

Andrzej Hejmej

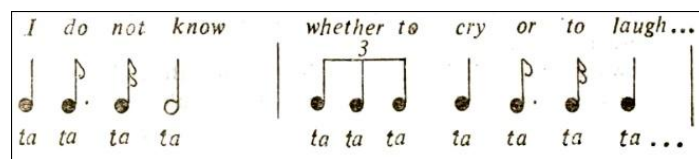
Opera Stefana Themersona
(*St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*)

1.

Znacie Państwo anegdotę o pewnej pani, która na pytanie „Czy potrafi mówić po chińsku” odrzekła: „Nie wiem. Nie próbowałam”.

Jakieś ćwierć wieku temu przydarzyło mi się coś podobnego.

Jechałem dwupiętrowym autobusem londyńskim i gdzieś, na Oxford Street, nagle, ni stąd ni zowąd, zadałem sam sobie pytanie: „Czy potrafię napisać operę?”. I odpowiedź była ta sama: „Nie wiem. Nie próbowałem”. I nim autobus zdążył skrócić w Regent Street, wyjąłem z kieszeni skrawek papieru i ołówek i natychmiast samo mi się napisało:



Tak to się zaczęło, ale aby ruszyć dalej, potrzebny mi był już nie autobus, lecz fortepian¹.

– ta historia zrodzenia się pomysłu napisania opery, opowiedziana w *Liście do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”* w związku z pierwszą inscenizacją teatralną w 1981 roku, świetnie ilustruje zarówno osobliwy tryb argumentacji, jak i przede wszystkim sposób myślenia awangardowego twórcy. Anegdota podana *à la* Themerson ujawnia, co tutaj najważniejsze, muzyczne źródło projektu (myślę i o konwencji opery, i o schemacie rytmicznym frazy „I do not know whether to cry or to laugh”, stanowiącej pierwszą i, w wariacie nieco zmodyfikowanym, ostatnią kwestię śpiewaną przez św. Franciszka), ale też – w konsekwencji – muzyczny tryb realizacji, wysiłek komponowania. Uwzględniając zatem realia powstawania *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* w latach 1954–1960 i mając w zasięgu ręki dzieło wydane drukiem w wersji angielskiej w roku 1972² nakładem Gaberbocchus

¹ S. Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, [w:] Stefan Themerson, *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio albo Kotlety Świętego Franciszka* [program spektaklu, scena Kameralna Teatru „Wybrzeże”, maj 1981; reż. R. Major, oprac. muzyczne: A. Bieżan], brak paginacji (także [w:] *Świat według Themersonów. Szkice do portretu*, red. Z. Majchrowski, Gdańsk 1994, s. 93–95).

² *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, an Opera in 2 Acts, text and music by Stefan Themerson, drawings by Franciszka Themerson, De Harmonie – Gaberbocchus Press, Amsterdam–London 1972 (w ramach *Luxury edition* wydano także 50 egzemplarzy z oryginalnymi rysunkami Franciszki Themerson).

Press oraz De Harmonie, najprościej stwierdzić, iż Stefan Themerson jest **autorem tekstu i muzyki do dwuaktowej opery** (zgodnie z informacjami znajdującymi się na karcie tytułowej). Inna już przy tym kwestia, że autorem dość nietypowego libretta i zupełnie nietypowej kompozycji muzycznej (w przypadku niegdysiejszego twórcy awangardowych filmów to właściwie jedyny na taką skalę eksperyment z muzyką). Finalną postać zapisu niewątpliwie trudno porównywać z czymkolwiek istniejącym zarówno pośród realizacji teatru muzycznego (opery) czy teatru dramatycznego, jak i – tym bardziej – pośród realizacji awangardowej literatury drugiej połowy XX wieku. Wydanie książkowe, co narzuca się przy pierwszym oglądzie, stanowi **kolaż interdymialny**, charakterystyczny dla Themersonów rezultat działania wedle reguły, by posłużyć się trafną formułą Agnieszki Karpowicz, „wklej”³; innymi słowy, kolaż stapiający dzięki nowoczesnym technikom drukarskim rozmaite sztuki oraz media. Obok normalnej czcionki i faksymile rękopisu wykorzystuje się w tym wypadku również oryginalną notację muzyczną, a także w trybie swoistego recyklingu rysunki Franciszki Themerson z tekstami Stefana – *St. Francis* oraz *Paterfamilias*⁴ – wydane dziesięć lat wcześniej w zbiorze *Semantic Divertissements* (Gaberbochus Press, London 1962)⁵. W ten sposób skomponowana całość jako wielotworzywowa hybryda traci linearną spójność, wielomedialny przekaz zostaje tym samym granicznie zintensyfikowany⁶, umożliwia w konsekwencji rozmaite formy percepcji, staje się niezwykle trudny w odbiorze.

