

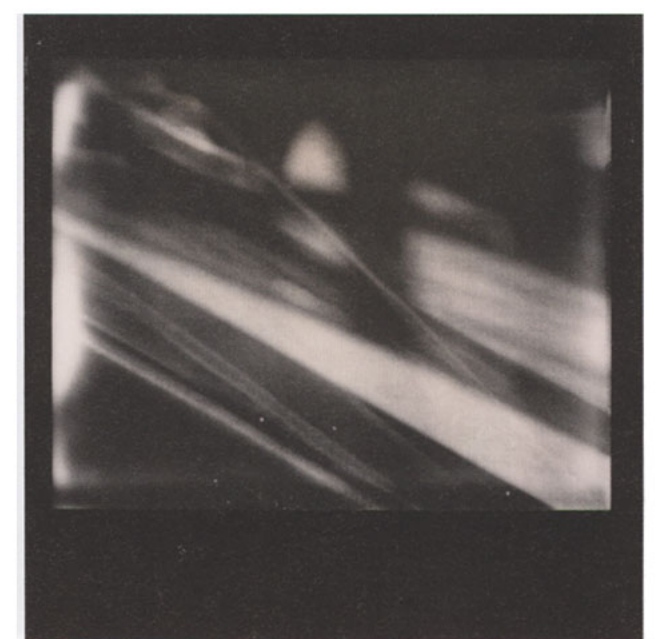
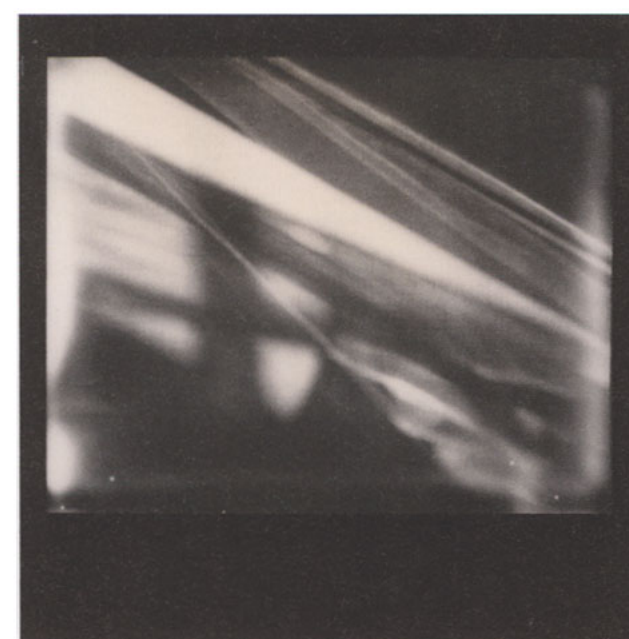
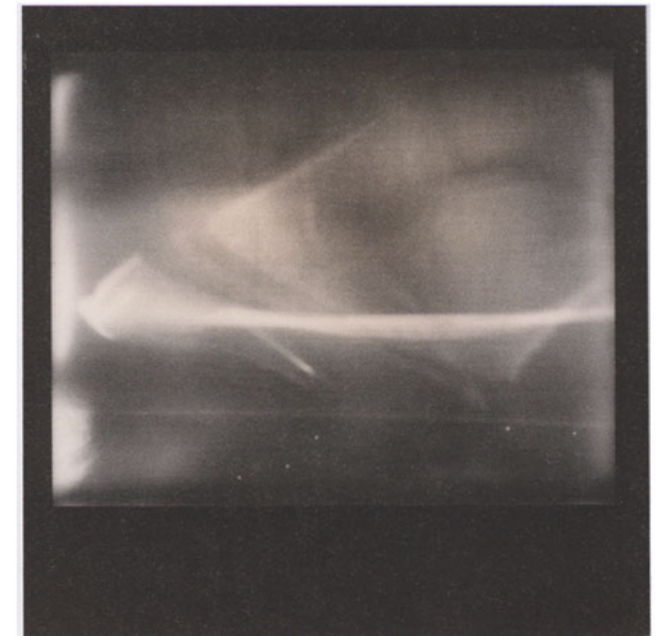
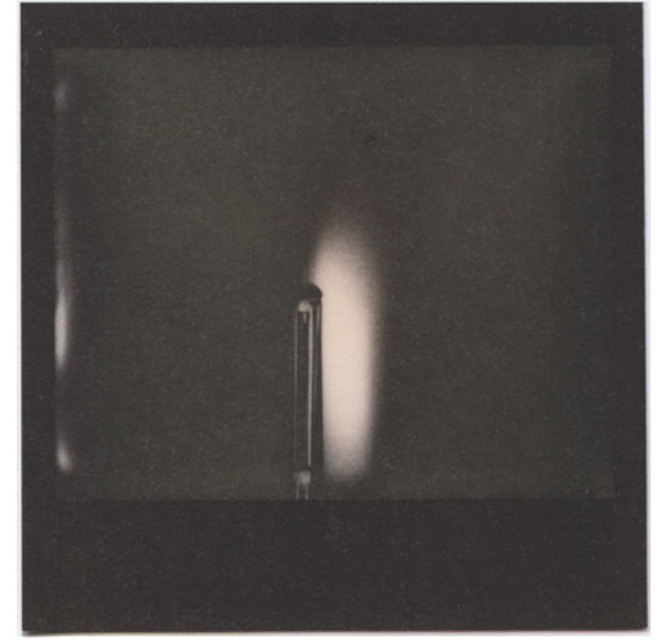
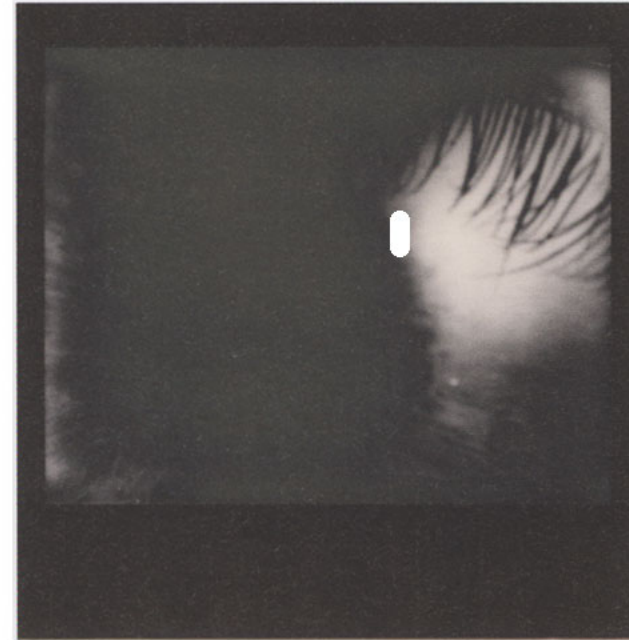
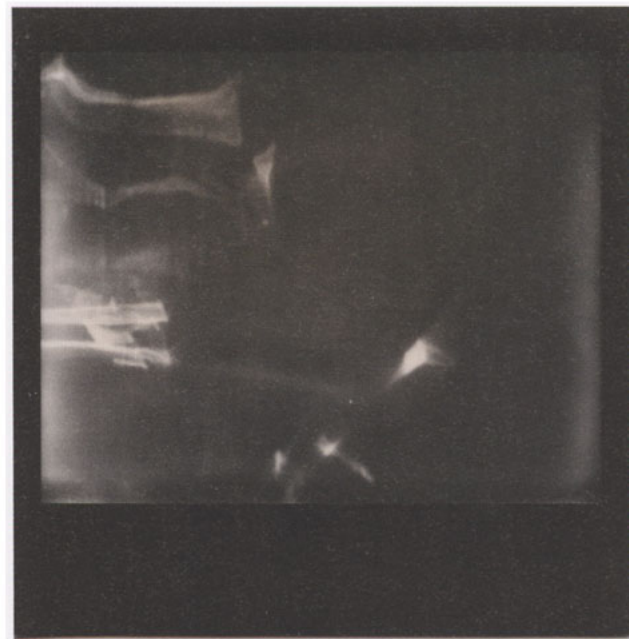
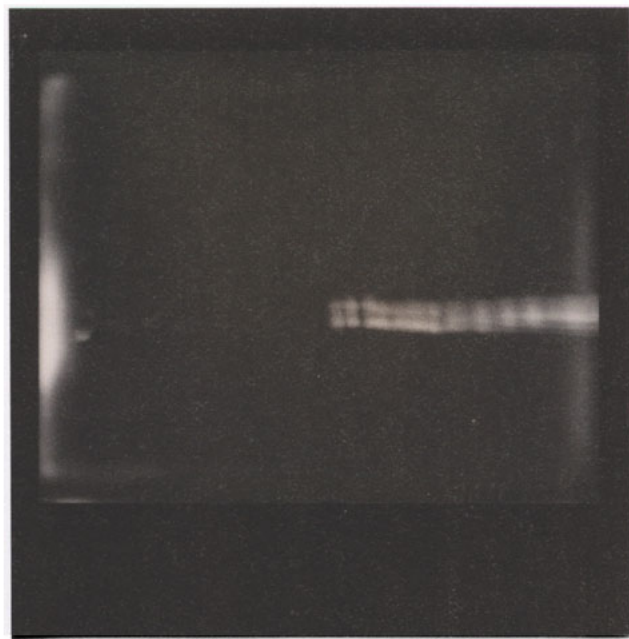
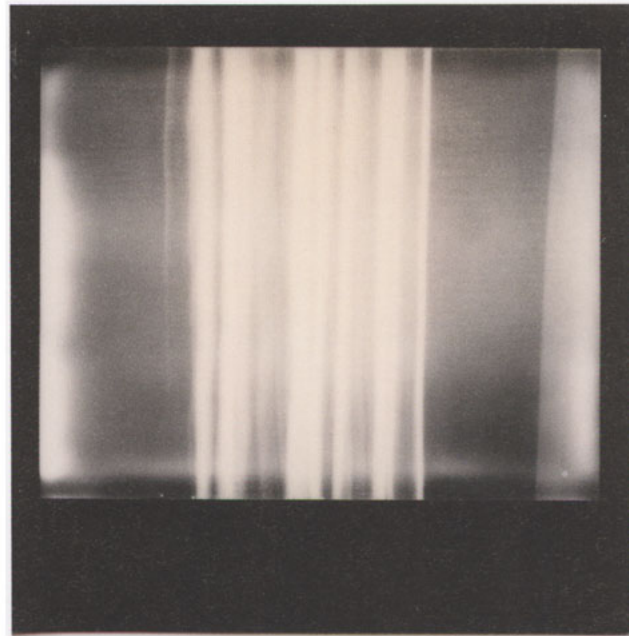
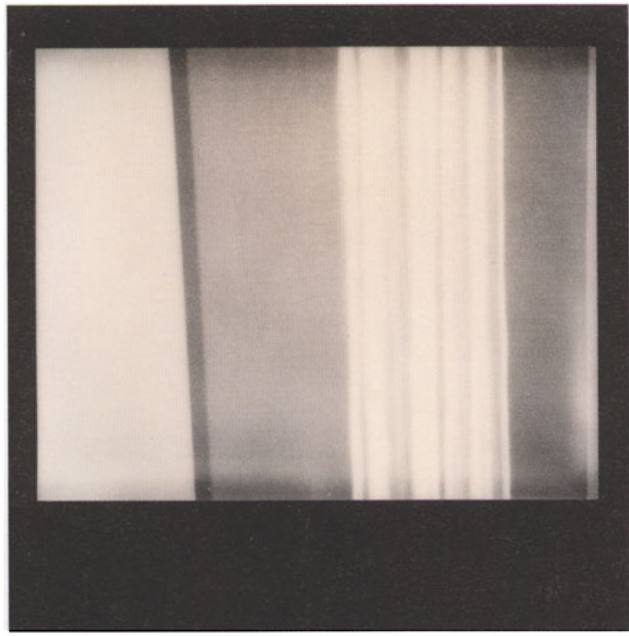
6–7	JAROSŁAW SUCHAN Wstęp
8–9	Foreword
10–27	PAWEŁ POLIT Awangarda według Themersonów
28–43	The Avant-Garde According to the Themersons
58–71	TOMASZ MAJEWSKI Themersonowie: kinetyczne kolaże
72–83	The Themersons: Kinetic Collages
112–119	NICK WADLEY Obrazy Franciszki Themerson
120–127	The Paintings of Franciszka Themerson
136–139	FRANCISZKA THEMERSON Obrazy bi-abstrakcyjne
140–143	Bi-Abstract Pictures
154–161	RODERICK MENGHAM Paradoks Themersona
162–169	Themerson's Paradox
198–203	STUART BAILEY Etyka przez małe „e”. Wprowadzenie do filmu Stefan Themerson i język
204–209	Lower-case ethics: an introduction to Stefan Themerson and Language
212–225	ERIK VAN ZUYLEN Scenariusz filmu Stefan Themerson and Language
226–238	Script for the film Stefan Themerson and Language
240–243	JASIA REICHARDT Wprowadzenie do Kurt Schwitters on a Time Chart
244–247	Introduction to Kurt Schwitters on a Time Chart
248–269	STEFAN THEMERSON Kurt Schwitters on a Time Chart
270–271	Nota biograficzna
272–273	Biographical note



