

Interpoetyka autobiograficzna. Wojenna twórczość Franciszki i Stefana Themersonów

Honorata Sroka

ORCID: 0000-0002-3505-1604

Intermedialność i intertekstualność są bodaj jednymi z pierwszych słów, które przychodzą na myśl w kontekście twórczości artystycznej Franciszki i Stefana Themersonów. Ze słuszością przedstawianej argumentacji, problemom tym przyglądało się dotąd wielu badaczy¹. Moim celem jest natomiast zwrócenie uwagi na inną jeszcze heterogeniczność praktyki tych twórców.

Przyjrę się działalności intymistycznej, a więc jednocześnie artystycznej, Themersonów. Ich praktyka autobiograficzna rozumiana jest tu przeze mnie w sposób podwójny: z jednej strony jako forma rekompensaty intelektualnego i cielesnego braku osoby bliskiej (dokumenty, które są formą zastępczą fizycznej nieobecności), a z drugiej jako doświadczenie przerwy w modelu pracy, który tworzyli przez ponad dekadę od 1929 roku, a który polegał na wspólnotowości jako metodzie twórczej, pojmowanej zarówno jako współwytwarzanie (książki dla dzieci, filmy), jak i współwypracowywanie ideowego podłoża swojej aktywności artystycznej. Rozłąka spowodowana wojenną koniecznością zastępowana jest praktyką autobiograficzną, którą charakteryzuje interpoetyczność, czyli jednoczesne uprzywilejowanie wielu porządków formalnych i dys-

¹ Por. m.in. Beata Śniecikowska, „Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów”, w *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (Kraków: TaiWPN Universitas, 2005); Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007); Adam Dziadek, „Themerson i Schwitters”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2006); Ewa Kraskowska, „Tyłem, ale naprzód”. *Studia i szkice o Themersonach* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018); Artur Pruszyński, *Dobre maniere Stefana Themersona* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004).

kursywnych w obrębie jednej całości tekstualno-wizualnej. Egzemplifikacjami tego zjawiska są zarówno zachowane dokumenty przechowywane w archiwum Themersonów², jak i publikacja zawierająca wybór prac z lat 1940–1942 (*Niewysłane listy*³). Książkę tę odczytuję jako wtórnie estetyzowany przykład realizacji intymistycznej, czyli formę subiektywnej interpretacji źródeł, rodzaj reprezentacji doświadczenia wojennego tych twórców awangardowych⁴. Uważam, że poza pierwszą, wymienioną formą reprezentacji we współczesnych praktykach autobiograficznych możemy mówić o dwóch innych strategiach realizacji intymistycznych: dokumentach (rękopisy, maszynopisy, oryginalne e-maile) i stylizacjach (mail art, powieść epistolarna). Pilna potrzeba uwypuklenia tych trzech form reprezentacji wynika z chęci nie tyle zwrócenia uwagi na różnice metodologiczne, ile na kulturową dynamikę gatunków intymistycznych.

W analizie wybranych przykładów podążam za myślą wyrażoną już gdzie indziej w tym tomie⁵. Rozszerzam jednak przyjęte przez Lucynę Marzec na potrzeby opisu listu założenie, że o specyfice epistolografii mówi uznanie jej za medium ruchome zdolne do: 1) zamazywania granic między referencyjnością a fikcjonalnością (użytkowość, literackość), 2) wchłaniania jednych (opowiadanie, anegdota) i generowania zupełnie innych gatunków (powieść epistolarna), 3) dostosowywania się do nowych nośników (e-maile, pocztówki elektroniczne). Na potrzeby analizy doświadczenia autobiograficznego Themersonów przyjmuję założenie, że dynamika gatunkowa jest problemem dotyczącym wszystkich form piśmiennictwa autobiograficznego (listy, dzienniki, kalendarze, autobiografie, życiorysy zawodowe, pamiętniki, karty choroby, notatki, pocztówki, telegramy itd.). Temu sądowi towarzyszy przekonanie, że w przypadku piśmiennictwa osobistego obserwujemy funkcjonowanie tekstu pod różnymi postaciami funkcjonalnymi, co jest konsekwencją jednoczesnego kodowania znaczeń w wielu rejestrach. Innymi słowy, znaczenie tych gatunków kształtuje się w pewnej rozpiętości semantycznej związanej zarówno z nośnikiem papierowym (tekst pisany), przekazem oralnym (telefoniczne ponaglanie do odpowiedzi, czytanie na głos listów, dyktowanie treści itd.), jak i całym rytuałem intymistycznym, w którym tekst ma funkcję przede wszystkim performatywną (działanie dla siebie, w stosunku do drugiej osoby). Idąc dalej tym tokiem rozumowania, trzeba też dodać, że wyrażanie się pisarstwa intymistycznego podobnie znajduje swoje realizacje tak w przypadku wizualnym (dokumenty filmowe), cyfrowym (blogi, wpisy w mediach społecznościowych, terminarze internetowe), oralnym (nagrania osób niezdolnych do pisania), jak i wtórnie estetyzowanym (publikacje książkowe na podstawie dokumentów).

