light and electricity". "This film contains a poem of objects, lines, spots, lights", wrote Stefania Zahorska "it is a drama of electricity, it is a short circuit of forms out of breath, it is a convincing oration of the pictures themselves."<sup>38</sup>

The last work which the Themersons completed in Poland (in 1937, with the premiere in 1938) at the Film

Authors Cooperative was a 300 metre (10 minute) "irrational humoresque" entitled "Przygoda Człowieka Poczciwego – nie będzie dziury w niebie jeżeli pójdziesz tyłem" ("The Adventure of a Good Citizen – there won't be a hole in heaven if you go backwards"). The music was by Stefan Kisielewski. The idea for this film grew accidentally out of an interview which Jerzy Toeplitz had with Themerson.<sup>39</sup> "Tuś Toeplitz came over to interview me for the *"Kurier Polski"*," remembers Themerson, "I say Tuś since everyone called him Tuś thus in my memory he remains as Tuś. Even though we were never on a first name basis. But this is not about Tuś but about the last sentence in his interview, a sentence which I remember to this day. It sounds like this: «Two weeks on Parnassus, grant us, o Lord» Two weeks on Parnassus is the subject of *"The Adventure of a Good Citizen"*."<sup>40</sup>

This film, like Themerson's earlier works, was believed to have been lost, in 1960 however, the Central Film Archives in Warsaw uncovered one of the copies. Soon after this find Themerson formulated a commentary to the work which had been conceived nearly 25 years before: "In *THERE WON'T BE A HOLE IN HEAVEN* the decent man does not philosophise on the subject of civilization. He simply desires a two week holiday on Parnassus. Not in Zakopane or in Szczawnica but on Parnassus... In order to get there he must perform an act which will appear to be irrational to those rationalists who think they are always right (from this the subtitle of the film: an irrational humoresque). He must break out of his environment. He must leave his everyday desk and ... go backwards. With a wardrobe and a mirror ... Into the woods. And fly away. Up onto the roof. For a while. To see the world from a different angle. The authors of the film also tried going backwards all their lives, yet advancing; which fact I prefer to racing forward at full speed and only going back – to symbolism, to romanticism, to the naive 20th century realism of the Central European bourgeoisie.



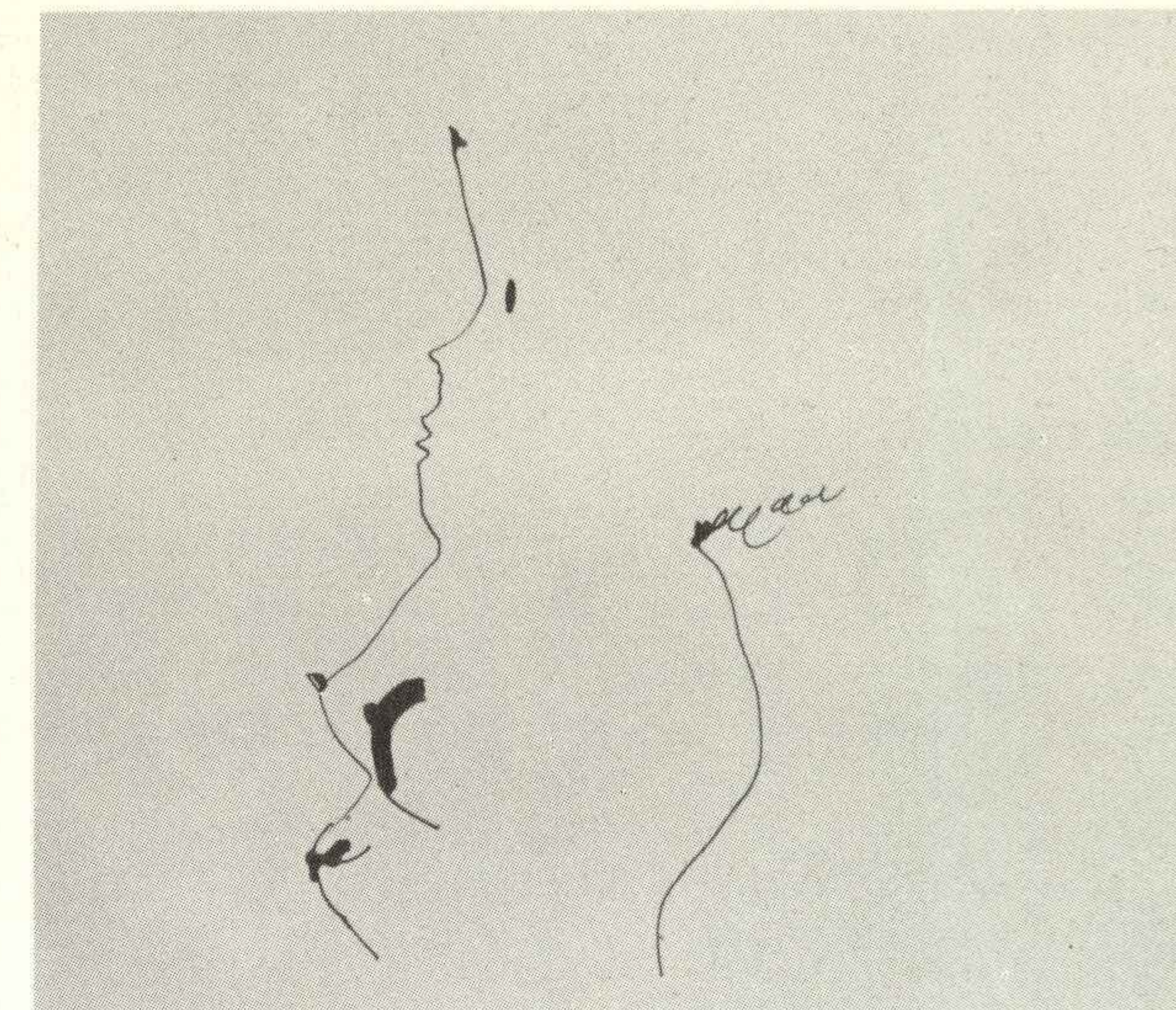
Franciszka Themerson. Rysunek (Drawing), 1978, Muzeum Sztuki, Łódź

*Walking backwards has always and everywhere its opponents. The most unpleasant opponent for the decent man was a certain mean-spirited, faint hearted, jealous tyrant who ruled in a comically proud, yet tragically absolute way. His absolute control was upheld within the narrow minds of those who believed that the only faith possible is theirs, that the only possible world is one as they see it through the narrow gaps left in their doctrine, that their viewpoint is the Official Order of Things, and that this Order will fall apart and cause a Hole in Heaven if the decent man were to be allowed to go on his backward journey, unassisted by any travel bureau, into the woods, up onto the roof. The film was to show that they are comic, that they are narrow, that they make mountains out of molehills, that the certainly won't be a Hole in Heaven. But then that was 25 years ago..."*<sup>41</sup>

The text of this film is a surreal march of two people with a wardrobe, enlivened with a number of irrational situations. An important role in the film is also played by the mirror which reflects a distorted image of reality. As in the majority of their films, the Themersons built up the pictorial layer by the use of the visual surface, moving photograms, unexpected changes in focus, editing effects, and contrasts achieved by superimpositions of negative and positive. Almost surrealistic visual effects of this film have survived the test of time; in addition, going backwards, and the anxiety about a hole in heaven have much the same meaning today as they did then.

The outbreak of the war found the Themersons in Paris. In 1939 Stefan Themerson joined the Polish forces in France only to find himself in Scotland at the end of 1942 after the evacuation. Shortly thereafter, he was detached to collaborate with the Film Unit of the Ministry of Information and Documentation in the Polish Government in London. In 1943 the Themersons produced a colour (Dufaycolour) 300 metre (10 minute) film in English called "Calling Mr. Smith", the most important work produced by the Film Unit and which became famous as the only experimental film completed in England during the course of the war.<sup>42</sup> This information is not quite correct since the Themersons themselves also produced "The Eye and the Ear" which has been mentioned above. The premiere of "Calling Mr. Smith" produced a sensation in film circles. The greatest interest – as well as controversy – was elicited by the novel technique applied in this documentary film on the barbaric methods used by the Nazis to destroy Polish national culture.

"The main ingredient in *"Calling Mr. Smith"* was actual photography and film footage shot as war



Franciszka Themerson. Rysunek (Drawing), 1978, Muzeum Sztuki, Łódź

documents. Series of photographs were combined with appropriate fragments of film and appeared on the screen accompanied by flashes of coloured lights.