W takich okolicznościach genologiczne ustalenia i spekulacje, gdzie ewentualnie można by sytuować Themersonowski eksperyment, zawodzą od momentu pierwszych prób interpretacji (naturalnie, z zupełnie innych przesłanek w porównaniu z tymi, którymi kierował się niegdyś Benedetto Croce, stawiając na „czystą” ekspresję i rezygnując z wszelkich typologii zjawisk utożsamianych ze sztuką⁷). *St. Francis...* dla jednych to „powiastka filozoficzna”⁸, dla innych – „przypowiadka filozoficzna”⁹; w przekonaniu jednych Themerson pisze „Dramat – ale trudno powiedzieć, czy teatralny i dla jakiego przeznaczony teatru”¹⁰, w przekonaniu innych – „nie pisze jednak dramatu”¹¹; niektórzy

³ Agnieszka Karpowicz rozróżnia trzy strategie kolażowe: „wklej” (Stefan Themerson), „spisz” (Leopold Buczkowski) oraz „zlep” (Miron Białoszewski). Zob. zwłaszcza A. Karpowicz, *Rękodzieło. Technika Stefana Themersona – „wklej”*, [w:] *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007, s. 80–135.

⁴ F i S. Themerson, *Semantic Divertissements*, London 1962 (*St. Francis*, s. 9; *Paterfamilias*, s. 8).

⁵ Zob. A. Dziadek, *Tekst wielowymiarowy – przypadek „Semantic Divertissements” Franciszki i Stefana Themersonów*, „Przełęcz Kulturoznawczy” 2009, nr 1, s. 57–64.

⁶ Na problem „zintensyfikowania pewnych reguł budowy” w przypadku kolażu literackiego (czego efektem są: niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność) zwraca uwagę R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 195. Zob. także E. Kraskowska, *Wielokodowość jako metoda twórcza*, [w:] *Twórczość Stefana Themersona*, Wrocław – Kraków 1989, s. 117.

⁷ Zob. np. B. Croce, *O przesądach w dziedzinie sztuki*, [w:] *Zarys estetyki* [1912], przekład zbiorowy pod kier. St. Gniadka, wstęp Z. Czerny, Warszawa 1962, s. 70.

⁸ Zob. L. Erhardt, *Opera semantyczna Stefana Themersona*, [w:] Stefan Themerson, „Święty Franciszek i Wilk z Gubbio albo Kotlety Świętego Franciszka” [program spektaklu], dz. cyt.; J. Cieślak, *Kotlety świętego Franciszka*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 153, s. 4.

⁹ P. Chynowski, *Musical surrealistyczny*, „Życie Warszawy” 1991, nr 142, s. 7.

¹⁰ T. Kubikowski, *Semantyczna Wampuka*, „Teatr” 1991, nr 10, s. 36. Zob. E. Kraskowska, *O dramatycznych i „dramatopodobnych” utworach Stefana Themersona*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994, s. 160–166.

sądzą, że „Themerson napisał po prostu libretto opery komicznej, czy może raczej widowiska musicalowego”¹², inni, że chodzi wyłącznie o parodię¹³ czy „pastisz opery”¹⁴, jeszcze inni dodają, że „dzieło traktować można także jako szczególną »operę wizualną«”¹⁵ czy – wreszcie – że *St. Francis...* „nie jest ani utworem muzycznym, ani żadną skończoną formą teatralno-operową”¹⁶. Wśród rozmaitych interpretatorów istnieje właściwie zgoda chyba tylko w jednej kwestii – realizacja Themersonowska to „przykład dzieła synkretycznego”¹⁷, próba forsowania współczesnej idei totalnego dzieła sztuki, które najbezpieczniej byłoby zachować w stanie muzealnym z dołączoną etykietą: „najbardziej »dziwaczne«, czyli radykalne pod względem formy”¹⁸...