O pośredniości dwóch poetyk w przypadku dokumentów osobistych możemy mówić zarówno na poziomie inter- (między-, współ-), jak i trans- (nakładania, przenikania) porządków formalnych.

² Największe zbiory są częścią Działu Rękopisów i Starych Druków Biblioteki Narodowej w Warszawie i funkcjonują tam pod nazwą „Archiwum Themersonów”, poza tym stosunkowo niewielka liczba dokumentów jest dostępna na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, kilkadziesiąt listów można odnaleźć w Muzeum Sztuki w Łodzi, wiadomo także, że część dokumentów pozostaje własnością zbiorów prywatnych. Listy i dzienniki z omawianego okresu zostały zdigitalizowane i można je odnaleźć na portalu Polona.pl, <https://polona.pl/search/?query=themerson&filters=public:1>

³ Franciszka Themerson, Stefan Themerson, *Niewysłane listy. Dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019).

⁴ Przy wydaniu pracowało wiele osób, jednak jak sądzę, największy wpływ na wygląd publikacji mieli: Jasia Reichardt, Nick Wadley i Pedro Cid Proença.

⁵ Lucyna Marzec, „Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności”, *Forum Poetyki*, nr 18 (2019).

Skupię się na analizie przypadków pierwszego typu, czego przykładem, jak sądzę, są wtórne estetyzacje – wszystkie publikacje książkowe, które zapośredniczają formę autentycznego doświadczenia autobiograficznego poprzez zmianę kontekstu, przekształcenie tekstu bazowego w reprezentację edytorską. Wspomniany, a pozostający poza obszarem rozważań tego wywodu jest drugi typ dystrybucji pośredniej autobiografizmu, w którym obserwujemy nie tylko zmianę nośnika, przeniesienie znaczeń z jednego statusu do drugiego, ale też transformację semantyczną i wzbogacenie samego funkcjonowania dokumentu. Do tego rodzaju zjawisk dochodzi w przypadku mail artu albo współczesnych praktyk artystycznych diagnozowanych przez Hala Fostera jako „impuls archiwalny”⁶, to znaczy w obrębie aktywności prymarnie artystycznej wykorzystującej dokument jako środek przekazu. Różnica dotyczyłaby zatem zmiany układu komunikacyjnego. Innymi słowy, transliteracja, wydanie książkowe listów jest formą przekładu nakierowaną na zwiększenie czytelności zapisu, na uwypuklenie wartości, którymi operuje edytor. Natomiast włączenie dokumentu w obręb praktyki artystycznej zmienia podstawową zasadę funkcjonowania zapisu, poddaje go nowemu sfunkcjonalizowaniu w obrębie działania nie tyle intymistycznego, ile estetycznego.

Przyjmując zarysowaną w ten sposób metodę czytania piśmiennictwa osobistego, uwypuklę bogate i zróżnicowane praktyki twórcze Themersonów z lat 1940–1942, które sytuują się na granicy autobiografizmu i działalności artystycznej, ukazując właściwy dla małżeństwa rodzaj relacji pomiędzy sztuką a doświadczeniem intymistycznym. W tych dążeniach istotna będzie dla mnie przede wszystkim analiza ich działalności zarówno dokumentalnej (rękopisy, Niewysłane listy), proces aktywności artystycznej (wykonane rysunki, zarysy notatek), jak i konsytuacja⁷ (wydarzenia polityczne, osobiste cezury temporalne). Prowadzenie tych obserwacji w kluczu wielości poetyk autobiograficznych wynika przede wszystkim z przeświadczenia, że są to porządki nawzajem się dopełniające semantycznie, a uchwycenie ich we wspólnocie intymistycznej daje przestrzeń do tego, by w większym zakresie poznać relacje, które zachodzą pod różnymi postaciami tekstu o nacechowaniu autobiograficznym.

Wtórna estetyzacja

Podstawową zasadą organizacji *Niewysłanych listów* jest przede wszystkim współfunkcjonowanie porządków tekstowych i wizualnych. Publikacja jest zbiorem, na który składają się: listy (wysłane, niewysłane), rysunki (z cyklu o tym samym tytule *Niewysłane listy*), telegramy (pozostawione nieprzetłumaczone w języku francuskim), karty pocztowe, rysunki, notatki, zdjęcia, zapisy dziennikowe, fragmenty opowiadań, pisma urzędowe i lekarskie albo, ujmując z innej perspektywy: transliteracje i reprodukcje. Zasada łączenia w obrębie jednej całości wielu poetyk odbywa się w kluczu łączenia wybranych prac małżeństwa z dwuletniego okresu. Czas, który wyznacza ramy kodowanych tu sensów, obejmuje przede wszystkim lata 1940–1942, czyli okres rozłąki pomiędzy przebywającym we Francji Stefanem a Franciszką, osiadłą w Wielkiej Brytanii

⁶ Hal Foster, „An Archival Impulse”, *October*, nr 110 (2004).

