

Stefan Themerson – o etykietach, dwujęzyczności i dezynfekowaniu słów

Kreatywność i wszechstronność Stefana Themersona sprawia, że wymyka się on łatwym kategoryzacjom. Pisał w trzech językach i bez względu na to, czy były to książki dla dzieci, wiersze, powieści, eseje, dramaty lub opera, w każdym wypadku jego twórczość wykracza poza utarte schematy myślowe albo gatunkowe. Był autorem filmów awangardowych, kolaży i abstrakcyjnych rysunków („Stefanografów”) oraz kompozycji przypominających figury niemożliwe Eschera. Wraz z żoną Franciszką redagował czasopismo poświęcone filmowi artystycznemu, prowadził oficynę wydawniczą Gaberbocchus Press oraz salon literacki Common Room. Wszystkim jego przedsięwzięciom artystycznym towarzyszyło pragnienie przekraczania ustalonych reguł i podziałów, rozbijanie stereotypów i uproszczonych schematów oraz pochwała niezależnego myślenia, o które prosił żarliwie: „Boże, który jesteś we mnie, nie pozwól mi myśleć za pomocą nalepek, żółtknych nad szufladami, na które podzielono świat”¹.

Postaci, które powoływał do życia na kartach swoich powieści, wymagają od czytelników wyjścia poza owe podziały i nalepki pozornie porządkujące naszą rzeczywistość. Pędrek Wyrzutek ma w sobie coś z człowieka, psa, ryby i słowika, Bayamus porusza się na trzech nogach, przy czym na środkowej nosi wrotkę, a Tom Harris zaskakuje mnogością ról, w które się wciela: fryzjera, kelnera, męża arystokratki czy „il professore Harris” na Uniwersytecie w Genui. Sam Themerson przyznawał, że ma problem, kiedy musi się określić według sztywnych reguł:

„Kiedy mi systemy klasyfikacyjne naszego współczesnego świata pod nos podsuwają zadrukowane formularze do wypełnienia – ołówek mój zastęga na chwilę w powietrzu nad rubryką zawodów. Nie wiem, jak wypełnić tę rubrykę. Zrobiłem w życiu sześć czy siedem filmów – »awangardowych«, ale nie jestem reżyserem ani operatorem. Wydałem jakieś dwadzieścia książek dla dzieci, ale nie jestem prawdziwym, dorosłym autorem książek dla dzieci. Pisałem o sztuce, ale nie jestem historykiem sztuki. Skomponowałem operę, ale nie jestem muzykiem. Napisałem szereg powieści, ale powieści te niezupełnie normalne – i nie wiem, czy jestem powieściopisarzem”².

Urodzony w Płocku Stefan Themerson studiował w Warszawie fizykę i architekturę, ale zafascynowany możliwościami kamery i filmu, wyjeżdża w 1938 roku z żoną Franciszką (malarką) do Paryża, który wydawał się w tamtych latach mekką dla artystów

¹ S. Themerson, *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych* [w:] idem, *Generał Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 162.

² Idem, *Nim ukaże się książka („Współczesność”, 18–31.08.1965)* [w:] idem, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*, wybór i oprac. M. Grala, Płock 1993, s. 91.

poszukujących nowych środków artystycznego wyrazu. Plany młodych artystów przerywa wybuch wojny, Stefan zaciąga się do Armii Polskiej we Francji i po kapitulacji swojego pułku zaczyna pisać w obozie we Voiron powieść *Wykład profesora Mmaa*, którą wysyła w listach do Franciszki. Będzie to jego pierwszy obszerny utwór prozatorski. Dzieje wydania *Wykładu* będą równie zawiłe, jak burzliwe były warunki, w których powieść powstawała, kiedy Themerson przedzierał się z Francji do Wielkiej Brytanii. W 1942 roku dociera do Londynu i odpowiada na ogłoszenie wydawnictwa Hutchinson, które po przetłumaczeniu *Wykładu* na język angielski zamierzało wydać książkę w 1946 roku, ale w wersji okrojonej o połowę. Twórca pada ofiarą cenzury, tak jak wcześniej w przypadku filmu *Calling Mr Smith*. Wydawnictwo usuwa fragmenty będące komentarzem społecznym lub politycznym. Po kilku latach Themerson wraca do powieści, postanawia przetłumaczyć ją sam i, jak mówi, odratować „poharatany” rękopis, „pokrajania zagoić samemu po angielsku”³. Autor przyznaje jednak, że nie wie, ile jest w jego tłumaczeniu z angielszczyzny pierwszego przekładu. Ostatecznie powieść zostaje wydana z przedmową Bertranda Russella w 1953 roku przez Gaberbocchus, wydawnictwo, które założyli z Franciszką, by cieszyć się swobodą twórczą i publikować książki odpowiadające ich doktrynie „niezgody na konformizm”. W Polsce powieść ukaże się 10 lat później nakładem PIW. Autor powróci do *Wykładu* jeszcze raz, gdy przygotowując maszynopis dla niemieckiego tłumacza, podejmie kolejną próbę przybliżenia go do pierwowzoru. Ta wersja stanie się podstawą wydania amerykańskiego.