The objective of the authors – the indictment of the Nazis for the extermination of culture was presented by means of the amorphous method of narration; the abstracted assemblages, the fragmented newsclips showing the atrocities of war, and the interplay of surfaces and colour areas. Musical illustration was provided with fragments of pieces from Chopin, Bach and Szymanowski which were dramatically contrasted with the infamous hymn of Hitler's legions – the Horst Wessel Lied" – acoustically distorted – note J.Z.<sup>43</sup>

The film was aimed at the average British viewer, the anonymous Mr Smith, and was to dispell existing delusions by exhibiting what the "cultured Germans" were capable of. On the screen appeared original posters, among them a list of Polish professors executed within the first days of the occupation. The film warned the unbelieving of the dangers which hung over England; in the poster "Zutritt für Polen verboten" (Entrance forbidden to Poles) the German "verboten" transforms into the English "forbidden". The British censors regarded certain shots as too shocking for the British viewer, consequently certain scenes had to be deleted, among them a shot of a young girl hanging from a gibbet. The film provoked considerable interest, but also some suspicion, as the viewers were of then unwilling to believe in the truths being given them, wrapped in the eloquence of authentic documents.

Their activity in the Film Unit was the final phase of the Themersons' active experimentation in the possibilities of photography, photomontage and film. Throughout this long period their creativity had been characterized by its amazing homogeneity, despite the great span of technical innovations which they had developed through time to help them shape sight and sound – from their first modest constructivist compositions, to complex interplays of visual and sound elements organized into coherent and indivisible plays of changing shapes. They were individualists in every field of artistic endeavour, never having joined the collective activities of an artists group<sup>44</sup> – the Film Authors Cooperative, organized by them, had more of the character of a professional union. Each of the Themerson films was entirely realized by the authors. They worked out the scripts themselves, composed the visual forms and then did the shooting and editing on their own. Only the sound tracks were partly in the hands of colleagues, yet even in this area they were quite experienced. This versatility and self-sufficiency allowed them to develop a personal film style in spite of



unusually meagre financial possibilities and obsolete equipment. This style grew out of their personal formula for avant-garde film in which the visual elements always played a leading role without detracting from the conceptual content of the picture.

The elimination of the Film Unit terminated a certain stage of their joint exploration as a couple. In the following years Franciszka Themerson concentrated on painting, drawing, and individually interpreted theatrical scenography ("Ubu Roi", 1964). Stefan Themerson moved almost exclusively into the realm of writing.

Novels, poetry, short story, essay, and philosophical studies, opera, published through a publishing house, "Gabberbocchus", which he himself founded, intermingle without any one form taking precedence. Art, according to Themerson's reasoning is an inseparable portion of social activity, and an enlightened individual is the most sensitive instrument for revealing aesthetic sensibilities. Careless readers of the novel "Professor Mmaa's Lecture" and "Cardinal Pölätüo" – supported in this attitude by Bertrand Russell's remarks in the preface<sup>45</sup> – automatically tend to relegate Themerson into the ranks of authors of "massive, impressive, imaginative and grimly amazing" books, specializing in "skilful dissection of jolly in the manner of philosophy «à rebours» which is then attributed to him as his own philosophical system."<sup>46</sup> Such reasoning, resulting from that most acute disease of literary historians, "labelomania", meets with the following riposte from the author: "Oh, no, this is not «pure nonsense» and not «à rebours», I may be indignant at times, but I never mock without mercy and I do not sneer or parody – conversely, through my common sense I try to understand myself, and it's surely not my fault that there are so many things which – without any help from me – make fun of, and parody themselves."<sup>47</sup>

Janusz Zagrodzki

#### Notes

1. S. Themerson, "Dialog tendencyjny", *Wiadomości Literackie*, no. 17 (1933), p. 16.
2. J. Migowa, "Jak pracuje warszawska awangarda filmowa", *Światowid* (18 November, 1933).
3. Letter from S. Themerson of 1 February, 1977.
4. Tadeusz Kowalski, co-author (together with Jerzy Zarzycki) of the film "Był sobie bal" (There Was a Ball), 1933.
5. "Apteka" (The Pharmacy) was for the first time presented by the Polish Art Club at Polonia Hotel in Warsaw in 1930.
6. From S. Themerson's memoirs; quoted at the author's permission.
7. S. Themerson, "Dialog tendencyjny".
8. S. Zahorska, "Polski film – dobry", *Wiadomości Literackie*, no. 53 (1932).
9. (K. Brun), "Europa czyli grube nieporozumienie z filmem awangardowym", *Express Poranny*, no. 31 (31 January, 1933).
10. M. Wallis, 'Film', *Droga*, no. 5 (1933), p. 487.
11. J. Toeplitz, 'Europa', *Kurier Polski*, no. 35 (5 Feb., 1933).
12. Aleksander Prystor, well-known military man and politician, closest collaborator of Marshal Józef Piłsudski.
13. The manuscript in the author's possession.
14. S. Zahorska, 'Polski film – dobry'.
15. J. Migowa, 'Jak pracuje...'
16. From S. Themerson's letter to CAF written on 30 Nov. 1960.

17. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, p. 168.
18. Recited by Dr. Leopold Kielanowski, lecturer at Jan Kazimierz University, Lvov.
19. S. Łąg, 'Rozmowy o Starcie', *Pion*, no. 5 (1933), p. 5.
20. S. Themerson, 'Możliwości radiowe', *Wiek XX*, no. 23 (1928), p. 3.
21. J. Migowa, 'Jak pracuje...'
22. *Wiadomości Literackie*, no. 2 (1934), p. 5.
23. M.J.W. (Maria Jehanne Wielopolska), 'Stylowy: Sylvia Sydney', *Kurier Poranny* (1 Dec. 1933).
24. M.J.W. (Maria Jehanne Wielopolska) 'Apollo: precz z kryzysem', *Kurier Polski*, (29 Feb. 1934).
25. S. Tross, 'Frontem do reklamówki', *Dekada*, no. 19 (1933), p. 5.
26. From S. Themerson's memoirs.
27. Letter from S. Themerson, Jan. 31st 1981.
28. (J. Toeplitz), 'Przyszłość kina – a conversation with Stefan Themerson', *Kurier Poranny*, no. 250 (1933).
29. (K. Brun), 'Europa czyli...'
30. From S. Themerson's memoirs.
31. *f.a., film artystyczny, film artistique, the artistic film*, no. 1 (Jan.–Feb. 1937).
32. *f.a., film artystyczny, film artistique, the artistic film*, no. 2 (March–Apr. 1937).
33. *Ibid.*, p. 47.
34. *Ibid.*, p. 53, 60–62.
35. St. Th. (Stefan Themerson), *Dzisiaj* (as. above), p. 64.
36. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, IV (1934–1939). Warszawa 1969, p. 404.
37. A. Czerwiński, 'Na ekranie – Pokusa', *Wiadomości Literackie*, 31 May 1936.
38. S. Zahorska, 'Dwie polskie krótkometrażówki', *Wiadomości Literackie*, no. 3 (1936), p.7.
39. (J. Toeplitz), 'Przyszłość kina...'
40. From the manuscript lent by the author.
41. From S. Themerson's letter of 30 Nov., 1960.
42. S. Ozimek, *Film polski na obczyźnie. Historia filmu polskiego*, III (1939–1956), Warszawa, 1974, p. 49.
43. *Ibid.*
44. On the work of Stefan and Franciszka Themerson carried out independently of the activity of "Start Society of Enthusiasts of Art Cinema (which was more of a film club); see Jolanta Lehman's article: *Filmowa twórczość Themersonów, Z dziejów awangardy filmowej*, Katowice 1976, p. 130.
45. B. Russell's Preface in: S. Themerson, "Professor Mmaa's Lecture", London 1953.
46. The Editor's Note in: S. Themerson, *Kardynał Pölätüo*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
47. S. Themerson's handwritten note in a copy of his "Semantic Poetry", London 1975 (in a private collection).

#### Możliwości radiowe

W numerze 21 „Wiek XX” pan K. Stromenger w artykule pt. „Złudzenia radiowe” podał szereg nader sceptycznych sądów o muzyce radiowej i „polepszeniu” dzięki niej „ludzkości”.

Na ogół (podkreślam: na ogół) zgadzam się z tym; chciałbym jednak po owych *złudzeniach* zwrócić uwagę na, że się tak wyrażę, *możliwości radiowe*.

Autor przyrównywa „utuczony optymizm”, istniejący dziś w stosunku do radia, do tego, jaki w swoim czasie pokładano w kinie, i pyta: „...Czy nie ściągnął kinematografii, radia, gramofonu do poziomu swego smaku?...” Nie wiem, co pod owym „smakiem tłumy” konkretnie rozumieć. Wiem natomiast, że kino należy do „tłumu”, że w atmosferze przez ten „tłum” wytworzonej stale wzrasta, że jest po prostu własnością „tłumu” i że to właśnie stanowi jedną z jego najdonioślejszych wartości. Mówię to nawiasem. Autor „złudzeń” porównał jedną tylko stronę radia i kina; postaram się porównać stronę odwrotną.

Zacznijmy od początku: Jak było z pierwszymi filmami? Podobnie, jak obecnie audycje radiowe są *akustyczną „odbitką”* widowisk teatralnych, tak obrazy dawnego „iluzjonu” oddawały li tylko ich stronę *optyczną*. Nie widzę istotnego powodu, dla którego rozwój radia miałby iść po innej drodze, aniżeli kinematografia.