⁷ Terminu używam w rozumieniu zaproponowanym przez Jana Trzynałdowskiego. Konsytuację badacz ujmuje jako opozycję do kontekstu (zbioru faktów towarzyszących powstaniu tekstu, wspólnych cech wielu utworów danego czasu historycznego i miejsca geograficznego). Konsytuacja jest zbiorem okoliczności indywidualnych wpływających na tekst jedynie intymistyczny, to osobiście przeżywany sposób ekspresji kultury, czynników społecznych, politycznych, materialnych, odciskających indywidualne, jednorazowe piętno w każdym zapisie w inny sposób. Por. Jan Trzynałdowski, *Małe formy literackie* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977).

krótko po rozdzieleniu z mężem. Rok 1938 (przyjazd artystów do Paryża) obecny jest tu na zasadzie przywołanego we wstępie kontekstu, podobnie jak trzy ostatnie lata wojny (1942–1945).

Cezura osobistej chronologii, co nie zaskakuje w przypadku intymistyki, nie pokrywają się z domyślnym wyobrażeniem o wojnie zdominowanym przez historię polityczną. Ramy w życiu tych artystów wyznaczają więc nie tyle lata 1939–1945, ile trzy inne momenty, zależne od konkretnych, transgresyjnych przeżyć: 1938 (wyjazd z Polski), 1940 (rozłąka) i 1942 rok (początek wspólnego życia w Londynie). Mniej uwypuklona, choć obecna w obrębie wydania pozostaje również wiązka chronologiczna związana z życiem rodziny Themersonów w Polsce, która jednak funkcjonuje tu głównie w przestrzeni przypisów, w listach oddana o tyle, o ile małżonkowie wymieniają się wiadomościami na temat kartek otrzymywanych lub nie z Warszawy i Otwocka. W planie dziennym istotne są przede wszystkim trzy daty, wokół których oscyluje ich osobista praktyka intymistyczna: 25 stycznia (urodziny Stefana), 22 czerwca (rocznica ślubu), 28 czerwca (urodziny Franciszki). W jednym z listów malarka pisze zresztą wprost o nieprzystawalności osobistego poczucia czasu do tego, w jaki sposób wyznacza je zobiektywizowany układ kalendarza: „Właściwie piszę wciąż, bo czas mierzę od listu do listu, dostanego i napisanego”⁸. Znamienne pozostają zresztą stale obecne rytuały związane z celebracją dnia ślubu: „Nie wiem, czy dostaniesz ten list przed dwudziestym drugim czerwca [rocznica ślubu Themersonów]. Zaczynamy mierzyć czas rocznicami”⁹. Na co w innym miejscu pisarz odpowiada: „Kochanie moje, tylko kilka słów piszę, żeby prędzej doszło. Tak myślałem, że 22-go będziemy razem, ale widzę, że to już na pewno niemożliwe. Kochanie, kup sobie kwiatków i jakiś prezent ode mnie, tak cię proszę. I na urodziny [28 czerwca] także”¹⁰.

Wobec tak zarysowanej osi zdarzeń dochodzi jednak do przecięcia osobistej historii z wydarzeniami politycznymi, zaznacza się to w treści dokumentów, czego przykładem może być chociażby list Franciszki z 1 września 1941 roku: „Data, którą tak trudno zapomnieć, kochanie. – Jakżeż długie, długie i ciężkie te dwa lata”¹¹. Również przypisy, których nieoczywistym kształtom jeszcze się przyjrzymy, są przestrzenią zwania porządków politycznych i osobistych: „W sierpniu 1941 roku Hitler deklaruje, że podjęte zostaną «wszelkie niezbędne przygotowania do globalnego rozwiązania kwestii żydowskiej na europejskim obszarze wpływów niemieckich». Polityka unicestwienia Żydów będzie wdrażana najpierw we Francji, wiosną roku 1942: w wyniku działań Niemców życie straci jedna trzecia populacji francuskich Żydów”¹². W zestawieniu tych dwóch cytatów uwidacznia się jeszcze inny rozdźwięk – pomiędzy tym, co pozostaje przestrzenią świadomości korespondentów, a tym, co określe jako historycznie zaktualizowany komentarz obecny w przypisie. Franciszka, pisząc o napaści nazistów na Polskę, co oczywiste, nie używa przyjętej po czasie nomenklatury pokroju „druga wojna światowa”. Konflikt zbrojny, o którym wspomina autorka, jest dla niej związany przede wszystkim z zagrożeniem przebywającej w Polsce rodziny, własnymi dylematami dotyczącymi powrotu, odseparowaniem od męża, poczuciem destabilizacji własnego życia, a także ograniczeniami związanymi z wykonywaną przez siebie pracą. W tym sensie analizowanie listów wojennych nie w pełni przyjmuje tu perspektywę wyobrażeń, odczuć i wiedzy

⁸ Themerson, Themerson, *Niewysłane listy*, 289.