W Londynie spędzą z Franciszką resztę życia, wierni swoim artystycznym ideałom, pozostając na obrzeżach głównych nurtów i nie należąc do żadnego ugrupowania. I tak w liście ze stycznia 1951 roku do Sekretarza Komitetu ds. Pisarzy na Obczyźnie Themerson odrzuca zaproszenie na rozmowę, pisząc:

„Pisarz nigdy i nigdzie nie jest na wygnaniu, ponieważ nosi swoje własne królestwo czy republikę, czy miasto, czy schronienie, czy cokolwiek to jest, co nosi on w sobie”⁴.

Niechętny wszelkim „etykietom”, nie chce być zaklasyfikowany jako pisarz emigracyjny. Wierzy bowiem, że artysta nosi w sobie swój własny świat, którego nie ograniczają granice kraju czy języki urzędowe. Z właściwym sobie upodobaniem do paradoksu zauważa, że „pisarz jest zawsze i wszędzie na wygnaniu”, ponieważ poszukuje wolności ekspresji, a zaklasyfikowanie go jako twórcy na obczyźnie jest sprzeczne z ideą internacjonalizmu. W liście tym Themerson odwołuje się do wyrażonej wielokrotnie w jego twórczości nieufności do polityki oraz patriotyzmu, który w swoim wojującym zabarwieniu ociera się o nacjonalizm.

Nick Wadley zauważa, że Themerson pisał w językach trzech krajów, w których mieszkał, jednak jego twórczość w języku polskim, francuskim i angielskim różni się

³ List z dnia 30.11.1985 r. cytuję za: E. Krasnowska, *Twórczość Stefana Themersona. Dwujęzyczność a literatura*, Wrocław – Warszawa 1989, s. 48–49. Szczegółowa analiza przekładów *Wykładu profesora Mmaa* także w rozdziale IV pt. *Autoprzekład jako druga redakcja*, s. 45–72. Krasnowska zwraca uwagę, że działalność autotraslatorska w tym przypadku pociągnęła za sobą szereg decyzji redaktorskich oraz autocenzorskich, gdy Themerson dopasowywał przekład do realiów kulturowych.

⁴ S. Themerson do Sekretarza Komitetu ds. Pisarzy na Obczyźnie, tłum. K. Kopcińska, [cyt. za:] *Jestem czasownikiem, czyli zobaczmy świat inaczej*, op. cit., s. 112.

od siebie stylem oraz tematami. Jako przykład krytyk podaje wiersze, które Themerson pisał we Francji, *Croquis dans les ténèbres*, wyraźnie mniej bezpośrednie niż utwory stworzone w Anglii. Wadley przytacza rozmowę z Themersonem, w której on sam zastanawia się, jak wyglądałaby jego twórczość, gdyby nie wyjechał z Francji, i czy byłaby bardziej liryczna⁵.