(Gdy mówię: kinematograf – nie mam na myśli jedynie projekcji przy pomocy taśmy filmowej, ale w ogóle ruchome wrażenia optyczne. Może tu będzie miał zastosowanie i wywniosek prof. Lwa Termena. Przeszkoda, którą trzeba przy zastosowaniu tego „termenvoxu” do oka pokonać jest ta, że gdy we wrażeniach słuchowych nie dysponujemy przestrzenią, we wzrokowych przestrzeń gra rolę dominującą). Jeśli już mówimy o kinematografii, nie sposób pominąć zagadnienia abstrakcji. Przeprowadzę następującą paralelę między kinem a radiem:

KINO	RADIO
I. Obecne obrazy filmowe, oparte na <i>fabule</i>	Śpiew, w którym <i>fabułę</i> oddają <i>słowa</i> (przeważnie zmaltretowane w swojej własnej „słopiewni”).
II. Tzw. <i>muzyka optyczna</i> , jak wielu wyobraża sobie przyszłe kino abstrakcyjne, które ma polegać na grze melodii, światła, cieni i barw.	Obecna <i>muzyka instrumentalna</i> , pełna treści, lecz pozbawiona <i>fabuły</i> .
III. <i>Wrażenia optyczne</i> , które polegałyby na specjalnym abstrakcyjnym podejściu do rzeczywistości. Akcentowanie momentów, które w życiu codziennym uchodzą naszej uwadze.	Zupełnie toż samo z zmianą <i>wrażeń</i> optycznych na <i>akustyczne</i> .

Czy ta identyczność charakterystyki III nie nasuwa nam myśli, że nastąpić może połączenie owych *wrażeń*? I czy nie byłoby to zarazem ostateczną w naszym wieku formą teatru? Boć przecież owe *wrażenia* akustyczne i optyczne z teatru się wywodzą. Wzrok i słuch wzięły z sobą i ze sceną rozbrat i „poszły między ludzi” szukać dróg, na których się psychika ludzka rozwija, przekształciły się, nabierały i nabierają rzeczywistej wartości, odpowiadającej naszej epoce, by się u III-ego etapu spotkać. Nie wyklucza to istnienia nadal *także* i obrazów I, jednak nie w takim połączeniu, jak to jest obecnie (z muzyką II), a raczej z muzyką pozbawioną melodii, a mającą za zadanie jedynie usypianie naszego zmysłu słuchowego (nie mówię o wyjątkowych momentach). Człowieka przyszłości w chwili oddawania się „radio-fono-wizji” wyobrażam sobie tak: siedzi sobie wygodnie, choćby i w „negliżu domowym” ze słuchawkami na uszach (słuchawki – nie głośniki – bo chodzi tu o psychikę indywidualną a nie zbiorową), czy u szkieł stereoskopu (brylowatość – prespektywa).

Na koniec pragnę się podzielić z autorem „złudzeń” obserwacją: widziałem bardzo, bardzo wielu młodych amatorów radia, którzy wpatrzni nieruchomo w jarzącą się lampę katodową zbudowanego przez siebie aparatu, wysłuchiwali nawet nudnych audycji Polskiego Radia „do końca”; i widziałem także w koncertowych salach bardzo, bardzo wielu panów w smokingach i pań w wydekoltowanych toaletach, których aplauz zależał jedynie od tego, czy wyczytali w programie, że to, co grają, jest właśnie chociażby np. IX Symfonią Beethovena pod batutą dyrygenta Furtwänglera.

Stefan Themerson  
„Wiek XX”, nr. 23, 1928.

#### Film abstrakcyjny

Czy film abstrakcyjny jest odrębnym gatunkiem sztuki filmowej, czy też jest tylko przygotowawczym etapem i pracownianym eksperymentem? Około tego pytania toczy się spór. Gatunek ludzi, którzy niechętnym okiem patrzą na wszelkie poczynania czysto artystyczne w filmie dlatego, że psują „interes”, nie waha się z odpowiedzią. Nie ulega dla niego wątpliwości, że o ile owe dzikie eksperymenty mają w ogóle rację bytu, to tylko laboratoryjną. To stanowisko jest równie zrozumiałe, jak ostatecznie mało ciekawe i niegodne głębszego przywiązywania doń wagi. Ciekawsze jest to, że i wśród samych artystów zdania w tym względzie są podzielone. Przed



niedawnym czasem Walter Ruttmann, twórca „Symfonii wielkiego miasta”, a poza tym kilku filmów abstrakcyjnych, zadeklarował się jako przeciwnik filmu abstrakcyjnego „samego w sobie” i stanął na stanowisku, że posiada on rację bytu wyłącznie jako eksperyment pracowniany. Niedawno zawiązał się w Niemczech „Volksverband für Filmkunst”, jednoczący całą lewicę artystyczną (z Heinrichem Mannem na czele), towarzystwo, które głosi potrzebę sztuki politycznej, to znaczy przeznaczonej dla życia i mającej swe określone cele społeczne, jakkolwiek, o ile nam wiadomo, „Volksverband” nie wypowiedział wyraźnie swego zdania co do filmu abstrakcyjnego, jednak jego stanowisko zasadnicze i jego stosunek do zadań i celów filmu pozwala przypuszczać, że abstrakcyjna sztuka filmowa będzie i dla tej grupy raczej środkiem do celu aniżeli celem samym w sobie.

Poza tym wszystkim sam film abstrakcyjny przechodzi teraz gruntowną przemianę. Pierwsze eksperymenty na tym polu miały piętno przeszłości swych twórców. Dokonywane były najczęściej przez malarzy i przeważnie miały charakter rysunkowy. Trudności techniczne nie zawsze mogą decydować o słuszności obranej drogi, a jednak wystarczy przyjrzeć się dokładnie procesowi powstania rysowanego filmu abstrakcyjnego, temu niesłychanie żmudnemu konstruowaniu kreska za kreską (każde narastanie kreski jest osobno zdejmowane) – by dojść do przekonania, że tkwi w tym procesie coś niezgodnego z techniczną naturą filmu. Że było to po prostu przeniesienie techniki rysunkowej na technikę filmową, bezpośrednio i nie przystosowane.

Zmiana przysła z Francji: Picabia – Léger – Man Ray. Zaczęło się eksperymentowanie na zupełnie innej drodze. Zrozumiano przede wszystkim, że plamy świetlne – a zatem konstrukcje wywołane tylko rodzajem naświetlenia i rzuconych cieni, dają niesłychane bogactwo formy i niezmierną ruchliwość przemian światłocieniowych. Pomijając znacznie prostszy proces techniczny, otrzymuje się tym sposobem nie tylko większą zmienność i ruchliwość kształtów, ale uzyskuje się przede wszystkim również grę światłocienia, symfonię tonów od ciemnego do najjaśniejszego, oryginalne przeskok i półtony. (Widziałam raz eksperyment niesłychanie prosty: dwa przetaki kuchenne, oświetlane umieszczoną za nimi lampą elektryczną. Przy najdrobniejszych ruchach przetaków i lampy tworzyły się niesłychanie ciekawe snopy świetlistych plam, wirujące i dające w rezultacie na taśmie filmowej wrażenie prześlicznego ornamentu świetlnego. Takich możliwości przy zastosowaniu najprostszyc przedmiotów i kombinacji oświetleniowych jest niezliczona ilość).

Pozatem eksperymenty poszły w kierunku zdjęć przedmiotowych. To znaczy, że wytworzyło się coś pośredniego między filmem w ścisłym tego słowa znaczeniu abstrakcyjnym a filmem tematycznym. Przez odbiegające od normy nastawienie aparatu, przez najróżnorodniejsze sposoby oświetlenia, przez kombinację przedmiotów o różnych kształtach, uzyskuje się nowy typ ekspresji i nowe zestawienie form. Chodzi o to, że biorąc za podstawę konstrukcji formalnych pewne elementy przedmiotowe – ludzi i rzeczy – nie usuwa się jednak pierwiastków skojarzeniowych, nie usuwa się tej ekspresji, która mieści się w przedmiotach samych jako takich – a jednak konstrukcja form i ta specyficzna formalna ekspresja pozostaje i nadal zasadniczym celem całej pracy.

Pozostają jeszcze dwa czynniki, na których opiera się eksperymentowanie. Pierwszy z nich, to montaż. Kombinowanie szeregu zdjęć na jednej taśmie. Jest to dziedzina najbardziej filmowa, otwierająca najbogatsze możliwości, zarówno formalne, jak ekspresyjne. Ów montaż wewnętrzny stosowany jest zresztą dzisiaj coraz częściej w filmach tematycznych, a co ciekawsze, w filmach reklamowych o czysto handlowym zastosowaniu. (Trzy z zamieszczonych tu reprodukcji – Hansa Richtera i firmy Pintschewera – wyjęte są właśnie z filmu przeznaczzonego dla zareklamowania wystawy kinematograficznej. W takich skrótach i montażach przedstawiony był cały proces powstawania filmu). Drugi z tych czynników, kto wie, czy nie najważniejszy, to muzyczny układ filmu. Kwestia czasowego następstwa. Film jako symfonia, jako fuga itd. Muzyka form i świetlnych plam.