⁹ Themerson, Themerson, 216.

¹⁰ Themerson, Themerson, 348.

¹¹ Themerson, Themerson, 248.

¹² Themerson, Themerson, 235.

(historycznej, politycznej, naukowej, medycznej itd.) zbliżonych do tych, które posiadali odbiorcy, lecz w sposób klasyczny dostosowuje zakres świadomości do tej, którą dysponuje edytor.

Jak wspomniałam, przypisy w tym wydaniu są skądinąd ciekawym wyborem edytorskim. Zastosowana w *Niewysłanych listach* strategia przesuwania wyobrażenia o przyjmowanych w publikacjach funkcjach odniesień. Nie znajdziemy tam na przykład notatek biograficznych osób, które pojawiają się w treści listów czy rozbudowanych opisów przybliżających specyfikę tekstów źródłowych. Przypisy w tej formie kierują nas w stronę fabularyzacji, a oddalają od tradycyjnie pojętej dla tej przestrzeni porozumienia z odbiorcą poetyki konkretności, precyzji i szczegółowości. Nie bez znaczenia pozostaje również układ typograficzny – zamiast umieszczenia dopisków w dole strony (co pozostaje najczęstszym wyborem wydawniczym), twórcy wkomponowali odnośniki w tok lektury, przeplatając je w nieznacznie mniej wyeksponowanej formie niż transliteracje. We wstępie Jasia Reichardt pisze zresztą wprost: „Opowieść nazywa się *Niewysłane listy*, ponieważ taki tytuł nadała Franciszka cyklowi swoich rysunków”¹³. Kilkukrotnie użyte słowo „opowieść” ustawia ramy lekturowe tej publikacji, nie mamy więc do czynienia z próbą transparentnego oddania jakiegoś żywiotu doświadczeń reprezentowanego przez dokumenty, lecz z narratywizacją opartą na źródle, a przypisy są tej strategii najdobitniejszym przykładem. By posłużyć się nawiązaniem do techniki filmowej, przypominają one raczej „głos mówiący z offu”, który prowadzi czytelnika przez doświadczenie projektowane w obrębie odbieranej lektury: „Na razie Sewek przebywa jeszcze poza warszawskim gettem, ale w październiku 1941 wchodzi tam, żeby być z rodziną”¹⁴, albo „Stefan nadal sporządza listy tematów, które można by wykorzystać w pisaniu albo w filmach – ale «Szkice» z dziennika pełnią funkcję wstępnych notatek do poematu *Croquis dans les ténèbres* [Szkice w ciemnościach]”¹⁵.

Konstrukcja tego wydania opiera się jednak przede wszystkim na jego wielogatunkowości autobiograficznej, w obrębie której nie dochodzi do hierarchizacji. Wszystkie formy twórczości funkcjonują tu ze sobą na zasadzie komplementarności, a chociaż epistolografia jest tu najbardziej liczna względem innych gatunków, to jednak dopiero zestawienie wszystkich piśmiennych oraz wizualnych praktyk autobiograficznych daje wyobrażenie o intymistycznym i artystycznym wymiarze twórczości wojennej Themersonów.

Wojenna twórczość Themersonów

Temat wojny światowej – tak pierwszej, jak i drugiej – jest obecnym i często powracającym pod różnymi postaciami elementem twórczości Themersonów. Analizowane chociażby przez Justynę Jaworską¹⁶ zagadnienie, w kluczu obecności kategorii traumy w utworach literackich Stefana, daje wyobrażenie o doniosłości tej kwestii i form jej zmaterializowania w przestrzeni artystycznej autora *Przygód Pędrka Wyrzutka*. Mnie interesuje jednak nie tyle podjęta przez badaczkę sprawa punktu dojścia (wątki autobiograficzne w pracach małżeństwa), ile punkt wyjścia (surowe formy konceptualizowania doświadczeń). Kwestię tę rozpatruję jako problem graniczny pomiędzy sztuką a au-

¹³Themerson, Themerson, 9.

¹⁴Themerson, Themerson, 158.

¹⁵Themerson, Themerson.