2.

Finalny rezultat kilkuletniej pracy Stefan Themerson obejmuje w komentarzu odautorskim mianem **opery semantycznej**¹⁹ lub też – w sposób nader lapidarny przy innej okazji – mianem „**opery**”²⁰ (przy czym formuła ta od razu zostaje przez niego wzięta w cudzysłów). W rzeczywistości mamy do czynienia z nietypową postacią, jeśli posłużyć się wciąż poręcznym określeniem Umberta Eco, „dzieła w ruchu”²¹, **hybrydą medialną**, a zatem realizacją z natury nieklasyfikowalną, niedefiniowalną, awangardową *par excellence*.

Zaskakuje ona swoim istnieniem nawet najbardziej oddanych Themersonowi i „przywyczajonych” do jego eksperymentalnych działań czytelników/odbiorców (na marginesie trzeba zaznaczyć, iż znana jest dzisiaj niewielu badaczom reprezentującym literaturoznawstwo, muzykologię i teatrologię). *St. Francis...* skazuje interpretatora na różnorodne perturbacje z odbiorem – przede wszystkim na nieuchronnie muzyczną percepcję, odczytanie skomplikowanej partytury, konieczność intermedialnej interpretacji.

Działania Themersona, prowadzące do powstania **nowoczesnego „intermedium”**²² w rozumieniu Dicka Higginsa, trudno zatem rozpatrywać, w moim przekonaniu, jako konwencjonalne „gry intersemiotyczne”²³. Dochodzi bowiem w tym wypadku do wzajemnego oddziaływania i radykalnego stopienia różnych

¹¹ L. Erhardt, dz. cyt.

¹² P. Chynowski, dz. cyt., s. 7.

¹³ W. Cęglowski, *Śmiać się czy płakać?*, [w:] Stefan Themerson, „*Święty Franciszek i Wilk z Gubbio albo Kotlety Świętego Franciszka*” [program spektaklu], dz. cyt.

¹⁴ T. Kubikowski, dz. cyt., s. 36.

¹⁵ B. 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 2005, s. 405.

¹⁶ L. Erhardt, dz. cyt.

¹⁷ E. Kraskowska, *Wielokodowość jako metoda twórcza*, dz. cyt., s. 115.

¹⁸ L. Erhardt, dz. cyt.

¹⁹ *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 9.

²⁰ S. Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, dz. cyt.

²¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 39 i n.

²² Zob. D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, oprac. i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 115–133.

²³ A. Pruszyński, *O grach intersemiotycznych Stefana Themersona*, [w:] *Archiwum Themersonów w Polsce*, red. A. Dziadek, D. Rott, Katowice 2003, s. 36 i n.

mediów, do zjawisk, które wymagają objaśnień, zgodnie z propozycjami Jensa Schrötera, w perspektywie intermedialności transmedialnej i transformacyjnej²⁴ – otóż w obrębie polimedialnej konstrukcji zostają scalone czy też „współlistnieją” jako nierozłączna całość: tekst (m.in. pozbawiona muzyki *Uwertura*; rozbudowane didaskalia), tekst słowny (umuzyczniony, realizowany poprzez śpiew bądź deklamację), tekst muzyczny (z charakterystyczną nieciągłością narracji i wyeksponowanym wymiarem wizualnym jak w przypadku partytur graficznych), wreszcie rysunki („kompletne” oraz „przemieszczone”, to znaczy występujące w postaci fragmentarycznych cytatów, przykrawane i wtapiane w tekst muzyczny). Kompozycja wygląda zupełnie inaczej niż opera klasyczna, gdzie – jak podkreśla Higgins – „muzyka, libretto i scenografia są całkowicie odrębne”²⁵. Mając więc na uwadze sam kształt *St. Francis...*, trudno byłoby nie uwzględnić intermedialnej perspektywy badawczej. Wzmacnia zresztą taką tezę fakt napisania „oper semantycznej” w latach 50. XX wieku – w okresie nie tylko tworzenia wielu innych podobnych utworów (przypomnieć warto chociażby Gombrowiczowską *Operetkę*²⁶), ale i ekspansywnego rozwoju rozmaitych intermediów (happening, performance, poezja wizualna, poezja dźwiękowa etc.); w okresie, który Higgins nie bez powodu podsumowuje wymownym komentarzem otwierającym esej *Intermedia*: „Wydaje się, że większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu”²⁷. „Późny” Higgins – w postscriptum z roku 1981 do tego słynnego eseju – rezygnuje co prawda z przeceniania zjawisk najnowszej sztuki i z przesadnego wartościowania intermediów („najlepsze dzieła”). Sygnalizuje jednak ich ważną cechę – **intermedialność**, która, mimo iż charakteryzuje w jego przekonaniu rozmaite przejawy sztuki od samych jej początków²⁸, decyduje w szczególności o formie i znaczeniu nowoczesnych intermediów ściśle powiązanych z określoną wizją relacji społeczno-kulturowych.