Zdaje mi się, że z tą właśnie ostatnią sprawą łączy się najściślej zagadnienie racji bytu filmu abstrakcyjnego. Dlaczegoż nie miałby istnieć muzyczny ornament na ekranie? Jeśli pomyślimy go jeszcze w ścisłym związku z muzyką w dosłownym znaczeniu – dźwiękową – to powstałby z tego – kto wie? – może zupełnie nowy rodzaj poematu plastyczno-muzycznego, opartego na ścisłym skojarzeniu wrażeń wzrokowych i słuchowych. Coś, co zastąpiłoby operę, która chciała być skojarzeniem muzyki z dramatem.

Nie można kłaść tamy inwencji artystycznej. Racjonalizacja wysiłków, poddanie ich programom, nie może iść za daleko. Jeśli jakaś dziedzina twórczości przedstawia możliwości rozwojowe z czysto artystycznego punktu widzenia, nie można jej zabijać dlatego, że w pewnym momencie nie ma ona uzasadnienia utylitarne. Film abstrakcyjny posiada niewątpliwie tę utajoną potencję nowych artystycznych wrażeń. Nie trzeba mu tylko dawać przywileju łączności. Może istnieć i rozwijać się obok dziesiątków innych odmian.

Stefania Zahorska  
„Wiek XX”, nr. 8, 1928

## Tematyka egzystencji

Franciszka Themerson zajmuje we współczesnym malarstwie europejskim szczególną pozycję. Proponuje ona krytykowi pasjonującą wyprawę plastyczną, ponieważ, odmawiając zgody na wchłonięcie przez najnowsze „izmy”, czy opierając się pokusie kroczenia za modą, wnosi ona rzadką gorliwość i wierność sobie w realizacji malarstwa, które jest zarazem ambitne i trudne.

Ambitne i trudne, gdyż w istocie wymagania jej wizji potwierdzają się w woli poszukiwania takiego malarstwa, które byłoby egzystencjalną interpretacją ludzkiego uniewersum, pozostającą zarazem z dala od wszelkiej ekspresjonistycznej retoryki. Świat Franciszki Themerson jest stale podtrzymywaną metaforą, morfologicznie uczłowieczoną, lecz taką, gdzie postać, wolna od więzów realistycznych odniesień dochodzi do momentu, kiedy przestaje być czymkolwiek, co nie jest wewnętrznym wyrazem intymnego dramatu bytu.

W sztuce Franciszki Themerson uderza od razu nadzwyczajna ewolucja, powiedziałabym nawet: rewolucja kreski, która jest elementem istotnym zarówno jej malarstwa, jak i rysunku. Początkowo prowadzona konwencjonalnie, akademicka (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie), kreska ta stopniowo uchylać się będzie od pewności, aby zwrócić się ku istotnemu poszukiwaniu śladu, który przez nieoczekiwane odmiany plastyczne, dociera do najbardziej bogatych znaczeń.

Rysunek, idąc w ten sposób drogą nowoczesnego rozwoju, snuje pismo, ciągle i jednoznaczne, celem stworzenia specyficznie odwracalnych form. Poszukiwania te podsuwają artyście niezaprzeczalne osiągnięcie, uzyskane pewną ręką, ponieważ linia, wzbogacona o płynność, która jej odtąd otwiera drogę nacechowaną wrażliwością, „zatraca swój rewers” i ujawnia swoje funkcjonowanie we wszystkich kierunkach. Mamy tu do czynienia z syntaksą, która nadaje kresce, rysunkowi, zupełnie nową modulację, zarówno w jej własnych stosunkach rytmicznych, jak też w jej metaforycznych odniesieniach między wyrazem i znaczeniem.

Zadziwiająca poetyka, przemieszana z humorem i ironią – oto jest przeto owoc niepokojącej świadomości, oscylującej między różnymi sokratycznymi pytaniami, która za ich pośrednictwem dociera do horyzontu krytycyzmu etycznego. Lecz te pytania dzięki ich skrajnej i bolesnej przenikliwości nie naruszają delikatności uczuć. Ta delikatność zapewnia zadziwiająco dialektykę wizualną rysunku w jego najistotniejszej substancji, powiedziałabym – niemal metafizycznej. Mnogość perspektyw domaga się od nas, widzów, stale zafascynowanej i podatnej wrażliwości, zawsze gotowej do śledzenia metamorfozy kreski. Metamorfozy, która, prowadząc do niewyczerpanych jednoczesnych efektów, sprawia, że dzieło Franciszki Themerson (patrz słynne 204 rysunki do „Króla Ubu”) staje się jakimś *opera aperta*.

„*Intellectual, poetical, philosophical*” – takimi określeniami nazywa krytyka malarstwo Franciszki Themerson. Ale przecież jej dzieło plastyczne domagałoby się oceny mniej pośpiesznej. Prawdę mówiąc, sens tego dzieła nie może być zrozumiany, jeśli się traci z oczu potężną potrzebę egzystencjalnego porozumienia, która ożywia artystkę. Podjęta przez nią tematyka ma być zobiektywizowana na wskroś poprzez układy emocjonalne, relacje krytyczne, nawet spekulatywne. Postacie Franciszki Themerson są dla niej jedynie pretekstem, by uzmysłowić spójność zgiełkowego dramatu świata ludzkiego, dramatu, który, z punktu widzenia plastycznego, uwierzytelnia się w grze dziwnych, racjonalnie zorganizowanych struktur, jednocześnie obdarzonych wieloznacznością. Otóż, jak zapewnia Merleau-Ponty, w „Fenomenologii percepcji”, wieloznaczność nie jest niedoskonałością świadomości ani egzystencji, ale cechą właściwą dla świadomości. Świadomość, na przekór temu, co się sądzi, nie jest siedzibą jasności, lecz – przeciwnie – niejednoznaczności. Pewien krytyk tak określił malarstwo Franciszki Themerson: „*cave painting of our time*” – malarstwo jaskiniowe naszych czasów. Poruszył w ten sposób istotny aspekt dzieła tej artystki: zdolność przedstawiania i wyrażania, jak tylko można najbardziej cierpko i w sposób antyretoryczny, doświadczenia świadomości współczesnej w nieustannie odnawiającym się dramacie *etosu i patosu*.

I jeśli w myśl estetyki Maxa Bense dzieło sztuki jest „znakiem zamiast czegoś albo znakiem czegoś”, zechciejmy pomyśleć tak: sztuka Franciszki Themerson jest pośredniczącym znakiem egzystencji.

Lucy Teixeira  
„Une Thématique de l'Existence”  
Traces of Living, drawings by Franciszka Themerson  
Gaberbochus, London 1969  
(tłum. z francuskiego)



## Biografie

### Stefan Themerson

Urodzony 25.1.1910 r. w Płocku.

Początkowo studiował fizykę i architekturę w Warszawie. W tym czasie poznał Franciszkę, studentkę Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, która wkrótce została jego żoną i najbliższym współpracownikiem w wielu dokonaniach artystycznych realizowanych od 1928 r.

Prowadził wraz z żoną eksperymenty na materiale fotograficznym, interesowały ich możliwości zastosowania fotografii i fotomontażu w filmie eksperymentalnym. Film rozumiany był przez nich jako kondensacja zjawisk plastycznych, literackich, muzycznych, stwarzający możliwości manewru różnymi językami. Wszystkie filmy były pełnymi realizacjami autorskimi, na które składały się: scenariusz, reżyseria, zdjęcia, montaż, udźwiękowanie z wyjątkiem dwóch filmów, do których muzykę napisał Witold Lutosławski i Stefan Kisielewski. Kolejno powstają filmy: „Apteka” – 1930, „Europa” – 1932, „Drobiazg melodyjny” – 1933, „Zwarcie” – 1935, „Przygoda człowieka poczciwego” – 1938. W tym okresie powstały również pierwsze utwory poetyckie Themersona, artykuły krytyczne publikowane w „Wiadomościach Literackich” i „Miesięczniku Literackim” a także cała seria książek dla dzieci: „Narodziny liter”, „Przygody Felka Strąka”, „Stoliczku nakryj się”, „Pan Tom buduje dom” i inne. W 1936 r. Themersonowie podróżują do Londynu i Paryża. W Londynie spotykają Laszlo Moholy-Nagy, zapoznają się z twórczością Zespołu Filmowego Głównego Urzędu Pocztowego prowadzonego przez Johna Griersona. Przywożą do Warszawy dwa programy awangardowych filmów: angielski i francuski.

W 1935 r. z inicjatywy Themersonów powstała w Warszawie Spółdzielnia Autorów Filmowych (S.A.F.) mieszcząca się w ich mieszkaniu. Należeli do niej obok założycieli: Janina i Eugeniusz Cękalscy, Stanisław Dziewulski, Aleksander Ford, Kazimierz Hąltrecht, Wanda Jakubowska, Stanisław Wohl i inni. Spółdzielnia wydawała pod redakcją Themersona swoje pismo „f.a” (film artystyczny), organizowała pokazy filmów awangardowych, spełniając doniosłą rolę w popularyzowaniu osiągnięć awangardy europejskiej w Polsce.