¹⁶Justyna Jaworska, „Co niesie czarny pudel?”, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2013).

tobiografistyką, znów jednak nie pojmując tych zależności w sposób bezpośredni jako przestrzeń transgresyjnego napięcia, mieszania się dwóch porządków, lecz jako autonomiczny rejestr, nieobecny nigdy wcześniej ani nigdy później w twórczości tych artystów. Interpoetyckość autobiograficzna w przypadku Themersonów jest więc rodzajem rekompensaty, działaniem przejściowym, zastępczym, co natomiast jest zależne zarówno od metod ich pracy (wielomedialność i wspólnotowość), jak i samych wyobrażeń na temat roli działalności artystycznej. Wyjdźmy od zrekonstruowania ostatniego z zagadnień. Jak sądzę, najbardziej znamionymi w myśleniu o wojennej praktyce autobiograficznej i artystycznej Themersonów pozostają fragmenty pochodzące z listów Franciszki:

Aż zabawne, jakie ferdydurkizmy autobiograficzne wyłożyłam na papier. Wiesz, trochę jak początkujący literat. Też czasem coś łapie za trzewia, a czasem taka jakaś naiwność, że po pewnym czasie patrzeć na to nie mogę¹⁷. [...] Stałam teraz w ślepych punkcie z rysowaniem. To, co robiłam tu dotąd, było dość charakterystyczną, jakby analityczną (bardzo zresztą nieskontrolowaną i urywkową) autobiografią. Chciałam wyjść z tego kręgu, nie bardzo mi wystarcza – ale to niełatwo¹⁸.

W innym miejscu z kolei:

Jeszcze raz zdać sobie trzeba sprawę, że nie naszą rzeczą jest mówić tak ot, do uszu. Że jedynym sensem porozumienia się z ludźmi jest pozdrowienie pisany słowem lub formą plastyczną, pozwalające na odnalezienie gdzieś i kiedyś prawdziwej, bliskiej reakcji¹⁹. [...] Nie mów, Kochanie, że chciałabyś robić rzeczy przeciętne i pożyteczne. Rozumiem ten kryzys, jakże często sama go przechodzę. Ale ta świadomość, że Ty tam pracujesz dla siebie, że wiesz, czujesz i rozumiesz, że masz tę samą najprawdziwszą prawdę co ja – tyle daje mi siły, Kochanie²⁰.

Podobne myśli spotykamy jednak również w listach Stefana:

Ileż jeszcze czasu przeczekać trzeba będzie. Tyle go już minęło w beczynności. Przeraza mnie to, że nic nie zrobiłem, co by było cośkolwiek warte²¹. [...] Kochanie moje, tak się cieszę, że pracujesz, tak bardzo się cieszę. Kochanie, mimo naszego rozstania, mimo to że jestem tylko wtedy właściwie, kiedy mam Twe listy przed sobą, a poza tym nie ma mnie tu przecież, mimo to – a przecież właśnie dlatego – o tyle jestem szczęśliwszy od tych wszystkich ludzi wkoło²².

Na różne sposoby problematyzowana kwestia codziennych starań artystycznych nie traci na intensywności opisu w obrębie całej korespondencji pomiędzy małżonkami. Często podejmowany jest także temat przesyłanych sobie prac, podarowanych rysunków i wierszy. Symptomatyczne pod tym względem pozostają powtarzające się wielokrotnie pytania Stefana o jedno z opowiadań, które wysłał żonie, na co jednak malarka nie zareagowała. W obawie przed tym, że przesyłka nie doszła, pisarz wysłał nawet tekst ponownie, a dopiero w chwili kiedy Franciszka wyraża swoją opinię na temat utworu, wątek ucicha.

¹⁷Themerson, Themerson, 297.

¹⁸Themerson, Themerson, 349.

¹⁹Themerson, Themerson, 279.

²⁰Themerson, Themerson, 298.

²¹Themerson, Themerson, 286–287.

²²Themerson, Themerson, 293.

W swojej analizie prac Themersonów z tego okresu przyjmuję więc rozstrzygające, a zarysowane już wcześniej, założenie, że ich wojenna działalność: po pierwsze jest momentem wyjątkowym w ich twórczości (rzadka osobność, poczucie zagrożenia), co znajduje swoje ujście w estetyce dzieł, która znacznie odbiega od tych stworzonych w latach trzydziestych, a także tych powstałych w późnych latach czterdziestych; a po drugie, że praktyka autobiograficzna artystów w latach 1940–1942 jest dla nich rodzajem takiego działania, w którym dochodzi do utraty pierwotnych funkcji autorefleksyjno-intymistycznych łączonych z aktywnością *life-writing*, na rzecz uprzywilejowania celów autotematyczno-artystycznych. Innymi słowy, staram się dowieść, że w przypadku Themersonów zawieszeniu podlegają nie tylko granice w obrębie medium (piśmiennego, wizualnego, w późniejszym czasie również oralnego), lecz że konsekwencją progresywnego i poszukującego modelu działania tych artystów jest łączenie przez nich wielu poetyk w ramach doświadczenia autobiograficznego. Dlatego poszczególne przykłady ich działalności widzę w skonstruowanym w ten sposób paradygmacie, jako aktywność rekompensacyjną, zastępczą względem faktycznych potrzeb artystycznych, działanie w odosobnieniu względem świata i wobec siebie, wykorzystywanie gatunków autobiograficznych w procesie problematyzowania tematów artystycznych (notatki, szkice, rysunki), ale też wypracowywanie w toku praktyki intymistycznej nowych estetyk, rozwijanych w późniejszej twórczości.