Stefan Themerson
Bez tytułu (eksperymentalny autoportret)/ Untitled (experimental self-portrait)
ok./ ca. 1950, kolaż na kartonie/ collage mounted on card stock, 19,7 x 19,1 cm
Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin



Stefan Themerson
Autoportret / Self-Portrait, 1950
odbitka czarno-biała bromowa/ gelatin silver print, 30 x 30 cm
Kolekcja Fundacji Signum

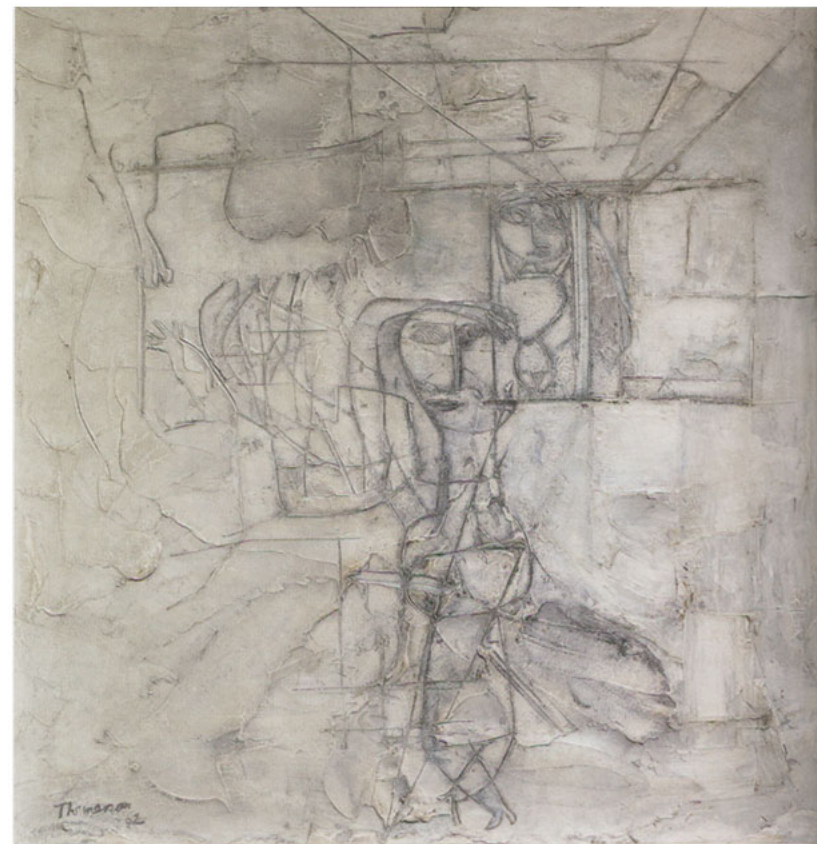


chwili też koncentruje się na takich metodach malarskich, które pozwalają rysować. „Dużo rzeczy” o rysowaniu, które zrozumiała podczas miesięcy samotności w latach 1941–1942, to fundament jej dalszej twórczości. Wszystko bierze się z rysunku; znamienne, że powrót Franciszki do pracy twórczej po wojnie zaczynają dwie publikacje wywodzące się z dwóch zasadniczych faz jej pracy jako ilustratorki. Pierwsza to zbiór tradycyjnych historyjek dla dzieci *My first nursery book*, które zilustrowała dla londyńskiego wydawnictwa Harrap w 1947 roku. Tworząc serię niezwykle pomysłowych postaci, stosuje proste, ale nasycone barwy z tak radosną swobodą inscenizowania na stronie, że widać od razu, jak bardzo cieszy ją powrót do środków wyrazu stanowiących jej naturalny idiom.

Druga zawiera wczesne prace Franciszki dla Gaberbocchus Press, wydawnictwa, które ze Stefanem właśnie założyli. Dwie pierwsze książki drukowali na ręcznej prasie w swoim mieszkaniu na Maida Vale: to zbiór rysunków przyjaciela, Jankiela Adlera (1948), oraz wersja bajki Ezopa *Orzeł i lis* (*The Eagle and the Fox & the Fox & the Eagle: two semantically symmetrical versions and a revised application*, 1949), w której proste, mocne rysunki Franciszki uzupełniają elegancką typografię Stefana, tworząc niezapomnianą całość. A w rok później Franciszka zaczęła pracować nad pierwszym angielskim wydaniem *Ubu Roi* Alfreda Jarry’ego (w tłumaczeniu Barbary Wright, 1951). Jej narracyjna sztuka wyrosła z naturalnej empatii, która była jej udziałem podczas pracy nad tą nowoczesną bajką z jej groteskowym antybohaterem.

Bezlitosna kpina drzemiąca w kilku „niewysłanych listach” znalazła w pracy nad *Ubu* właściwy przedmiot i skojarzona została z językiem karykatury, sprawiając, że pełen wdzięku żarcik z melonikiem odszedł na dobre w przeszłość. Skrzący się dowcip zalatuje tu zapachem prochu. Gdy obserwujemy osiągnięcia Franciszki w kolejnych wersjach *Ubu* – po ilustracjach do książki zrobiła w 1952 roku maski z *papier mâché* na wieczór w londyńskim Institute of Contemporary Art, na którym tekst czytano, następnie zaprojektowała dekoracje i kostiumy dla inscenizacji w sztokholmskim Marionetteatern (1967), wreszcie wykonała wspaniałe rysunki do komiksu *UBU* (1970) – widzimy, jak bardzo gniewna pasja i wymowa moralna jej obrazów z okresu dojrzałości zaprawione są jadem, który wydobyła z satyry Alfreda Jarry’ego.