W 1938 r. Themersonowie przenoszą się do Paryża. W 1939 r. Stefan Themerson wstępuje do Polskiej Armii we Francji. Współpracuje z „Wiadomościami Literackimi” wydawanymi w języku polskim w Paryżu. Redaguje piśmiennictwo dla dzieci „Moja Gazetka”, będące dodatkiem do „Dziennika Polskiego” wydawanego w Paryżu. Lata 1940–42 spędził w Paryżu i Viron, gdzie działał w Polskim Czerwonym Krzyżu. Napisał wówczas: „Wykład profesora Mmaa”, „Croquis dans les Ténèbres”, „Dno nieba”, „Śledztwo”.

W 1942 r. przez Hiszpanię i Portugalię przedostał się do Anglii, gdzie ponownie służył w Polskiej Armii. W 1943 r. został oddelegowany do pracy w Biurze Filmowym Ministerstwa Informacji i Dokumentacji RP w Londynie. Zrealizował wtedy wspólnie z żoną dwa ostatnie filmy: „Calling Mr Smith” (Wzywamy Pana Smitha) – 1943 i „The Eye and the Ear” (Oko i Ucho) – 1944–45.

W ostatnich latach wojny kontynuuje intensywną pracę literacką. Współpracuje z miesięcznikiem „Nowa Polska” wydawanym w Paryżu, a następnie w Londynie, pisze pierwszą część „Kardynała Pölatiö”, „Bayamus” i utwory poetyckie. W 1946 r. redaguje dla „Nowej Polski” dział „Literatura, Sztuka i Nauka w Anglii”. Od początku lat czterdziestych uprawia poezję wizualną, jest krytykiem i wydawcą w tej dziedzinie. W 1948 r. Stefan Themerson zakłada własną oficynę wydawniczą Gaberbocchus Press (tytuł jest łacińską transpozycją „Dżabersmoka” z „Alicji w krainie czarów”) nie subsydiowaną przez żadne czynniki oficjalne. Przez 31 lat istnienia wydawnictwa ukazało się wiele interesujących książek z zakresu literatury i sztuki, w tym również wszystkie książki autorstwa Themersona napisane po wojnie (maszynopis jedynej książki napisanej przed wojną zaginął), często ilustrowane rysunkami Franciszki Themerson. W latach 1957–59 wydawnictwo rozszerzyło swoją działalność, organizując wykłady z zakresu sztuki i nauki oraz pokazy filmowe.

W 1979 r. wydawnictwo Gaberbocchus Press zostało odstąpione holenderskiemu wydawcy De Harmonie Publishers.

Stefan i Franciszka Themerson mieszkają w Londynie. Prace ich: literackie, plastyczne, filmowe znajdują się w muzeach i archiwach w Polsce, Anglii i Holandii.

### Franciszka Themerson

Urodzona w 1907 r. w Warszawie.

Uczęszczała do Szkoły Muzycznej w Warszawie – rysunek uprawiała od dzieciństwa. W latach 1924–31 studiowała malarstwo i grafikę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studia ukończyła z wyróżnieniem. W tym czasie poznała Stefana Themersona, którego została żoną. Realizują pierwsze filmy eksperymentalne w Polsce, od 1935 w ramach Spółdzielni Autorów Filmowych (S.A.F.). Kolejno powstają filmy: „Apteka”, „Europa”, „Drobiazg melodyjny”, „Zwarcie”, „Przygoda człowieka poczciwego”, oraz dwa ostatnie zrealizowane w Londynie: „Calling Mr Smith” i „The Eye and the Ear”. W 1938 r. Themersonowie przenoszą się do Paryża. Po inwazji niemieckiej na Francję Franciszka wyjeżdża do Londynu, gdzie mieszkają oboje do chwili obecnej.

W latach 1942–45 współpracuje z Biurem Filmowym Ministerstwa Informacji i Dokumentacji RP w Londynie. Odtąd Franciszka Themerson zajmuje się głównie malarstwem, ilustrowaniem książek i scenografią. Wspólną płaszczyzną ich pracy artystycznej staje się wydawnictwo Gaberbocchus Press, założone przez nich w 1948 r. Franciszka pełni funkcję kierownika artystycznego, ilustruje i projektuje układ graficzny wielu książek Stefana Themersona: „Bayamus” – 1949, „The Adventures of Paddy Bottom” – 1951, „Wykład Profesora Mmaa” – 1951, „Semantic Divertissements” – 1962 a także inne książki wydawane w Gaberbocchus: dwie książki Bertranda Russella „The Good Citizen's Alphabet” – 1953 i „History of The World in Epitome” – 1962, „Króla Ubu” – Alfreda Jarry – 1959.

Okazjonalnie zajmuje się scenografią. Pierwszą realizacją była seria masek do czytanej wersji „Króla Ubu” w ICA w Londynie w 1952 r. Następnie projektuje scenografię do „Króla Ubu” wystawionego przez Marionetteatern w Sztokholmie w reżyserii Michaela Meschke w 1964.

Spektakl ten z muzyką Krzysztofa Pendereckiego był pokazywany poza Szwecją w Kolumbii, na Kubie, w Czechosłowacji, Francji, RFN, Australii i innych krajach. Następnie projektuje scenografię do „Opery za trzy grosze” Bertholda Brechta, przygotowanej przez ten sam zespół i pokazywanej w Meksyku, USA i Szwajcarii. Triennale Scenografii Teatralnej w Nowym Sadzie.

Bierze udział w wystawach międzynarodowych i organizuje własne wystawy indywidualne, z których najważniejsze są następujące:

- 1946, Międzynarodowa Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Paryż
- 1951, Wystawa indywidualna malarstwa, Watergate Theatre Club, Londyn
- 1957, Wystawa indywidualna malarstwa, Gallery One, Londyn
- 1963, Obszerna wystawa retrospektywna malarstwa, Drian Gallery, Londyn
- 1964, Wystawa retrospektywna malarstwa, „Zachęta”, Warszawa
- 1968, Wystawa indywidualna, Richard Demearco Gallery, Edynburg
- 1969, Wystawa poświęcona tematowi „Króla Ubu”, Centre Culturel, Tuluz
- 1970, III Międzynarodowe Triennale Rysunku, Mathidenhohe, Darmstadt
- 1975, Wystawa indywidualna rysunku, malarstwa i scenografii, Whitechapel Art Gallery, Londyn
- 1977, Wystawa indywidualna malarstwa, rysunku i scenografii, Gruenebaum Gallery, Nowy Jork



## Biographies

### Stefan Themerson

Born in Płock in 1910. First he studied physics and architecture in Warsaw. At that time he met Franciszka, a student of the Academy of Fine Arts in Warsaw who soon became his wife and a very close collaborator in many artistic activities, realised from 1928. Together with his wife he experimented on photographic material and in the use of photography and photomontage in experimental film. Film was understood by them as a condensation of plastic, literary, musical phenomena making possible experimenting with different media. All phases of film making were done by the Themersons themselves: script, direction, photography, editing, sound (except two films Witold Lutosławski and Stefan Kisielewski wrote the music for). The following films were successively made: "Apteka" (The Pharmacy) – 1930, "Europa" – 1932, "Drobiazg melodyjny" (Musical Moment) – 1933, "Zwarcie" (Short Circuit) – 1935, "Przygoda człowieka poczciwego" (The Adventure of a Good Citizen) – 1938. In this period he also wrote his first poems, critical articles published in "Wiadomości Literackie" and "Miesięcznik Literacki" also a set of children's books: "The Birth of Letters", "Felek Strąk's Adventures", "Table: Lay Yourself", "Mr Tom Builds a House" and some others.

In 1936 the Themersons travelled to London and Paris. In London they met Laszlo Moholy-Nagy and were introduced to the work of the G.P.O. (Film Unit to General Post Office) by Grierson himself. They returned to Warsaw with two programmes of avant-garde films: British and French.

In 1935 the Cooperative of Film Authors (SAF) was established by the Themersons in their flat. Apart from the founders the following members belonged to it: Janina i Eugeniusz Cękalscy, Wanda Jakubowska, Stanisław Dziwulski, Aleksander Ford, Kazimierz Haltrecht, Stanisław Wohl and others. The Cooperative edited its own magazine "f.a" (artistic film); it organized avant-garde film shows (British, French). The cooperative played an important role in popularizing the achievements of European avant-garde in Poland.

In 1938 the Themersons moved to Paris. In 1939 Stefan Themerson joined the Polish Army in France. He still collaborated with "Wiadomości Literackie" edited in Polish in Paris. He edited a magazine for children "Moja Gazetka", a supplement to "Dziennik Polski" in Paris. The years 1940–42 he spent in Paris and Voiron where he worked in the Polish Red Cross. He then wrote: "Professor Mmaa's Lecture", "Croquis dans Les Ténèbres", "Bottom of the Sky", "Investigation". In 1942 he went to England via Spain and Portugal where he served in the Polish Army for the second time. In 1943 he was detached to work in the Film Unit at the Polish Ministry of Information and Documentation in London. He made there two last films, together with his wife: "Calling Mr Smith" – 1943 and "The Eye and the Ear" – 1944–45. The last years of the war were the period of intensive literary work. He contributed to a monthly "Nowa Polska" edited in Paris and later in London. He wrote the first part of "Cardinal Pölätüo", "Bayamus", many poetic pieces. In 1946 he edited "Literature, Art and Science in England" column in "Nowa Polska". Stefan Themerson himself was active in the field of visual poetry since the early forties, as an author, critic and editor. In 1948 Stefan Themerson established his own publishing house Gaberbocchus Press which was not subsidized by any official authorities. A lot of very interesting books on literature and art, all the books by the Themersons (illustrated by Franciszka) were edited there.