Przestrzenie autobiograficzne: *Niewysłane listy*, *Muzyka*, *Calling Mr. Smith*

Charakterystyczne dla całej powojennej twórczości Franciszki Themerson jest wykorzystywanie kreski zarówno w rysunkach (cienka, czarna), jak i w malarstwie (wyłobienia w farbie)²³. Bez względu jednak na to czy potraktujemy prace wojenne jako odrębne względem pozostałej twórczości malarzki, czy przyjmujemy, że pozostają one w pewnym z nimi związku, faktem jest, że zasada kompozycji oparta na linii jest nieobecna w przedwojennej twórczości autorki²⁴. Nie bez znaczenia pozostaje tu kontekst użytkowego charakteru działalności plastycznej Themerson do końca lat trzydziestych. Dorobek artystyczny z początkowego etapu jej twórczości – tych prac, które się zachowały – to przede wszystkim ilustracje do książek (Porazińska, Brzechwa, Duninówna itd.) oraz współtworzone ze Stefanem publikacje dla dzieci²⁵. Nawet jednak uwzględniając tę okoliczność trudno o większy kontrast niż chociażby zestawienie okładek „Płomyczka” z pracą *Alice in Wonderland* z 1942 roku²⁶.

Cykl rysunków *Niewysłane listy* jest więc zapisem wyjątkowym na tle całego dorobku artystycznego Themerson – z jednej strony świadczy o tym różnica estetyk względem wcześniejszych i późniejszych prac, a z drugiej ich silne nacechowanie autobiograficzne, co również pozostaje osobliwością na tle całej twórczości autorki. Kategorię intymności można zresztą interpretować tu wielorako. Przede wszystkim prace z czasu wojny są rodzajem reakcji, konsekwentnie wyrażanego stanowiska politycznego Themerson, jej sprzeciwem wobec zapominania o swoim doświadczeniu poprzez akt wypowiedzi twórczej. Jednocześnie to laboratorium, poznawanie własnej tożsamości

²³Por. *Franciszka Themerson (1907–1988): paintings*, przedm. Nick Wadley (London: Themerson Estate, 2013).

²⁴Do wniosku tego doszłam nie bez udziału Joanny Błachnio i Pawła Polita, za rozmowę w październiku 2019 roku oraz to spostrzeżenie uprzejmie dziękuję.

²⁵Por. Beata Gromadzka, *Themersonowie dzieciom* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019); Beata Śniecikowska, „Interaktywne jaskółki intermediiów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci”, *PL.IT/ rassegna italiana di argomenti polacchi*, nr 9 (2018).

²⁶Por. Gromadzka, 139.

w stanie wyjątkowym, znajduwanie wyrazu dla zmieniającej się w czasie i poddanej rozmaitym bodźcom osobowości. Rysunki te są również odkrywaniem swojej prywatności w zakresie emocji z rejestru poczucia osamotnienia, strachu, bezradności. Wreszcie można je także postrzegać jako rodzaj pracy poprzedzającej późniejsze formy artystyczne, jeśli zwrócimy uwagę na zastosowaną przez artystkę po raz pierwszy w tym czasie strategię czarnej kreski na białym tle.

O podobnych antycypacjach można zresztą mówić również na przykładzie pism autobiograficznych Themersona, dla którego praktyka autobiograficzna miała zarówno charakter użytkowy (potrzeba nieustannego przedstawiania słowem, fragmenty szkiców literackich w obrębie dzienników), jak i terapeutyczny (autorefleksje na temat dotkliwych doświadczeń w dzienniku, listy wymieniane z żoną). Trudno mówić o jakimś fundamencie poetyki tych zapisów, ich dynamika jest szczególnie widoczna w przypadku dzienników, których konstrukcja ściśle zależy nie tyle od wyboru autorskiego, ile od momentu wędrówki, w którym Themerson pozostaje. W tym sensie jednozdaniowe zapisy ograniczające się do zrealizowanych wydatków czy miejsc, w których pisarz spał, rozrastają się w kilkustronowe narracje tworzone w czasie, kiedy przebywał w ośrodku dla uchodźców. Z tych zapisów intymistycznych przebijają, jak sądzę nie zawsze uświadomiony, wyraz własnej postawy politycznej, która artykułowana jest bardzo silnie w wojennej twórczości artystycznej²⁷. Ciekawe pod tym względem pozostają wiersze Themersona z tego czasu, których głównym tematem pozostają kwestie polityczne. Relacja pomiędzy zapisami osobistymi, a twórczością artystyczną Themersona byłaby więc również rodzajem transfiguracji, co oddaje chociażby utwór *Muzyka*. Dla czytelności wywodu przytoczmy go w całości:

Grubo muzyka gra
nikt jej nie chciał – na co komu muzyka
co tak rzeźi i jęczy i łka.
Już nie skrzypki, nie bas, nie harmonia
a organy, te najgrubsze, grzmią.
Po lekarsku to się zwie – agonia,
politycznie – okupywać krwią.