Może się wydawać, że obecności tej gniewnej pasji nie potwierdza siedem najbardziej



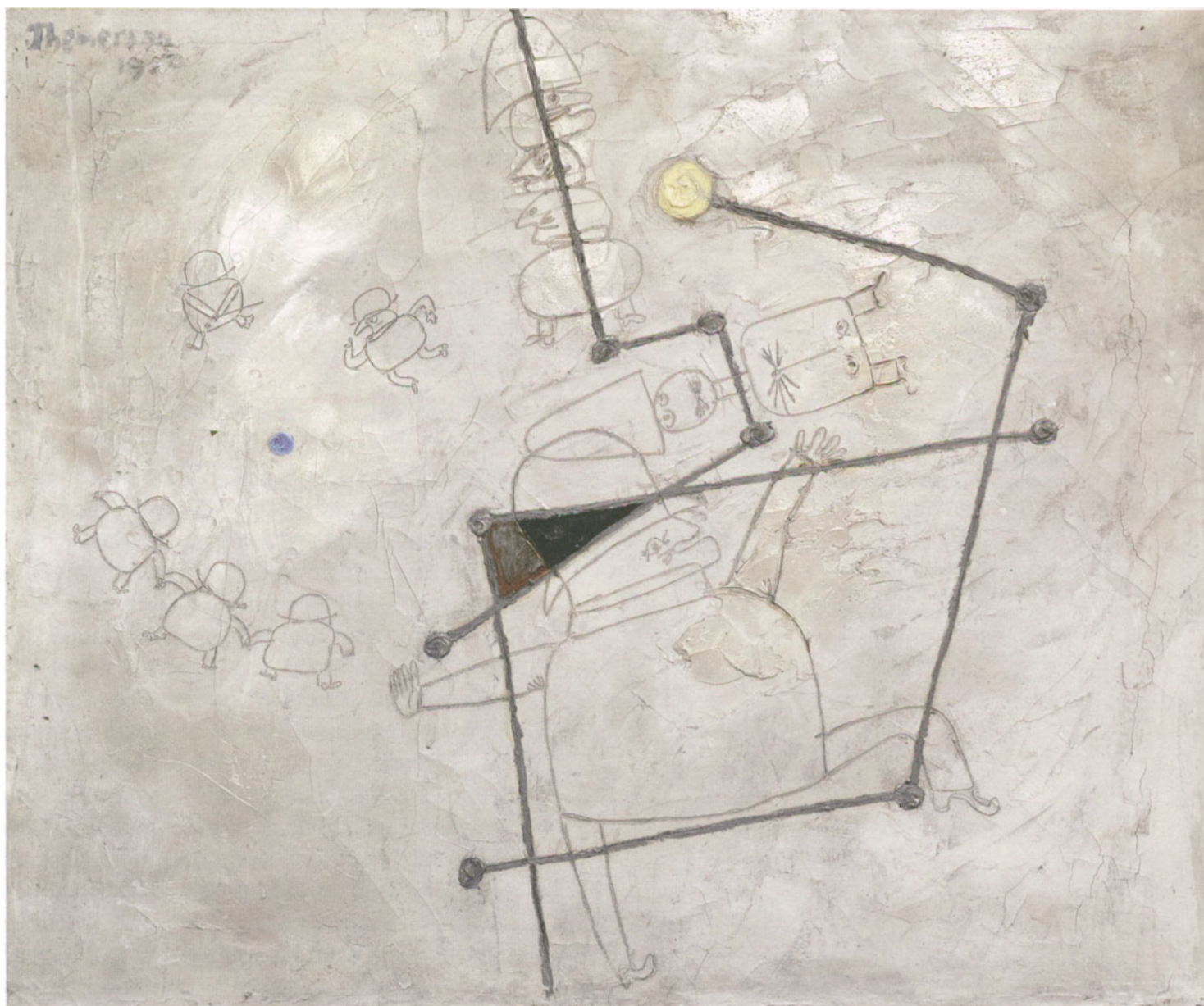
Franciszka Themerson
Zatrzymany ruch / Arrested Movement
1962, olej na płótnie / oil on canvas, 101,6 x 101,6 cm
Collection Michel Bronstein, Paris

charakterystycznych obrazów włączonych do tej wystawy, powstałych w latach 50., 60. i 70. XX wieku. Jednak są one świadectwem stylu malarstwa dojrzałej artystycznie Franciszki. Jego linearność, monochromatyczna paleta i płytka przestrzeń przypominają trochę postkubistyczne malarstwo europejskie – nowoczesną tradycję, którą Franciszka darzyła wielkim szacunkiem. Chyba jednak na więcej uwagi zasługują związki, które można dostrzec między językiem obrazów a wizualnymi formami i strategiami, które stały się dla niej drugą naturą w latach 30., kiedy pracowała ze Stefanem nad filmami.

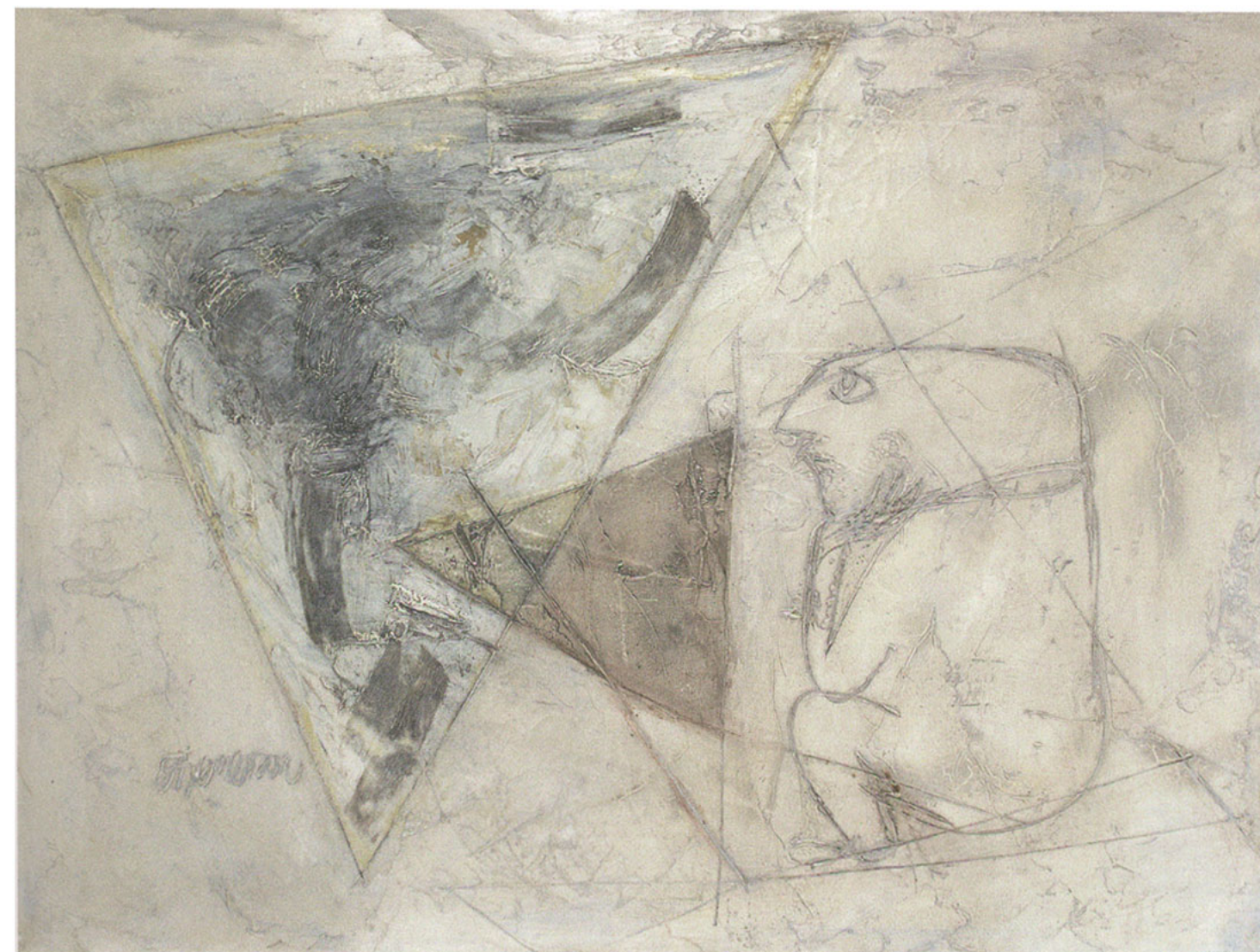
Wiele spośród tych obrazów ma literackie tytuły, które formułują sens zmiany, przejścia, niepewności albo mnogości – *Four frames of reference into one* [*Cztery układy odniesienia*], *Between two acts of a drama* [*Między dwoma aktami dramatu*], *Plurality of Existence* [*Wielość istnienia*], *It all depends on the point of view* [*Wszystko zależy od punktu widzenia*]. Tytuły komentują wielowarstwowość form obrazów w ich pozornym stanie ciągłego przepływu, wtapiającego je we wspólne kontury,