Typescript of his first novel written before the war disappeared.

In 1957–59 the publishing house extended its activity by lecture on art and science and film shows. In 1979 Gaberbocchus was sold to a Dutch editor DE HARMONIE Publishers. Stefan and Franciszka Themerson live in London. Their literary, film and art works are to be found in museums and archives in Poland, England, Holland.

### Franciszka Themerson

Born in Warsaw in 1907. First she studied at The Academy of Music in Warsaw – since early childhood drawings became her passion, then in 1924–31 studied the painting and graphic design at The Academy of Fine Arts and she graduated from it with an award. At that time she met Stefan Themerson whom she got married to. They made the first avant-garde films in Poland. First privately then within The Cooperative of Film Authors (SAF – 1935). The following were successively made: "Apteka" (The Pharmacy), "Europa", "Drobiazg melodyjny" (Musical Moment), "Zwarcie" (Short-circuit), "Przygoda człowieka poczciwego" (Adventure of a Good Citizen) and the last two films made already in London: "Calling Mr Smith" and "The Eye and the Ear". In 1938 the Themersons moved to Paris. After a German invasion of France in 1940 Franciszka went to London where they both live to the present day. In 1942–45 she worked in the Film Unit of the Polish Ministry of Information and Documentation.

Since then Franciszka has been mainly preoccupied with painting, book illustration and theatre design. They collaborated in their own publishing house Gaberbocchus Press, established in 1948. Franciszka was an art director and illustrated many books by Stefan Themerson: "Bayamus" – 1949, "The Adventures of Peddy Bottom" – 1951, "Professor Mmaa's Lecture" – 1951, "Semantic Divertissements" – 1962 and some other books published in Gaberbocchus Press: two books by Bertrand Russell: "The Good Citizen's Alphabet" – 1953 and "History of the World in Epitome" – 1962, "Ubu Roi" – 1950 by Alfred Jarry. From time to time she also made theatre design.

First she produced a set of masks for a reading of "Ubu Roi" at The Institute of Contemporary Arts in London, 1952. Then followed theatre design for Jarry's "Ubu Roi" staged by Michael Meschke's theatre company in Stockholm in 1964. With her setting and music by Krzysztof Penderecki, the play was performed in Colombia, Cuba, Czechoslovakia, France, Germany etc. The following success was theatre design for Brecht's "Threepenny Opera" also for Michael Meschke – 1966, which toured Mexico and USA. Franciszka Themerson received Gold Medal at The International Triennale of Theatrical Design at Novi Sad in Yugoslavia.

She has organised many one-man shows and has taken part in international group exhibitions.

- 1946 International Exhibition of Modern Art – Musée d'Art Moderne, Paris
- 1951 One-man show of paintings – Watergate Theatre Club, London
- 1957 One-man show of paintings – Gallery One, London
- 1959 One-man exhibition – Gallery One, London
- 1963 Large retrospective exhibition of paintings – Drian Galleries, London
- 1964 Retrospective exhibition – Zachęta, Warszawa
- 1968 One-man exhibition – Richard Demarco Gallery, Edinburgh
- 1969 Exhibition "Ubu Roi" – Centre Culturel, Toulouse
- 1970 III Internationale Triennale der Zeichnung – Mathidenhohe, Darmstadt
- 1975 Paintings, drawings and theatre design – Whitechapel Art Gallery, London
- 1977/78 Paintings, drawings, and theatre design – Gruenabaum Gallery, New York



**Filmy Stefana i Franciszki Themerson**  
(Scenariusz, reżyseria, zdjęcia, montaż)

**Films by Stefan and Franciszka Themerson**  
(Script, direction, photography and editing)

1. Apteka (*The Pharmacy*), 1930, film niemy (*silent film*) 100 m, 4 min  
Zaginiony (No copy has survived)
2. Europa, 1931–32, film niemy (*silent film*), 300 m, 10 min  
Zrealizowany na podstawie poematu Anatola Sterna w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki; w czasie pierwszych projekcji czytano fragmenty poematu lub fragmenty 5 Symfonii Czajkowskiego  
Based on Anatol Stern's poem „Europa” published with graphic composition by Mieczysław Szczuka; during showings excerpts from Anatol Stern's poem were read and a fragment of Tchaikovsky's 5th Symphony was played  
Zaginiony (pojedyncze klatki w zbiorach prywatnych) Lost, (individual frames to be found in private collections)
3. Drobiazg melodyjny (*Moment Musical*), 1933, 60 m, 3 min  
Muzyka (*music*) – Maurice Ravel „Moment musical”  
Zrealizowany na zamówienie firmy galanteryjnej Wandy Golińskiej  
Made on commission from Wanda Golińska's fancy-goods firm  
Zaginiony (No copy has survived)
4. Zwarcie (*Short Circuit*), 1935, 300 m, 10 min.  
Muzyka (*music*) – Witold Lutosławski  
Zrealizowany w SAF (Spółdzielnia Autorów Filmowych) na zamówienie Instytutu Spraw Społecznych w Warszawie  
Produced by SAF, Film Authors Cooperative, on commission from the Institute for Social Affairs  
Zaginiony (no copy has survived)
5. Przygoda człowieka poczciwego (*The Adventure of a Good Citizen*), 1937, 300 m, 10 min  
Muzyka (*music*) – Stefan Kisielewski  
Zrealizowany w SAF (Spółdzielnia Autorów Filmowych)  
Produced by SAF (Film Authors Cooperative)  
Kopia: FilMOTEKA Polska, Warszawa
6. Calling Mr. Smith (Wzywamy p. Smitha), 1943, 300 m, 10 min  
Wykorzystano fotografie i fragmenty filmów dokumentalnych wojennych, muzyka: fragmenty utworów Chopina, Bacha, Szymanowskiego, pieśń hitlerowska „Horst Wessel Lied”  
Photographs and fragments of documentary films from the war period were used, music: excerpts from Chopin's, Bach's, Szymanowski's compositions plus the Nazi song “Horst Wessel Lied”  
Biuro Filmowe Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP w Londynie  
Film Unit of the Ministry of Information and Documentation of the Polish Government in London  
Kopia: FilMOTEKA Polska, Warszawa
7. The Eye and the Ear (Oko i ucho), 1944–45, 300 m, 10 min  
Muzyka: cztery pieśni Karola Szymanowskiego z utworu „Ślopiewnie” (op. 46 bis), słowa Julian Tuwim, tłum. ang. Jan Sliwiński; Sophie Wyss (sopran), dyrygent Ronald Biggs, komentarz Bruce Graeme.  
Music – four songs of Karol Szymanowski from *Ślopiewnie* (op 46 bis) to poems by Julian Tuwim, translated by Jan Sliwiński; Sophie Wyss (soprano), directed by Ronald Biggs, commentary Bruce Graeme  
Biuro Filmowe Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP w Londynie  
Film Unit of the Ministry of Information and Documentation of the Polish Government in London  
Kopia: FilMOTEKA Polska, Warszawa