Po księżowsku – zwie się: kara boska,
w podręcznikach zaś – szkolnych – ku chwale!
familijnie: zmartwienie, cios, troska,
a muzycznie – nie nazywa się wcale²⁸.

Co najmniej dwie kwestie odsyłają czytelników tego wiersza do późniejszego o trzy lata filmu Themersonów *Calling Mr. Smith*, w którym zaangażowanie ideowe artystów wyrażone zostaje w sposób, jak sądzę, najpełniejszy w całej ich twórczości. Warto może w tym miejscu dodać, że poza licznymi, choć marginalnymi, wybiegami politycznymi Themersona w obrębie jego pism powojennych, w których autor porusza te wątki regularnie, choć incydentalnie, problematyka ta była podejmowana przez małżeństwo również przed wojną, czego najlepszym przykładem jest odnaleziony

²⁷Por. Stefan Themerson, *Wiersze wybrane 1939–1945*, przedm., wybór i oprac. Jasia Reichardt (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003).

²⁸Themerson, 23.

w 2019 roku film *Europa*. Wracając jednak do cytowanego wiersza, w pierwszej kolejności warto przyznać, że wymowa *Calling Mr. Smith* jest zbieżna z *Muzyką*, choć w wersji wizualnej, przeciwnie niż w utworze literackim, sztuka ma podstawową moc sprawczą, jest sfunkcjonalizowanym środkiem działań doktrynerskich w faszyzmie. W drugim rzędzie uwagę zwraca wers „a organy, te najgrubsze, grzmią”, co można rozpatrywać w zestawieniu z motywem ujętym w dziewięćdziesiątej sekundzie filmu, gdzie obserwujemy rzeczony instrument w ciemnej tonacji kolorystycznej. Fonia również nie pozostaje tu bez znaczenia, scenie towarzyszą dźwięki wzbudzające niepokój, czyli początkowa część kompozycji „Tocatta i Fuga D-moll” Johanna Sebastiana Bacha.

Jeśli powyższe przykłady zestawimy z innym fragmentem listu do Franciszki: „Pracuję trochę, wiersze tylko piszę – «liryicznie się» tak bardzo, no i notatki luźne, z których czerpać będzie można, kiedy się myśl wystoi jak wino”²⁹, to z całą przejrzystością zauważymy, że piśmienna i wizualna praktyka wojenna Themersonów jest takim rodzajem ich aktywności, który przybierając różne formy gatunkowe (tak autobiograficzne, jak artystyczne), jest zapisem procesu przemian umysłowości i wrażliwości jednostki, miejscem przeżywania własnej podmiotowości w momencie wyjątkowej intensywności doświadczeń. Zapisywanie przez Themersona w trakcie dwuletniej tułaczki zarówno pragmatycznych stron swojego życia (wyliczenia wydatków, miejsc noclegu, posiłków), jak i idei, myśli, wrażeń z codzienności oraz obserwowanych przez twórcę postaw ludzkich ma charakter konstrukcyjnego działania ufundowanego na przekonaniu o tkwiącej w tych obserwacjach prawdzie i jej potencjale transfiguracyjnym. Podobnie rysunki, telegramy i epistolografia kierowana przez malarkę do męża, choć pozostają odrębnymi porządkami komunikacyjnymi i estetycznymi, zachowują spójność wyrażanych w ich obrębie przeżyć jak chociażby brak dialogicznego modelu pracy, poczucie zagrożenia w czasie wojny, nasilającej się i słabnącej nadziei na ponowne życie w duecie tak egzystencjalnym, jak zawodowym.

Zakończenie

Może się okazać, że po tym wszystkim nie jesteśmy już tymi pełnymi entuzjazmu ludźmi, których znaliście w Paryżu. Na pewno przybyło nam dużo lat. Naprawdę nie wiem, jak znieśliśmy to wszystko, gdybyśmy nie byli teraz razem. To bardzo wiele³⁰.