Stefan Themerson
Bez tytułu, fotogram / Untitled, photogram
1928, odbitka czarno-biała bromowa / gelatin silver print, 18,1 x 11,7 cm
Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin



Franciszka Themerson
Portret artystki jako błękitnej kropki/ Portrait of the artist as a blue spot
1950, olej i ołówek na płótnie/ oil and pencil on canvas, 63,5 x 76,5 cm
Themerson Estate



Franciszka Themerson
A więc nie wiadomo (Queneau)/ Alors, on ne sait pas (Queneau)
1954, olej na płótnie/ oil on canvas, 75 x 100 cm
Collection Jasia Reichardt

Bi-Abstract Pictures

This was a talk that Franciszka Themerson gave at Gaberbocchus Common Room on 28 November 1957. Its title then was 'Twelve Living Eyes In My Father's Studio'. It was first published as 'Bi-Abstract Pictures' in *Art News and Review*, vol. X, no. 16, 30 August 1958, pp. 6–7. Then in Nicholas Wadley, ed. *The Drawings of Franciszka Themerson*, Gaberbocchus Press, 1991, pp. 20–31, also as 'Obrazy bi-abstrakcyjne' in translation by Klara Kopcińska, in the catalogue of *Festiwal Świat według Themersonów*, Gdańsk, 1993, pp. 21–24.



Franciszka Themerson, lata 30./ the 1930s
fot./ photo Stefan Themerson
Kolekcja Fundacji Signum

Some people have called me at one time or another an 'intellectual' painter, and many people have asked me at one time or another what my pictures are all about. So this will be about my pictures. Not exactly about the pictures themselves, but about their pictorial language. I did not think out that language. I 'painted it out'. But painting can be the painter's way of thinking. The two processes have many similarities. For both, painting and thinking

one has to concentrate, put oneself into a certain state of freedom from other thoughts, worries, immediate activities – and then give to the mind, or, in the case of painting, to the body-mind team, the signal: *Go*. The ways of putting oneself into a state of work vary with different people. Some people, in order to think, need a comfortable armchair, or a drink, or both; some pace the streets for hours, some think in solitude, others need a crowd round them. Some painters have to work themselves into a frenzy of passion and hatred to attack the canvas, some like to listen to music. I even know a painter who likes to paint listening to Mrs Dale's Dairy.¹ All this is necessary to occupy the not-needed-at-the-moment disturbing part of the body-mind team, and let the creative part work as freely as possible. And

then a poem is born, or a picture – and if it does not sound like hundreds of other poems, or look like hundreds of other pictures, about which hundreds of articles have already been written, people will invariably ask what it is all about.

There are many things in my pictures I couldn't explain. As a matter of fact I cannot think of anything in them I could translate into words. People often ask me why is one or another of my figures

upside down? I could answer emotionally: 'Haven't you ever asked yourself a question: "Am I standing on my head, or is the world upside down?"' Or I could give a more elaborate answer: that the laws of gravitation have no right in the space of a picture which has its own laws. If I place the picture on the ceiling, the picture will not change, but there will be no figure upside down. But all this doesn't explain at all why the figure *is* upside down. And really and truly, I do not know myself. The only reasonable answer would be: 'Because such happens to be the syntax of my pictorial language'.

This language developed as my life developed, so, naturally, I have to start from the beginning.

I was born, as my family's friends used to say, with a pencil in my hand. I started to draw even before I started to walk. This wasn't so very extraordinary, as I was born into a house full of pictures, paints and brushes where drawing and painting seemed as natural a function of life as eating and sleeping. Or indeed more so. My father was a painter, and my sister seven years older than I, used to spend all her free time covering every blank piece of paper in the house with drawings. I remember well the drawings of circus horses she made on the tablecloth in our dining room. Dancing horses, drawn in blue ink, which, to our servant's distress, wouldn't wash out.

However, my first real memory of my own drawing goes back only to the time when I was five. I was sitting on a small stool facing the large mirror in the wardrobe of my parents' bedroom and trying to make my self-portrait. I looked carefully at the reflection of my face in the mirror and tried to repeat its shape in my sketchbook. All went well till I came to the eyes. I couldn't make my pencilled eyes look at me with the same intensity as my eyes in the mirror. So I tried to strengthen them. I made them blacker and blacker. And they became less and less like my own eyes, which were light blue. But I had no means yet to translate the intensity of a look into a drawing, or even to understand that this was what I wanted to do. So I pressed my pencil harder and harder until two holes appeared in the paper and, exhausted, I burst into tears. Our old cook, hearing my howling, ran from the kitchen, took me in her arms and seeing the damage I had done, tried to console me, saying: 'Don't cry, sweetheart, I'll buy you another sketchbook'. She did not see the work of art. She only saw two holes in the paper. Upon which I cried still more bitterly. This was my first experience of not being understood by the public.

When I was seven or eight, I was introduced by my father to the intricacies of drawing technique. He was holding a class in his studio, where about a dozen young students and elderly ladies sat in front of their easels and learned to draw from the model. I also had an easel put there for me and a board with a sheet of white cartridge paper pinned to it, set at the lowest pegs, to suit my size.