Okres warszawski, przedwojenny, to pisane w języku polskim książki dla dzieci i prace o filmie, z których esej *O potrzebie tworzenia widzeń* uchodzi dzisiaj za najważniejszy tekst teoretyczny na temat kina awangardowego okresu międzywojennego. Już w tych pierwszych wierszowanych opowiadaniach dla dzieci dochodzi do głosu fascynacja Themersona językiem, która będzie konsekwentnie wyznaczała tor jego poszukiwań twórczych. Artur Pruszyński powie nawet, że to „język jest właściwym bohaterem utworów Themersona”⁶. W *Narodzinach liter* z 1932 roku objaśnia małym czytelnikom drogę, jaką odbyła komunikacja międzyludzka, nim człowiek wymyślił litery. Przedstawia piktogramy, rebusy obrazkowe i hieroglify, kończąc apelem, że liter „starczy na wyrażenie każdej myśli”, zatem „Czytajcie!”⁷. Również wtedy wraz z Franciszką ilustrującą jego książki poszukuje rozwiązań, by zdynamizować odbiór poprzez rozbitcie strony gęsto pokrytej drukiem. Sprzęga nierozzerwalnie ilustrację z tekstem i zakłóca linearny bieg zdań, na przykład gdy w *Jacysiu z zaczarowanego miasta* (1931) nazwy pięter, które Jacuś pokonuje windą, tworzą strukturę odpowiadającą ilustracji szybu windy po prawej stronie, czy wtedy gdy układ tekstu tworzy schody, o których pokonaniu myśli dziecięcy bohater książeczki. Nowatorska typografia już w tak wczesnym stadium twórczości zapowiada kluczowe dla poetyki Themersona rozwiązania, jak na przykład Pionowy Justunek Poezji Semantycznej czy też niekonwencjonalny układ stron w *Bayamusie* czy *Kardynale Pölatüo*.

Język, jako podstawowe medium komunikacji, intryguje artystę, co wyraża się w grach słownych, purnonsensowym żarcie, wrażliwości na jego brzmienie, rytm i rym. Jednocześnie w całej twórczości Themersona fascynacja miesza się z obawą przed językiem, artysta ma świadomość często zawilej mechaniki skojarzeń i tworzenia znaczeń, skutkującej trudnością w komunikacji lub manipulacją. Już w *Przygodach Pędrka Wyrzutka* pojawia się znamienna rozmowa Pędrka z Królem Pingwinem:

„– Pomówmy teraz z sensem. Jaką wspaniałą pogodę mamy dzisiaj, zupełnie niezwykłą jak na tę porę roku. Dwa razy dwa jest cztery. Wyśmienita pogoda. Trzy razy pięć jest piętnaście.

– Pięć razy pięć jest dwadzieścia pięć – rzekł Pędrak Wyrzutek, starając się podtrzymać rozmowę. (...)

– Tysiąc i tysiąc jest dwa tysiące. Jakże świetnie się z tobą rozmawia, mój kochany! Dwa pomnożone przez dziesięć tysięcy wynosi dwadzieścia tysięcy. Bez waśni, bez przytyków, bez obelg!”⁸.

Oprócz sparodiowania angielskiego *small talk* o pogodzie dialog ten wskazuje na bezpieczeństwo, jakie zapewniają matematyczne kalkulacje w ich obiektywnej

⁵ N. Wadley, *Introduction: On Stefan Themerson* [w:] S. Themerson, *Tom Harris*, London 2004, s. x.

⁶ A. Pruszyński, *Dobre maniere Stefana Themersona*, Gdańsk 2004, s. 69.

⁷ S. Themerson, *Narodziny liter*, Warszawa 1932, s. 14.

⁸ Idem, *Przygody Pędrka Wyrzutka*, Warszawa 2002, s. 74–75.

weryfikowalności w porównaniu z rozmową, której przebieg nigdy nie jest do końca pewny i może przynieść nieprzewidywalne konsekwencje.

Zdaniem Krasnowskiej *Bayamus*, wydany w roku 1949 po angielsku i dopiero później przetłumaczony na polski, otwiera w twórczości Themersona etap pełnego bilingwizmu⁹. Od tej pory po wersji anglojęzycznej danego utworu będzie następowała wersja polskojęzyczna. Z czasem, począwszy od *Toma Harrisa* wydanego po angielsku w roku 1967, Themerson w zasadzie przestanie tłumaczyć swoje utwory.

Z punktu widzenia rozważań nad bilingwizmem twórczym Themersona znamienną jest wypowiedź pisarza dotycząca wyboru języka angielskiego w *Bayamusie*:

„Nie próbowałem pisać po angielsku, tak jakby to uczynił pisarz angielski. Nie próbowałem lubować się językiem. Nie próbowałem naśladować żadnego stylu, ani nawiązywać do żadnej tradycji. Przeciwnie. Chciałem język otrząsnąć z tych wszystkich skojarzeń i parafialnych subtelności – i właśnie dlatego, że język angielski nie był moim językiem ojczystym, łatwiej mi to było uczynić po angielsku”¹⁰.

Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że kiedy Themerson zaczyna pisać po angielsku, nie jest to tylko wybór wymuszony miejscem zamieszkania, ale również decyzja o bardzo silnym podłożu estetycznym, spójna z realizowaną konsekwentnie poetyką jego twórczości. Widać tu pewne analogie z postawą Samuela Becketta i jego znamienną wypowiedzią, że po francusku jest mu łatwiej pisać „bez stylu”¹¹, czy wyjaśnieniem, że francuski umożliwił mu ucieczkę od nawyków, które wynikają z używania języka ojczystego¹². Themersonowie, którzy stracili w Zagładzie całą rodzinę (poza adoptowaną siostrzenicą Jasią), doświadczyli w najboleśniej sposób, jak skutecznym narzędziem może być język wykorzystywany przez reżimy totalitarne do celów propagandowych. Temat ten podejmuje Themerson wielokrotnie, zauważając z typowym dla siebie sarkazmem, że politycy znają mechanizmy językowe lepiej niż wszyscy filozofowie języka razem wzięci i wykorzystują je, by przekonywać tłumy do swoich celów. Niestety, artyści również mogą ulec pokusie wykorzystania języka w niewłaściwy sposób:

„A gdy poeta bądź powieściopisarz zostaje demagogiem, to samo tyczy się i jego. Albowiem POEZJA, podobnie jak POLITYKA, może być moralnie niegodziwa i intelektualnie nieuczciwa”¹³.

Themerson pragnie ponownie dotrzeć do sedna, jądra słów, które zagubiły się w sieciach skojarzeń, manipulacjach propagandy, natłoku perswazji reklamowych czy grach literackich. Dlatego tematem *Bayamusa* stała się Poezja Semantyczna:

„Był to *rebellion* antyromantyczny i antybebechowy. Skierowany i przeciw politycznym oratorom, i przeciw awangardzie w duchu Joyce’a. Przeciw gąszczom asocjacyjnym Eliota i przeciw werbalnym surrealizmom historii. Chciałem słowa wydezynfekować, wyszorować do samej kości ich słownikowej definicji”¹⁴.

⁹ E. Krasnowska, op. cit., s. 12.

¹⁰ S. Themerson, *Nim ukaże się książka* („Współczesność”, 18–31.08.1965) [w:] idem, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczycie świat inaczej*, op. cit., s. 91.

¹¹ J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London – New York 1997, s. 324.

¹² J. Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris 1986, s. 27.

¹³ S. Themerson, *Cel nad cele*, „Literatura na świecie” 1989, nr 3, s. 338.

¹⁴ Idem, *Nim ukaże się książka* („Współczesność”, 18–31.08.1965) [w:] idem, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczycie świat inaczej*, op. cit., s. 92.

Główny bohater powieści zainspirowany zostaje widokiem kobiety robiącej na drutach i nucącej pod nosem piosenkę. Uświadamia sobie, że powtarza ona tekst zupełnie bezmyślnie, nie zwracając uwagi na sens: „Słowa pogubiły swe znaczenie, nie były już dla niej niczym więcej niż jakimś la la la, niż jakimś rodzajem kanwy do haftowania muzycznych dźwięków”¹⁵. Epizod ten okaże się mieć szczególne znaczenie dla świadomości bohatera i porazi go z mocą epifanii Joyce’a. Uświadomi mu, że przyzwyczajenie stępia nasze zmysły. Nie zauważamy szczegółów otaczającej nas rzeczywistości, nie dostrzegamy nazw firm mijanych codziennie, tak jak nie konotujemy słów popularnej piosenki. Postanawia on ponownie uwrażliwić nas na świat, sprawić, że będziemy go widzieli jakby na nowo, odkłamując słowa, pozbawiając ich „aureol” skojarzeń nadanych im przez konwencje czy tradycje i zastępując je definicjami zaczerpniętymi ze słownika. W ten sposób dotrzemy do prawdy „dzięki rentgenowskim promieniom właściwej definicji”¹⁶. Tworząc Poezję Semantyczną, główny bohater tłumaczy słowa, jednak nie z jednego języka na drugi, ale tak, by przywrócić im ich pierwotne znaczenia, aby uniknąć ich dalszego „wypoetyczniania”. W toku powieści tłumaczy w ten sposób francuską piosenkę, chiński poemat liryczny, pieśń rosyjską *Hajda trojka...*, pochwałę wszelkiego stworzenia św. Franciszka czy angielski wierszyk dla dzieci. I tak wersy poematu Li Po:

„Ach, księżycu, w oddali świecisz,
Do ciebie piję”¹⁷

w przekładzie na Poezję Semantyczną będą brzmiały następująco:

„Ach! Ciało towarzyszące Ziemi
Wirujące wokół niej
Oddalone (średnio) 384, 465 km
I świecące światłem słonecznym
Odbitym od Twej powierzchni

Nabieram płynu w usta i łykam go

I jednocześnie życzę Ci żeby Ci się dobrze powodziło”¹⁸.

Themerson zwraca też uwagę na aspekt typograficzny i proponuje rozwiązać problem zastąpienia jednego słowa dziesięcioma poprzez przełamanie naszych przyzwyczajeń odbiorczych polegających na czytaniu od lewej do prawej. Zamiast tego wprowadza Wewnętrzny Pionowy Justunek, który przypomina zapis nut w akordzie, w którym słowa są zapisane jedno pod drugim. Ciekawym rozwiązaniem typograficznym jest również umieszczenie w przekładzie pieśni rosyjskiej obok obszernej definicji śniegu kaligramów, w których słowa układają się na kształt jego kryształów.

W wypowiedziach postaci pobrzmiewają bardzo wyraźne echa pozytywizmu logicznego i głoszonego przez jego zwolenników pojęcia weryfikowalności empirycznej wygłaszanego sądów. Zasady Poezji Semantycznej są opisane językiem matematyczno-logicznym.

¹⁵ Idem, *Bayamus* [w:] idem, *Generał Płesć i inne opowiadania*, op. cit., s. 51.

¹⁶ Ibidem, s. 102.

¹⁷ Ibidem, s. 71.

¹⁸ Ibidem, s. 74.

I tak – aby udowodnić, że Poezja Semantyczna spełnia kryteria empiryzmu, narrator zastępuje w historyjce o zadenuncjowaniu Żyda na Gestapo słowo „chrześcijanin” definicjami, które nie tylko obnażają indoktrynację antysemitką, jaką przeszedł, ale w sposób logiczny tłumaczy, co doprowadziło go do takiego działania.

Mechanizm ten staje się jednym z dominujących zabiegów kompozycyjnych i narrator wielokrotnie prześwietla swoje wypowiedzi „rentgenowskimi promieniami definicji”. Na przykład mocz spływający podczas przyjęcia po jego nodze nazywa płynem składającym się „głównie z wody oraz z pewnych odpadków, nie wykorzystanych przez mój metabolizm”¹⁹ i chłodna klarowność tej definicji z pewnością w jakimś stopniu eliminuje niestosowność całego zdarzenia. Żona „dyrektora cyrku” w równie „słownikowy” sposób składa narratorowi „niemoralną propozycję”:

„– A kiedy odwiedzi nas pan znowu? – spytała wreszcie.

– To zależy od pani, madam – rzekłem i poczułem, że moje policzki stają się tak samo czerwone jak jej.

– A więc – odrzekła bardzo spokojnym i opanowanym głosem tym razem – mężowi mojemu specjalnie zależy na tym, aby zaczął nas pan odwiedzać po najbliższym wydaleniu części mojej błony macicznej wraz z niezaplodnionym jajem. Sądzę, że to będzie miało miejsce w końcu przyszłego tygodnia”²⁰.

Można zatem stwierdzić, że w *Bayamusie* Themerson dąży do klarowności i jasności wypowiedzi ze zdwojoną siłą, pisze bowiem tę powieść w języku angielskim, co pozwala mu używać słów z dużo większym dystansem niż w języku ojczystym. Co więcej, jest ona poświęcona Poezji Semantycznej – „przezroczystej i trzeźwej”, w której nie ma miejsca na „hipnozę rytmu i rymu”²¹. Wydaje się, że w kontekście omawianych zagadnień wypowiedź jednej z postaci – „dyrektora cyrku” – nabiera szczególnego znaczenia:

„potrafię jednak czytać z łatwością w czterdziestu sześciu językach. I zapewniam wszystkich tu obecnych, że literaturę rosyjską wolę czytać w angielskim przekładzie, angielską literaturę we francuskim, francuską w hiszpańskim, hiszpańską w niemieckim, niemiecką we włoskim, włoską w norweskim, norweską w portugalskim, portugalską w polskim, polską w żydowskim, żydowską w hebrajskim, hebrajską w rumuńskim, rumuńską w szwedzkim, szwedzką w tureckim. Kiedy czytam nie oryginał, a przekład, mam uczucie, że autor nie może mnie tak łatwo oszukać. Nie może uwieść brzmieniem swych słów ani omamić prowincjonalnymi skojarzeniami”²².