Proponowana tutaj interpretacja opery semantycznej *St. Francis...*, sytuowana właśnie w perspektywie intermedialności²⁹, akcentuje – po pierwsze – hybrydyczny charakter **tekstowego zapisu** w obrębie nietypowej partytury „muzyczno-graficznej” czy „muzyczno-graficzno-scenicznej”. Trop intermedialny, co trzeba odnotować, jest dobrze znany dzisiejszym badaczom twórczości Themersonów, został mocno wyeksponowany między innymi przez Beatę Śniecikowską, analizującą przede wszystkim ich awangardowe filmy³⁰, także przez uczestników sesji naukowej *Literackie intermedia. Twórczość Franciszki*

²⁴ J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen mediawissenschaftlichen Begriffes*, „Montage a/v” 1998, vol. 7, nr 2, s. 136 i n.

²⁵ D Higgins, *Intermedia*, dz. cyt., s. 128.

²⁶ W. Gombrowicz, *Operetka*, Paryż 1966.

²⁷ Dick Higgins, *Intermedia*, dz. cyt., s. 117.

²⁸ Ten punkt widzenia podzielają dzisiejsi teoretycy intermedialności, m.in. J. E. Müller (*Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, Amsterdam–Atlanta 1997, s. 296) czy Konrad Chmielecki (*Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 68).

²⁹ Nie chodzi mi jednak w tym przypadku o „metaforyczne użycie” terminu, jak zakłada z góry m.in. A. Pruszyński, dz. cyt., s. 39.

³⁰ Zob. B. Śniecikowska, *Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów*, dz. cyt., s. 313–410.

i Stefana Themersonów (Kraków, Bunkier Sztuki, 4 marca 2007 r.)³¹. Tenże trop intermedialny prowadzi zresztą dzisiaj niektórych badaczy wręcz w rejony multimedialności, prowokuje do rozpatrywania propozycji Themersonowskich jako zapowiedzi sztuki multimediiów³². Próba interpretacji *St. Francis...* akcentuje – po drugie – ewidentny związek opery semantycznej z koncepcją Poezji Semantycznej (szerzej: z wszelkimi **semantycznymi** dziełami Themersonów), a zwłaszcza jej kluczowy związek z Themersonowską etyką i zarazem oryginalnym projektem antropologii. Jest rzeczą oczywistą, iż autor eseju *faktor T*³³ (opublikowanego po raz pierwszy w roku 1956, pisanego zaś w latach 1953–1955, gdy rodzi się pomysł *St. Francis...*) nie tylko ponawia w operze semantycznej obsesyjne pytania o granice ucywilizowania sceny przemocy – uśmiercania. Przypominając w tonie groteskowo-komicznym o „zapomnianym” we współczesnym świecie problemie etycznym, zilustrowanym historią św. Franciszka i Wilka z Gubbio, analizuje na swój sposób – w wymiarze antropologicznym – „**pierwotną Tragedię**”³⁴, skandal istnienia, mianowicie nieuniknione rozdarcie, powodowane jednoczesnością awersji i pragnienia.

3.