I remember well the overwhelming feeling of anxiety and exhilaration I experienced when I found myself in front of that huge whiteness, looking at it, full of expectation. It was a very similar feeling to the one I had when faced with the white keyboard of the piano (I was just starting piano lessons then and was not yet allowed to touch the black keys) – wondering what sound would be brought forth into the universe when I pressed the keys with my fingers.

My father was an academic painter. He had studied in the eighteen-nineties in the Academy of Munich, and his teaching was thoroughly academic. We soon learned how to make a rapid sketch of the model's head, first carefully measuring the proportions of the nose and the mouth in the oval of the face, and next marking the slant and exact place of the eyes. Only then were we allowed to embark on detailed drawing of some part of the face. It was usually, for one reason or another, the right eye. And, by the end of the first three-hour session, the twelve easels carried twelve schematic drawings of a face, each with one, beautifully modelled eye, staring at you.

Never has any surrealist picture made such a strong impression on me as those twelve living, single eyes which inhabited my father's studio. However, the following day, when all the drawings were worked on again and the details of the face were completed, the magic vanished, and I was faced with twelve unsatisfactory attempts to imitate the model's face.

I have not dwelt upon these childhood impressions just because they may seem amusing now, but because they can perhaps provide some key to my further work. I wanted to express that undefinable element which, I now think, must have been the life in my eyes in the mirror. At first I had no technical means or knowledge of how to do it. Later, when

¹
A popular BBC serial radio drama broadcast each weekday afternoon between 1948 and 1969.

Paradoks Themersona

W 1937 roku Stefan Themerson publikuje esej *O potrzebie tworzenia widzeń*, w którym przedstawia historię kina, broni kina abstrakcyjnego, a także mówi o przyszłości medium filmowego. Nie postrzega powstania i rozwoju kina wyłącznie jako sztucznego uzupełnienia ludzkiego sensorium, lecz jako następny krok w jego ewolucji:

Natura dała nam struny głosowe, ale zapomniała dać nam organu wytwarzającego światło. Musieliśmy go sami zbudować: jaśniejsze oko projekcyjne¹.

Themerson kładzie nacisk zarówno na sam proces rozwoju, jak i jego podobieństwo do procesu organicznego. Mówi, że sztuka kina jest i sztuczna, i naturalna zarazem; obejmuje świadome decyzje, które dopełniają dzieło nieświadomego programowania genetycznego. Themersonowska projekcja przyszłości kina sugeruje ukierunkowanie nie w stronę zgodnej, ale raczej przeciwstawnej relacji między przewidywalnymi i nieprzewidywalnymi metodami działania:

Nadejście nowa awangarda. Wiem, czego chciałbym od niej. Chciałbym od niej, żeby zrobiła to, co chciałbym zobaczyć. A chciałbym zobaczyć wyraźne, zdroworozsądkowe, wizualne stwierdzenia. Ale to, co powinna zrobić, to wcale nie to, co ja chcę zobaczyć. Powinna zrobić to, do czego zmusi ją własna POTRZEBA TWORZENIA WIDZEŃ².

Zasadniczą sprzecznością zawartą w cytowanym fragmencie jest jednoczesne sankcjonowanie tego, co racjonalne, i tego, co impulsywne; deklarowane przywiązanie do zdrowego rozsądku, a jednocześnie pragnienie zobaczenia tego, co wizualne, jako drogi do tego, co wizjonerskie. Dla Themersona każdy projekt artystyczny ugruntowany jest w opozycjach i wywodzi się ze swych własnych założeń. Przeciwstawne siły uruchamiane w filmach, powieściach, esejach i wierszach wymagają stworzenia systemu myślowego, który ma własną logikę,

ale jednocześnie powodują powtarzalne przerwy w działaniu tego systemu, demaskują go i prowadzą do jego tymczasowego odrzucenia.

W książce *Logic, Labels and Flesh (Logika, etykiety i ciało, 1974)* Themerson opowiada się za fizjologiczną podstawą altruizmu. Włącza do swojego wywodu elementy anegdotyczne – zakłócające, podważające, a nawet obalające podstawy przeprowadzanej argumentacji. Wydaje się, że im bardziej jest ona skomplikowana, tym większa pokusa, a nawet tym większa konieczność, aby cała konstrukcja legła w gruzach. Systematycznie przeprowadzane akty autosabotażu obrazuje anegdota dotycząca niepewnej kondycji Themersona i kultury, która go stworzyła, w okupowanym przez Niemców Paryżu 1940 roku:

Ubrany w spodnie cywila, ale nadal w butach i bieliźnie żołnierza, przemierzałem wąskie ulice okupowanego Paryża w 1940 ramię w ramię z profesorem Sorbony w średnim wieku (choć wóczas uważałem go za starca), który nagle spojrzął do góry i wykrzyknął: *Nil desperandum!* Wszystko to kwestia perspektywy! Rzym pokonał Grecję. Fizycznie. Ale jak nam dziś wiadomo, to duch Grecji pokonał siły Rzymu, zmodyfikował jego kulturę i wykorzystał go, aby szerzyć wpływy hellenistyczne w całej Europie.

Hmm – powiedziałem – ale wojna się jeszcze nie skończyła. Co się zdarzy pana zdaniem, jeżeli ostatecznie to my zwyciężymy? Czy odziedziczymy ich kulturę? Czy będziemy szerzyć jej duch aksjomatyczny po całym świecie?

Cher ami... – zaczął i nagle przerwał. Potem wziął mnie znów pod ramię i powiedział: Jeżeli zwyciężymy, odwołam swoją teorię³.

Teza, że Grecja pokonała Rzym, a nie na odwrót, przedstawiona jest jako teza zasadnicza i niepodważalna, ponieważ na niej zasadza się obraz kultury europejskiej. Jednocześnie jej status rodzajowy i wartość paradygmatyczna okazują się absurdalne w obliczu historii. Ponadto zwycięstwo i przegrana znaczą co innego w wypadku intelektualistów paryskich, co innego zaś w wypadku polskich Żydów. Z punktu widzenia Polaków Niemcy przegrali, a Rosjanie wygrali. Z punktu widzenia Żydów katastrofalne bezprawie ustępuje miejsca szerzącemu się zniszczeniu. Zwycięstwo i przegrana nie zamieniają się po prostu miejscami – ich znaczenia



Stefan Themerson, Londyn, wrzesień 1943/ London, September 1943
fotografia/ photo Columbia Studios, London
Themerson Archive, London

mieszają się ze sobą lub całkowicie dezintegrują. Przytoczona anegdota pokazuje, że podejmowane przez Themersona próby tworzenia systemów myślowych, które mają do pewnego stopnia sprawować kontrolę nad nieokreśloną materią świata i jego zależnościami, same podlegają kontroli historii.