**Wybrana bibliografia**

1. A retrospective exhibition of paintings and drawings by Franciszka Themerson. (Kat. wyst.) Drian Galleries London. 1963.
2. Czartoryska U., Przygody plastyczne fotografii. Warszawa 1965.
3. Czermiński A., F.A. i awangarda francuska. „Świat Filmu”. Dodatek Tygodniowy „Czasu” 30.5.1937.
4. Czermiński A., Filmy – krytyka i publiczność. „Czas”, 4.9.1938.
5. A.Cz. (A. Czermiński), Przygoda człowieka poczciwego. „Czas”, 3.4.1938.
6. Dembowski I., Franciszka Themerson. „Kultura”, 22.3.1964.
7. Drwęska A., O malarstwie Franciszki Themerson. „Wiadomości” (Londyn), 8.12.1963.
8. Dusinberre D., The Other Avant-gardes. (w:) Film as Film. Formal Experiment in Film 1910–1957. Hayward Gallery, Arts Council, London 1979.
9. „Europa”: Stefan and Franciszka Themerson. „Creative Camera”, 1975, No 128.
10. Fotografia polska 1839–1979 (kat. wyst.). International Center of Photography. New York, 1979.
11. Fotomontaże 1924–1934 (kat. wyst.). Galeria Współczesna, maj 1970.
12. Franciszka Themerson. It all depends on the point of view. Paintings, drawings and theatre design (kat. wyst.). Whitechapel Art Gallery, London, 1975.
13. Franciszka Themerson. Paintings, drawings and theatre design (kat. wyst.). Gruenebaum Gallery New York, 1978, foreword Stephen Bann.
14. Franciszka Themerson. Stage designs. „Studio International”, August 1966.
15. Hall J., Woof, Woof, or who Killed Poetry London? „The Guardian”, February 27, 1971.
16. Historia filmu polskiego, t. II–III. Warszawa 1974.
17. J.M., Awangarda filmowa pracuje. Pokaz w kinie „Chimera”. „Gazeta Poranna” (Lwów), 28.5.1933.
18. Jabłonkówna L., Nowelki i poemaciaki ekranu. „Echo”, 1.5.1936.
19. Jewsiewicki W., Polscy filmowcy na frontach drugiej wojny światowej. Warszawa 1972.
20. Kraskowska-Lange E., Teoria niepoznania czyli wykład profesora Themersona. „Nurt” 1980, nr 2.
21. Lehmann Jolanta, Filmowa twórczość Franciszki i Stefana Themersonów. (w:) Z dziejów awangardy filmowej. Katowice 1976.
22. Lynton N., London letter. „Art International”, 5 December 1963.
23. Ozimek S., Film polski w wojennej potrzebie. Warszawa 1974.
24. Polska fotografia artystyczna do roku 1939 (kat. wyst.). Muzeum Narodowe, Wrocław 1977.
25. „Przyszłość kina”. Ankieta filmowa „Kuriera Polskiego”. Rozmowa ze Stefanem Themersonem. „Kurier Polski”, 10.9.1933.
26. Rosner Ch., Franciszka Themerson. „Graphis”, 1947, nr 18.
27. Rowiński C., Proza Stefana Themersona. „Miesięcznik Literacki”, 1979, nr 10.
28. Ruszowski A., Polskie krótkometrażówki w Paryżu. „Film”, 10.1.1936.
29. Specer H., The Publications of Gaberbocchus Press. „Typographica”, 14 April 1958.
30. Sprusiński M., Osobliwe przypadki Toma Harrisa. „Literatura”, 1976, nr 6.
31. Stajuda J., Wystawy. „Współczesność”, 1964, nr 5.
32. Themerson F., Traces of Living. Drawings by Franciszka Themerson. Foreword by Edward Lucie-Smith and “Une Thématique de l'Existence” by Lucy Teixiera. London 1969.
33. Themerson S., Dialog tendencyjny. „Wiadomości Literackie”, 16.10.1933.
34. Tenże, Nim ukaże się książka. „Współczesność”, 1965, nr 17.
35. Toeplitz J., „Europa”. „Kurier Polski”, 5.2.1933.
36. Tenże, Historia sztuki filmowej, t. IV–V. Warszawa 1969–1970.
37. Tross S., Pionierzy polskiego filmu artystycznego. „Świat Filmu”. Dodatek Tygodniowy „Czasu”, 6.9.1936.
38. Turkiewicz Z., Franciszka Themerson. „Kultura” (Paryż), listopad 1963.
39. W kręgu nadrealizmu (kat. wyst.). Muzeum Narodowe, Wrocław 1975.
40. Waśko M., Konstrukcja powieści Stefana Themersona „Wykład Profesora Mmaa”. Łódź 1978 (praca dyplomowa – Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego).
41. Zagrodzki J., Die Geburt des polnischen Experimental-Film 1924–35. „Das andere Kino”, 1977, Heft 1/2.
42. Tenże, Początki polskiego filmu eksperymentalnego. „Projekt”, 1974, nr 5.
43. Tenże, Der polnische antiprofessionelle Künstlerische-Film. (w:) Film als Film. Köln 1978.
44. Zahorska S., Polski film – dobry! „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 52.



*Dno nieba* (poezje), Londyn 1943.

*Croquis dans les ténèbres*, Hachette, Londyn 1944.

*The Lay Scripture*, Froshaug, Londyn 1947.

*Jankiel Adler*, Geberbocchus, Londyn 1948.

*Bayamus or the Theatre of Semantic Poetry*, Pled, Londyn 1949, Geberbocchus, Londyn 1965, Christian Bourgois, Paryż 1978.

*Adventures of Paddy Bottom*, Pled, Londyn 1951, Geberbocchus, Londyn 1954,

(*Przygody Pędrka Wyrzutka*), Nasza Księgarnia, Warszawa 1958.

*Woof, Woof, or Who Killed Richard Wagner?*, Geberbocchus, Londyn 1951, 1967, F. M. Ricci, Milano 1974, Christian Bourgois, Paryż 1978, Bezige Bij, Amsterdam 1980.

*Professor Mmaa's Lecture*, Geberbocchus, Londyn 1953, Rogner und Bernhardt, Monachium 1969, DTV, Monachium 1972, Overlook/Viking, Nowy Jork 1975, (*Wykład profesora Mmaa*), PIW, Warszawa 1958.

*Factor T*, Geberbocchus, Londyn 1956, 1972.

*Kurt Schwitters in England*, Geberbocchus, Londyn 1958.

*Cardinal Pölätüo*, Geberbocchus, Londyn 1961, Bezige Bij, Amsterdam 1967, J.-J. Pauvert, Paryż 1968, Rizzoli, Milano 1969, (*Kardynał Pölätüo*), Wyd. Literackie, Kraków 1971.

*Semantic Divertissements*, Geberbocchus, Londyn 1962.

*Tom Harris*, Geberbocchus, Londyn 1967, Alfred Knopf, Nowy Jork, 1968, Bezige Bij, Amsterdam 1970, Czytelnik, Warszawa 1975, 1979.

*Apollinaire's Lyrical Ideograms*, Geberbocchus, Londyn 1968.

*St. Francis and the Wolf of Gubbio* (opera), Geberbocchus, Londyn 1972, De Harmonie, Amsterdam 1972.

*Special Branch*, Geberbocchus, Londyn 1972.

*Logic, Labels and Flesh*, Geberbocchus, Londyn 1974, Bezige Bij, Amsterdam 1979.

*On Semantic Poetry*, Geberbocchus, Londyn 1975.

*General Piesc*, Geberbocchus, Londyn 1976, (*General Piesc i inne opowiadania*, zawiera także: *Bayamus*; *List z Francji*; *Śledztwo*; *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych*; *Z wielu możliwych spojrzeń na artystę – jedno*; *Hau!, Hau!*, czyli kto zabił Ryszarda Wagnera?), Czytelnik, Warszawa 1980.

Uwaga. Poematy wizualne Stefana Themersona były publikowane w licznych zbiorowych wydawnictwach poezji wizualnej i czasopismach artystycznych (m.in. „Typographica”).

Nagrania radiowo-telewizyjne i film dotyczące twórczości Franciszki i Stefana Themersonów:

„Stefan i Franciszka” – film zrealizowany przez Tomasza Pobóg-Malinowskiego. „Interpress” 1975.

„Stefan Themerson and Language” – nagranie telewizyjne zrealizowane przez Erika van Zuylen. Amsterdam 1976.

„Poésie Interrompue” – wywiad radiowy Gerard-Georges Lemaire ze Stefanem Themersonem dla „France-Culture”, red. Claude Royet Journauds Paryż 1978.

Opera semantyczna S. Themersona „Święty Franciszek i wilk z Gubbio” – zrealizowana na scenie kameralnej Teatru „Wybrzeże” w Sopocie, premiera 9 maja 1981, reż. Ryszard Major, opr. muz. Andrzej Biegan (w programie drukowane szkice S. Themersona, L. Erhardta, W. Cegłowski).

I. Stefan i Franciszka Themerson, fragmenty z filmów, kadry

1. Kopie filmów: „Przygoda człowieka poczciwego”, 1937, „Calling Mr. Smith”, 1943, „The Eye and the Ear”, 1944–45, przeznaczone do projekcji w okresie trwania wystawy, wł. Muzeum Sztuki
2. Film „Calling Mr. Smith” (fragment taśmy), 1943, 22×27, wł. autorów
3. Film „Calling Mr. Smith”, 2 powiększenia barwne, 1943, 2 plansze po 26×21, wł. autorów
4. Film „Calling Mr. Smith”, (przezroczce o skrobanej powierzchni) 1943, wł. autorów
5. Film „The Eye and the Ear”, 3 powiększenia, 1944–45, 3 plansze po 46×46, wł. autorów
6. Kadry z filmu „Apteka”, 1930
7. Kadry z filmu „Europa”, 1932
8. Kadry z filmu „Drobiazg melodyjny”, 1933
9. Kadry z filmu „Zwarcie”, 1935
10. Kadry z filmu „Przygoda człowieka poczciwego”, 1937
11. Kadry z filmu „Calling Mr. Smith”, 1943
12. Kadry z filmu „The Eye and the Ear”, 1944–45
13. Fotografie z filmów, wł. autorów

II. Stefan Themerson, fotogramy, wł. Muzeum Sztuki (odbitki współczesne)

14. Fotogram, 1928, 40×30
15. Fotogram, 1929, 40×30
16. Fotogram, 1929, 30×40
17. Fotogram, 1930, 40×30
18. Fotogram, 1930, 40×25
19. Fotogram, 1930, 30×40
20. Fotogram, 1930, 30×40
21. Fotogram, 1930, 30×40
22. Fotogram, 1931, 30×40