W liście do Raymonda Queneau Themerson rozważa przetłumaczenie *Bayamusa* na język francuski przy pomocy maszyny i wierzy w powodzenie tego eksperymentu, sądząc, że przekład elektroniczny może być lepszy od angielskiego oryginału²³.

Najważniejszym świadectwem fascynacji Themersona językiem jest wydana przez Gaberbocchusa w 1968 książka *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, w której analizuje

¹⁹ Ibidem, s. 86.

²⁰ Ibidem, s. 113.

²¹ Ibidem, s. 102.

²² Ibidem, s. 95.

²³ Píše o tym J. Reichardt, O *Stefanie Themersonie i Raymondzie Queneau*, „Literatura na świecie” 1997, nr 8–9, s. 285.

on związku między zapisem graficznym a treścią na przykładzie kaligramów Apollinaire'a. Wskazuje, że znak X oznacza skrzyżowanie, poezja wykorzystuje onomatopeję, by specjalnie dobrane wyrazy naśladowały swym dźwiękiem opisywane zjawiska, a Apollinaire (nie zapominając oczywiście o tradycji poezji metafizycznej) podjął się swoistej syntezy słowa i obrazu. Z właściwą sobie dozą humoru pyta: „Czy to źle, że wyraz »długi« składa się z pięciu liter i jest przez to krótszy od sześcioliterowego słowa »krótki«?»²⁴.

Autor konsekwentnie zasypuje istniejące podziały również w pozostałych aspektach swojej działalności. Wystarczy wspomnieć film *Oko i ucho*, w którym dokonuje przekładu intersemiotycznego, poszukując ekwiwalentów wizualnych dla *Stopiewni* Szymanowskiego²⁵. Innym przykładem może być opera *Św. Franciszek i wilk z Gubbio albo kotlety św. Franciszka*, w której ilustracje autorstwa Franciszki wciskają się w zapis nutowy, a pięciolinia zwija się w serpentynę.

We wszystkich powieściach Themersona pojawia się ta sama plejada postaci, skoli-gacona ze sobą w bardzo skomplikowany sposób, prowadzona w różne zakątki świata nieprzewidywalnym zrządzeniem losu. W ten sam sposób język staje się kolejnym bohaterem tych utworów, aktywizując czytelnika chociażby poprzez ekscentryczne nazwiska, jak Kardynał Pölätüo czy Lampadefor Metafrastes z *Hau! Hau!*, czyli *kto zabił Ryszarda Wagnera?*. Pojawiają się frazy w językach nowożytnych, łacina i greka, a w Bayamusie nawet wiersz Aborygenów. I tak w powieści *Euklides był ostem* Lady Cooper myśli, leżąc na sali szpitalnej: „Wiedziała, że wiszący nad nią biały prostokąt nazywa się sufit lub ceiling, lub plafond, lub Zimmerdecke, lub soffitto, lub techo, lub teto, lub tak, lub loft, lub...”²⁶.

Obok tej polifonii językowej pojawiają się zapisy nutowe, obliczenia matematyczne, wzory chemiczne czy też alfabet Morse'a z *Wyspy Hobsona*, w którym deszcz wystukuje o szyby okna poemat miłosny Safony. Kolaż 173 000 słów, który składa się na portret królowej Wiktorii, omówiony w *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, jest wystawiony w oknie drukarni naprzeciw komisariatu i intryguje narratora *Toma Harrisa*, który próbuje go odczytać, czekając na ulicy na tytułowego bohatera. Na równi z protagonistą *Bayamusa* przejawia on również głęboką potrzebę dotarcia do prawdy o świecie poprzez poznanie definicji słownikowych i skrupulatnie studiuje *Matą encyklopedię*, poczynsz od litery A. Studia te wpływają wyraźnie na język jego wypowiedzi, układając słowa w aliterujące się ciągi:

„absurdalne alokucje, jakimi się afiszowałem w czasie tej mojej adolescencji musiały być brzemienne bogactwem barokowych bibelotów zaczynających się na litery A, B, C i D”²⁷.