W 1942 roku Themerson przeniósł się z Francji do Londynu i rozpoczął mistrzowskie opanowywanie języka angielskiego. Pozwoliło mu to stać się jednym z najbardziej oryginalnych twórców literackiego absurdu okresu powojennego, chociaż wszystkie „fikcje logiczne”, które zaczął komponować, są zorientowane na skrupulatne budowanie taksonomii, która wcześniej czy później przestaje działać. Błędna kategoryzacja jest działającą na poziomie makro i mikro zasadą, na której opierają się wczesne anglojęzyczne teksty Themersona. *The Lay Scripture (Pismo świeckie, 1947)*, pierwsza książka opublikowana przez Themersona po angielsku, jest pochwałą nauki, wywodem przedstawionym przewrotnie w nielogicznych kategoriach poezji.

niechaj malarze, poeci, kompozytorzy,
dyrygujący orkiestrą irracjonalistów,
niechaj śpiewają chwałę naukowców,

niechaj śpiewają chwałę tego, co wiadome i co wiadome być może⁴.

„Komponowanie” dzieła sztuki ma tu obejmować koordynowanie, synchronizowanie i porządkowanie tego, co niesubordinowane, niepoprawne, o ile „dyrygowanie” ogranicza się do kierowania orkiestrą. Ale „dyrygowanie” sugeruje także przekazywanie formy energii, która może badać granice kontroli, takiej jak fala elektryczna czy piorun błyskawicy. Pieśń przybiera kształt i formę dokładnie w chwili, kiedy dykcja i struktura języka poddane są w takim samym stopniu dźwiękom i rytmowi, jak znaczeniu słów; pieśni często unikają formułowania sensownych stwierdzeń. A „chwała” tradycyjnie kojarzy się z niebiańskim blaskiem, a nie z powszechnie znanymi rodzajami doświadczeń.

Synu mój urodzony pośród wystrzałów dzwonów
I bicia w dzwon karabinów
Oto iść będziemy ramię w ramię
I śpiewać chwałę rozumu⁵.

Celowo niestandardowe użycie pojęć – oddzielenie „wystrzałów” od „karabinów” i przeniesienie ich do „dzwonów”, oddzielenie „bicia” od „dzwonów” i przeniesienie do „karabinów” – jest modelem mikrokosmosu posunięć katachrestycznych, które odgrywają tak istotną rolę w późniejszych utworach Themersona. Przesunięcie znaczenia jest działaniem, które wychodzi poza sformułowania służące ujęciu wątku, charakterystyki czy struktury pojęciowej. Themerson dość szybko, bo już w pierwszej opublikowanej powieści – *Bayamus* (1949) – osiągnął tu ekstremum.

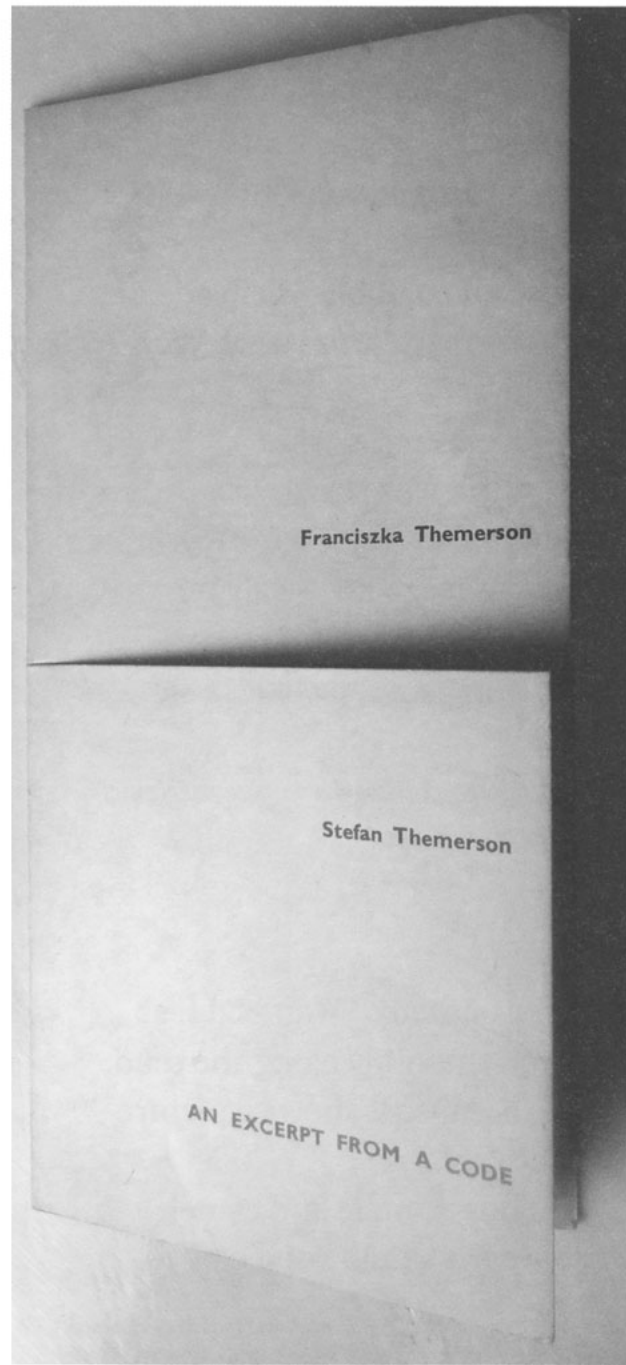
1
S.Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, przeł. M. Sady, Warszawa 2008, s. 37.