III. Stefan Themerson, fotomontaże, (reprodukcje) wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

23. List do Boya-Zeleńskiego, 1930, 32,7×43,2
24. Bez tytułu, 1931, 34,8×33
25. Bez tytułu, 1931, 45,8×31,7
26. Collage, 1931, 30×40
27. Bez tytułu, 1931, 43,2×30,5

IV. Stefan Themerson, fotomontaże reklamowe (reprodukcje)

28. Anons szkoły odzieżowej, ok. 1935
29. Anons szkoły odzieżowej, ok. 1935

V. Franciszka Themerson, malarstwo, Muzeum Sztuki, Łódź

30. Cztery układy odniesienia, 1955  
ol/pl, 100×150
31. Wielość istnienia, 1964  
ol/pl, 122×85,
32. It All Depends of the Point of View (Wszystko zależy od punktu widzenia), 1975  
ol/pl, 100×150
33. Portret Stefana Themersona, 1973  
ol/pl, 104×104, wł. autorki

VI. Franciszka Themerson, rysunki, Muzeum Sztuki, Łódź

34. Rysunek bez tytułu, 1978  
tus, kredka, 52×64
35. Rysunek bez tytułu, 1978  
tus, kredka, 52×64
36. Rysunek bez tytułu, 1978  
tus, kredka, 64×52
37. Rysunek bez tytułu, 1978  
tus, kredka, 52×64
38. Rysunek bez tytułu, 1979  
tus, kredka, 64×52



#### VII. Stefan Themerson, oryginalne plansze przeznaczone do druku, wł. autora

39. "Kurt Schwitters on a time-chart" (Kurt Schwitters na mapie wydarzeń), publikowane w „Typographica” 16, December 1967  
2 plansze, po 85×30
40. „Semantic Sonata”, 1948–49 (z książki „Factor T”, Londyn 1962)  
61×89
41. „Bayamus czyli Teatr Poezji Semantycznej” (z książki „Bayamus”, Londyn 1949)  
3 plansze po 61×92
42. Inicjały do R. Queneau „Exercises in Style”, 1958  
2 plansze po 41×51  
3 plansze po 51×41

#### VIII. Stefan i Franciszka Themerson, plansze przeznaczone do druku, wł. autorów

43. „Semantic Divertissements” („Igraszki semantyczne”): „Life and Death”, „Souls”, „More Souls”, 1946 (z książki „Semantic Divertissements”, Londyn 1962)  
61×92
44. „Professor Mmaa’s Lecture”, rysunki Franciszki Themerson, 1942–43 do pierwszego wydania książkowego, Londyn 1953  
77×100
45. Strony z partytury „St. Francis and the Wolf of Gubbio”, ok. 1965, wyd. Londyn 1972

#### IX. Stefan Themerson, prace oryginalne

46. The Time, 1957  
assemblage, 64×52, wł. autora
47. „Stefanografy”, (lata 70-te)  
rysunki, 12 kart po 12,5×8,5, wł. autora
48. Polska kaszkę warzyła, tekst poezji wizualnej, 1946  
kserokopia
49. Szkic koncepcyjny urządzenia do zdjęć trikowych w pierwszych filmach S. i F. Themersonów, opracowanego ok. 1930, 1946  
rys. oł., 20×15, wł. prywatna
50. Scenariusz filmu „Europa”, 1932, rekonstrukcja autora, 1974 wł. prywatna
51. Diagram zgodności obrazu i dźwięku do filmu „The Eye and the Ear”, 1944  
wł. autora

#### X. Franciszka Themerson, prace teatralne (szkic masek, projekty, dokumentacja), wł. autorki

52. Maski i fotografie masek do spektaklu „Ubu Roi”, ICA, Londyn 1952 (reż. B. Jay)  
38×100
- 53.–56. Szkice figur do „Kung Ubu”, Marionetteatern, Sztokholm, 1964 (reż. M. Meschke)  
„Ubu i Ubica”, 43×52  
„Fragment armii 1”, 49×59  
„Fragment armii 2”, 57×46  
„Oficer o wielu twarzach”, 48×37
57. Szkic do spektaklu „Ubu Enchaine”, teatr Jytte Abildstrom, Kopenhaga, 1971,  
„Vive l’Esclavage”  
53×63
- 58.–61. Szkice do spektaklu „Opera za trzy grosze” B. Brechta, Marionetteatren, Sztokholm 1967 (reż. M. Meschke)  
„Mackie Majcher”, 68×49,5  
„Dziewczeta w burdelu”, 61×37  
„Zebrak”, 50,5×35,5
62. Szkic jednej z figur, 48×59,5 i afisz „Opery za trzy grosze”, Mexico City 1966
63. Fotografie z inscenizacji, fotografie z pracy scenografa i reżysera, fotografie masek i figur, dotyczące powyższych prac teatralnych  
7 fot. 50×77

#### XI. Varia

64. Stefan i Franciszka Themerson, składanka typograficzna przestrzenna „An Excerpt from a Code”, druk, 1965  
Poza tym:  
afisze, ulotki, kartki książek, fotografie, katalogi, czasopisma

#### XII. Książki

Książki wydawnictwa „Gaberbochus”, w tym Stefana Themersona i innych autorów, książki w opracowaniu graficznym Franciszki Themerson i z jej ilustracjami, książki Stefana Themersona publikowane poza Wielką Brytanią (patrz obok spis publikacji)

#### Stefan Themerson

#### Szkice w ciemnościach (fragmenty)

Wiem, wiem mój drogi – gwiazdy spadające to meteory po prostu  
pyły materii spalające się ponad nami  
lecz równocześnie są to struny które dźwięczą.

Wiem, wiem mój drogi – tylko rośliną jest róża  
śpiewająca w wilgotnej jutrzence  
lecz równocześnie jest ona gwiazdą świecącą.

Niczym innym ton skrzypiec jak drzeniem powietrza  
liczbą  
wiem, wiem mój drogi  
lecz dla poety może on być kwiatem  
który pachnie  
który rozkwita niebem ponad lodygą ciemności  
lub kwiatem jakimkolwiek  
wreszcie.

Nie, żadną nie grozi ci strata  
poznania owego słownika metafor krwawiących  
które narzucają się siłą nie do odparcia.  
Nie obawiaj się, nie obawiaj się mój drogi  
ziemia pozostanie wciąż twarda pod twoją stopą  
i romans ze słownikiem metafor nie uczyni krzywdy twoim Laroussom  
najbardziej kompletnym  
najbardziej praktycznym  
najbardziej nowoczesnym.

Istnieje język nauki  
naszpirowany algebrą symbolów  
istnieje język nadawców i odbiorców  
wypełniony wykrzyknikami znakami zapytania myślnikami i cudzysłowami  
i istnieje język poetów.

Oto jest Trójca Ust.

Nienawidzę, nienawidzę wszystkich innych języków  
nienawidzę bełkotów ludzi którzy się klóczą, którzy się przekonują  
nawzajem, którzy obwieszczają, którzy zniesławiają, zwodzą, oszukują,  
nabierają i łudzą  
innych albo też siebie samych  
którzy wyją, ryczą, kraczą i retorykują,  
którzy demagożą.

Myślą, że odkrywają p r a w d ę  
bez tchu  
w pośpiechu  
depcąc swe własne słowa  
defilujące przed nami w dekoracji gestów i pewności siebie.



Myślą, że nagromadzili przesłanki  
i wyciągają z nich wnioski  
reguły, prawidła, zasady  
dla całego świata

Prestigitatorzy którzy  
słowami skradzionymi w połowie poetom w połowie uczonym  
wypowiadają swe własne kaprysy, zachcianki i pragnienia  
swe własne upodobanie i wole  
by podać je nam stwardniałe na kamień  
swoją prywatną modlitwę rzucając nam jako p r a w o  
obowiązujące wszystkich. (...)

Uczni bronią się  
przeciw szarlatanom gwiazd, chemii, medycyny i ekonomii  
przeciw astrologom, alchemikom, znachorom i politykom,  
lecz sami mają ręce odcięte.  
Rabuje się im ich fotokomórki  
ich motory, witaminy i formuły odruchów warunkowych  
rabuje się ich metodę myślenia by ją sfałszować natychmiast  
ale się im nie pozwala naprawiać naszego świata.

Poeci się nie bronią  
i obrabowuje się ich także.  
Rabuje się im ich słowa dźwięczące  
które sprawiają że powierzchnia naszej skóry drzeć zaczyna  
rabuje się im ich narzędzie metafory  
aby tym rakiem kasiarskim rozpruć kasę pancerną naszej dobrej woli.  
(...)

Voiron, 1941.

(„Nowa Polska”, III. z. 1. styczeń 1944)

**ZACHĘTA**  
Państwowa Galeria Sztuki  
Dział Dokumentacji  
00-916 Warszawa, Pl. Miatkowskiego 3  
tel. 827-58-54, fax 827-66-03