²⁴ S. Themerson, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, Londyn 1968, s. 13. Fragment w oryginale brzmi: „Is it wrong that the word »long« is spelled with four letters and therefore is shorter than the five-letter word »short«?”. Tłumaczenie własne.

²⁵ A. Prodeus wskazuje na dodatkowy poziom tego przekładu, przypominając, że kompozytor napisał pieśni do pełnych dźwięcznych neologizmów wierszy Tuwima pod tym samym tytułem. Zob. idem, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2010, s. 81.

²⁶ S. Themerson, *Euklides był ostem*, Warszawa 1989, s. 184.

²⁷ Idem, *Tom Harris*, Warszawa 1979, s. 185.

Themerson mówi wielokrotnie o tym, że dotarcie do prawdy jest rzeczą niemożliwą, ale z entuzjazmem podejmuje kolejne próby, przekraczając utarte schematy i obnażając nasze konwencjonalne wyobrażenia. Podaje w wątpliwość wyświechtane sądy, rozбивa z humorem i ironią monolit jednego nadrzędnego punktu widzenia. W tym też sensie jego fascynacja językiem wynika ze świadomości, że przekraczanie go to jednocześnie wychodzenie poza utrwalony obraz rzeczywistości, a wielość języków to wielość punktów widzenia. Themerson wykorzystuje zarówno różne języki, jak i rozmaite formy wypowiedzi artystycznej, żongluje stylami i gatunkami, by pozostać otwartym i gotowym na weryfikację swoich poglądów. W tym sensie poetyka jego utworów jest zbieżna z tematyką jego twórczości eseistycznej. Decyzja, by tworzyć w języku obcym, to zatem świadomy akt twórczy, pisarz nieuwikłany w żaden styl czy nieskrępowany siecią skojarzeń może bowiem wątpić z tym większą siłą. Wypowiedź Lampadefora znakomicie podsumowuje te założenia:

„Zaś jeżeli się panom wydaje, że zamilowanie do sprzeciwu sprawia, iż mówię tak, jak mówię, jesteście w błędzie. Nie powiadam BIAŁE wtedy, kiedy większość mówi CZARNE; nie mówię CZARNE wtedy, kiedy większość mówi BIAŁE, ale mówię CHLOROFIL wtedy, kiedy większość powiada ZIELONE i kiedy większość mówi CHLOROFIL, pytam »Czy widzieliście tę piękną ZIELEŃ?«. Albowiem świat jest bogatszy niż nasze o nim prawdy. Oto w jakim sensie jestem tłumaczem. Ja, który nie przyjmuję żadnych dogmatów na wiarę, poddaję krytyce osiągnięcia we wszystkich dziedzinach wiedzy, nie śpieszę się z wydawaniem sądów”²⁸.

Summary

Stefan Themerson: on labels, bilingualism and disinfection of words

This article is devoted to Stefan Themerson, Polish-born avant-garde artist, filmmaker, poet, novelist, and philosopher, whose artistic ventures escape easy categorizations. He wrote in three languages: Polish, French, and English, however, the choice of language is not purely the result of the change of the country where he lived. Writing in a foreign language may be seen as the writer's conscious artistic decision and yet another device he implemented to avoid perceiving the world in terms of labels.

Fascinated by language, Themerson is fully aware that transgressing its boundaries is tantamount to transgressing the fossilised vision of the reality for the multiplicity of languages means multiplicity of points of view. Therefore Themerson uses different languages, mixes playfully styles and conventions because he wants his conclusions to be always open to revision. His bilingualism is an attempt to distance himself from the language itself and overcome the limitations of style.

Słowa kluczowe: Stefan Themerson, bilingwizm, Poezja Semantyczna, kaligram, gry językowe

Key words: Stefan Themerson, bilingualism, Semantic Poetry, calligram, linguistic games

²⁸ Idem, *Haul! Haul!*, czyli kto zabił Ryszarda Wagnera? [w:] *Generał Piesc i inne opowiadania*, op. cit., s. 265.