2
Tamże, s. 68.

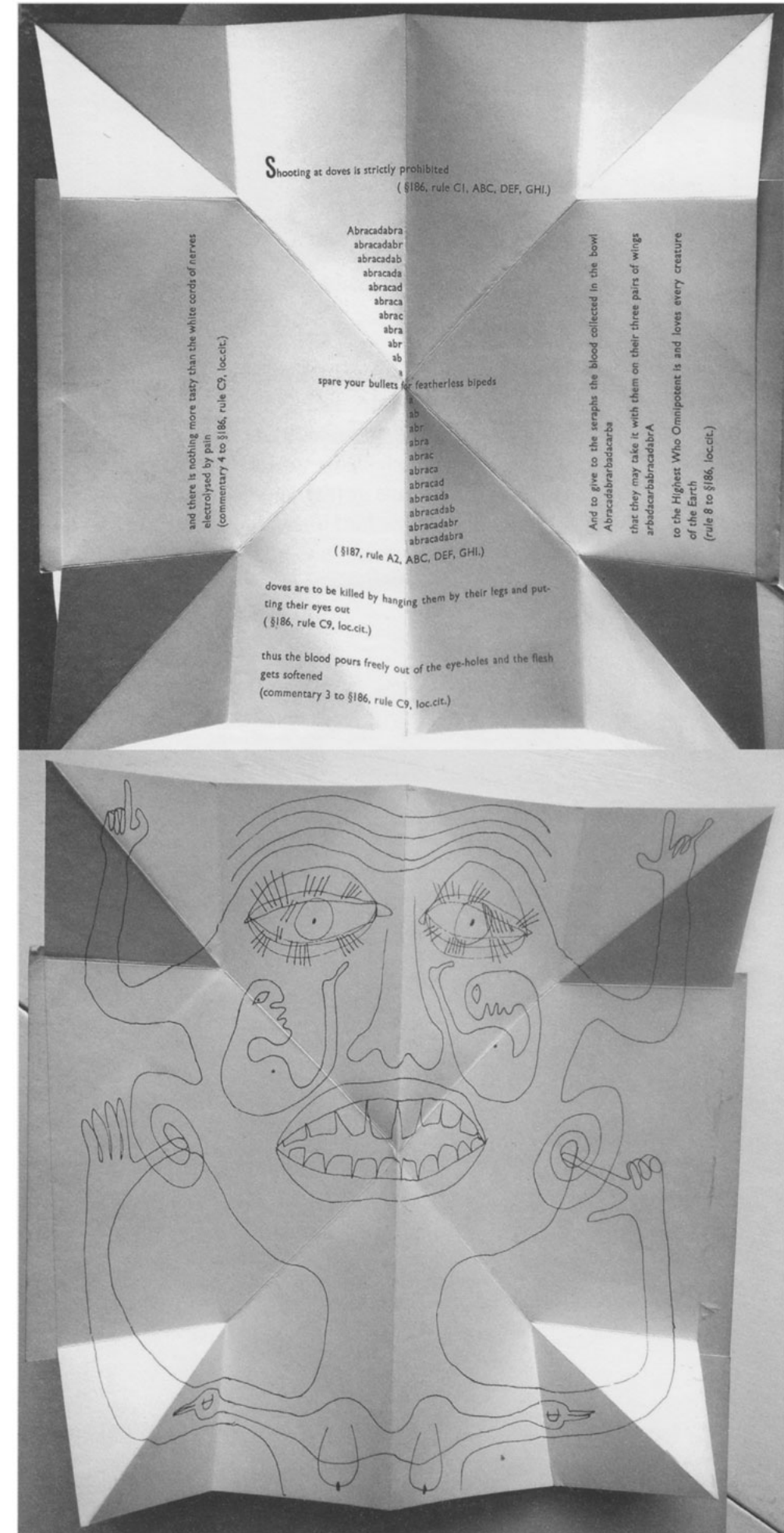
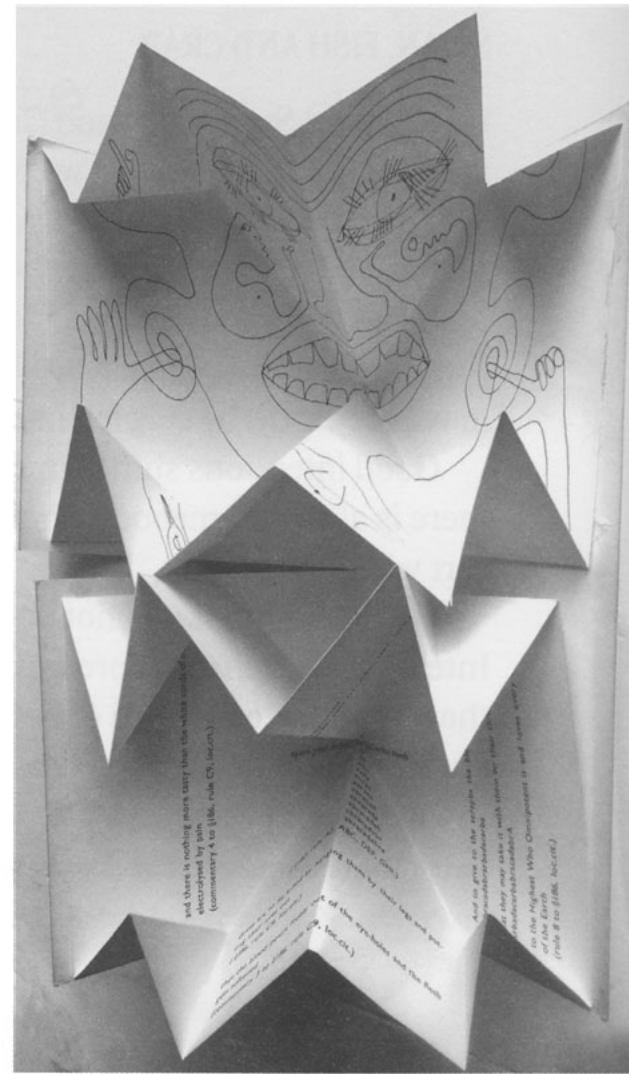
3
S.Themerson, *Logic, Labels and Flesh*, Londyn 1974, s. 116.

4
S.Themerson, *Pismo świeckie (czyli Projekt przedmowy do podręcznika fizyki)*, [w:] *General Piess i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 166.

5
S.Themerson, *The Lay Scripture: or, a draft for a preface to a textbook of physics*, Londyn 1947, s. 20.



Franciszka & Stefan Themerson
Okładka i wnętrze książki/ Cover and the inside of the book
An Excerpt from a Code (England 1965)
Themerson Archive, London



144 *p* *380* Ja jes-tem mło-dy ho-mo sa-piens. /staje na małym stołku
Franciszka który stał przed nim/

145 Ja jes-tem mło-dy ho-mo sa-piens!

146 Mło-dy ho-mo sa-piens, u-

147

148

149 # Skan-do-wa-ne,

150 d,

151 az, do-

152 odz-na-

153 /400/ i pięk-ność cię ję-zy-ka ;

154 # Za com jest prze-sła-do-wa-
-dzi-ca,

155 # co chce bym do ro-bie-nia zak-cji han-dlo-wych się za-brał

156 # ku-po-wa-niem Hur-tem i sprze-wa-niem de-e-e-e-ta-licz-nym

157

158-159 # Praw do jego dóbr Zrze-kam się. /po słowie "dóbr" ze
stołka wstąpił na
krzesło/

160 Nic od nie-go nie chcę. /odpina spodnie/

251 ja jes-tem pniem te-go ge-ne-a-lo-gicz-ne-go drze-wa