W sierpniu 1942 roku Themersonowie spotykają się w Londynie, gdzie Franciszka przebywała już od dwóch lat. W krótkim czasie zostaje opublikowana książka z jej rysunkami *Forty Drawings for Friends London 1940–42* [Czterdzieści rysunków dla przyjaciół Londyn 1940–42]³¹, w tym samym roku 1942 małżeństwo kończy również prace nad filmem *Calling Mr. Smith*. Okres wojny, z wyraźną cezurą w postaci dwuletniej rozłąki, ma więc swoje domknięcie nie tyle w momencie pierwszego spotkania Themersonów w Wielkiej Brytanii, czy z chwilą podpisania aktu kapitulacyjnego III Rzeszy, ile jest zależny od stopniowej świadomości radykalnej zmiany układu świata³², a swoje

²⁹Themerson, Themerson, *Niewysłane listy*, 151.

³⁰Themerson, Themerson, 365.

³¹W latach czterdziestych ukazało się jedynie dwadzieścia pięć numerowanych egzemplarzy, jednak dostępne są późniejsze, wielokrotne reprodukcje.

³²Podstawowym kontekstem w rozumieniu tej kwestii pozostaje fakt, że Themersonowie stracili niemal całą rodzinę i przyjaciół, których II wojna światowa zastała w Polsce.

konsekwencje ma w procesie ostatecznego odchodzenia przez małżeństwo w swojej twórczości od strategii wyrażania bezpośredniego stosunku do polityki i doświadczonej traumy. Tę stopniową erozję możemy, jak sądzę, obserwować na przełomie lat 1944–48. Jasia Reichardt pisze na ten temat wprost: „Stefan mówi mi, że można żyć albo w przeszłości, albo w przyszłości i nie ma wątpliwości co do tego, która z tych sytuacji jest możliwa. Od tej pory to przyszłość staje się moim nieprzemijającym zainteresowaniem i pasją³³”. Poetyka wierszy wojennych, ale także publicystyki i form narracyjnych zebranych w tomie *Generał Piesc i inne opowiadania*, także montaż *Calling Mr. Smith* czy rysunki Themerson są z jednej strony przykładami najbardziej otwarcie formułowanych postaw zaangażowania politycznego, a z drugiej oryginalnym, na tle prac z innych okresów, odzwierciedleniem działań autoanalitycznych twórców.

³³Jasia Reichardt, *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu* (Warszawa–Łódź: Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018).

Bibliografia

- Archiwum Themersonów. Polona.pl: <https://polona.pl/search/?query=themerson&filters=public:1>
- Dziadek, Adam. „Themerson i Schwitters”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2006).
- Foster, Hal. „An Archival Impulse”, *October*, nr 110 (2004).
- Franciszka Themerson (1907–1988): paintings*. Przedmowa Nick Wadley. London: Themerson Estate, 2013.
- Gromadzka, Beata. *Themersonowie dzieciom*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Jaworska, Justyna. „Co niesie czarny pudel?”. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2013).
- Karpowicz, Agnieszka. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007).
- Kraskowska, Ewa. „Tyłem, ale naprzód”. *Studia i szkice o Themersonach*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Pruszyński, Artur. *Dobre maniery Stefana Themersona*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Reichardt, Jasia. *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu*. Warszawa–Łódź: Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.
- Śniecikowska, Beata. „Interaktywne jaskółki intermediiów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci”. *PL.IT/rassegna italiana di argomenti polacchi*, nr 9 (2018).
- Śniecikowska, Beata. „Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów”. W *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków: TaiWPN Universitas, 2005.
- Themerson, Franciszka i Stefan Themerson. *Niewysłane listy. Dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Themerson, Stefan. *Wiersze wybrane 1939–1945*. Przedmowa, wybór i oprac. Jasia Reichardt. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003).
- Trzynadłowski, Jan. *Małe formy literackie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.

SŁOWA KLUCZOWE:

wojna

Franciszka Themerson

archiwum

INTERPOETYKA

LISTY

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy wojennych praktyk autobiograficznych Franciszki i Stefana Themersonów charakteryzujących się interpoetycznością, czyli jednoczesnym uprzywilejowaniem wielu porządków formalnych i dyskursywnych w obrębie całości tekstualno-wizualnej. Autorka analizuje zarówno dokumenty osobiste, jak i działalność artystyczną twórców awangardowych. Sroka proponuje odczytywać piśmienną i wizualną autobiografistykę trzech form reprezentacji: dokumentu, wtórnej estetyzacji, stylizacji. W oparciu o ten paradygmat autorka zwraca uwagę na specyfikę aktywności Themersonów w latach 1940–1942, podkreślając odrębność tego momentu od wcześniejszej i późniejszej twórczości małżeństwa.

autobiografia

Dzienniki

Stefan Themerson

AWANGARDA

dokumenty osobiste

NOTA O AUTORZE:

Honorata Sroka – ur. 1993, doktorantka literaturoznawstwa Uniwersytetu Warszawskiego, członkini Zespołu „Archiwum Kobiet” Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się piśmiennymi i wizualnymi praktykami autobiograficznymi Franciszki i Stefana Themersonów; e-mail: hksroka@gmail.com. |