Opera semantyczna Themersona – mimo iż wykorzystuje się notację muzyczną, mimo iż wykonanie zakłada w przeważającej mierze śpiew, mimo iż pojawiają się konwencjonalne postaci operowe (trzy sopran, kontralt, dwa tenory, baryton, dwa basy, także czterogłosowy chór oraz grupa tancerzy)³⁵ – krótko mówiąc: mimo iż kompozycja przypomina pod względem pewnych rygorów formalnych operę klasyczną³⁶, od początku jest jej zamierzoną dekonstrukcją. Uznając *St. Francis...* za realizację opery *à rebours*, dochodzi się nade wszystko do paradoksalnego stwierdzenia, że: „Najbardziej niezwykła wydaje się jednak sama partytura opery”³⁷, mianowicie projekt (audio)wizualny stanowiący rezultat łączenia rozmaitych środków wyrazu. Owa partytura okazuje się nietypowa między innymi ze względu na **brak zapisu orkiestrowego** (istnieje jedynie opracowanie „na głos i fortepian”, swoisty wyciąg fortepiano-

³¹ Materiały ukazały się w numerze specjalnym czasopisma „Ha!art” 2007, nr 26: „Literackie intermedia. Twórczość Franciszki i Stefana Themersonów”.

³² W przekonaniu Agnieszki Karpowicz: „W tej bogatej technicznie twórczości mamy w zasadzie do czynienia z podskórną zapowiedzią nowych mediów, a może nawet z przecuciem lub prefiguracją multimedialności na zadrukowanej kartce papieru” (A. Karpowicz, *Stefan Themerson i „literackie multimedia”. Słowo – obraz – dźwięk*, „Ha!art” 2007, nr 26, s. 15–19).

³³ Na ścisłą zależność koncepcji forsowanych w *St. Francis...* i *faktorze T* zwraca uwagę w komentarzu odautorskim sam Themerson (zob. *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 9).

³⁴ S. Themerson, *faktor T* [1956], przeł. E. Kraskowska, „Twórczość” 1990, nr 11, s. 67 (podkr. – A. H.).

³⁵ Zob. *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 4.

³⁶ Pokazuje to doskonale spektakl operowy *Święty Franciszek i wilk z Gubbio* czyli *Kotlety świętego Franciszka*, wystawiony w poznańskim Teatrze Wielkim w reżyserii Piotra Bogusława Jędrzejczaka, w opracowaniu muzycznym Krzysztofa Słowińskiego (premiera 7 kwietnia 2010 roku; w cyklu „Opera Kieszonkowa”). Nagranie poznańskiego przedstawienia znajduje się w archiwum Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (S. Themerson, *Święty Franciszek i wilk z Gubbio* czyli *Kotlety świętego Franciszka*, płyta DVD z sygnaturą: 662/1 R).

³⁷ B. Śniecikowska, *Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów*, dz. cyt., s. 406.

wy, o czym informuje precyzyjny zapis na karcie tytułowej: „Score for Voice and Piano”³⁸). Także ze względu na **wizualny wymiar notacji muzycznej**, trafia się bowiem na wiele miejsc, w których zapis przybiera osobliwy wygląd, eksponuje swój ikoniczny charakter. Mam na myśli załamania pięciolinii, „ilustrujące” znaczenie partii dialogowych, na przykład:

- spadanie z wysokiej drabiny³⁹:



• charakterystyczną wstęgę⁴⁰, widniejącą również na karcie tytułowej, która imituje – w „wieku Oświecenia przez Reklamę”⁴¹ – etykietę produktu sygnowanego imieniem św. Franciszka:



- spiralę⁴² nawiązującą do kształtu puszki:

³⁸ St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops, dz. cyt., s. 4.

³⁹ Tamże, s. 26. Zob. także: s. 13 (kwestie 21–22–23 oraz 24), s. 79 (kwestia 363); s. 84 (kwestia 400); s. 85 (kwestia 402).

⁴⁰ Tamże, s. 79 (kwestia 364, 365).

⁴¹ S. Themerson, *Wstęp do poezji semantycznej*, przeł. A. Taborska, M. Giżycki, „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 341.

⁴² St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops, dz. cyt., s. 87 (kwestia 413).



czy „opadającą” pięciolinie, co prowokuje tyleż sytuacja czterokrotnego powtórzenia partii: „He has no heart!”⁴³ (w celu oczywistej hiperbolizacji), ile – zwłaszcza – kapitalny zamysł oddania stanu ojcowskiej dominacji, patriarchalności (trudno chyba pokusić się o inną interpretację tego fragmentu w świetle zarówno *Paterfamilias*⁴⁴, jak i później padających słów: „I am the trunk of this family tree”⁴⁵ [Ja jestem pniem tego genealogicznego drzewa]:

⁴³ Tamże, s. 23 (kwestie 84–87). Por. s. 28 (kwestie 119, 121).

⁴⁴ *Paterfamilias* „otwiera” akt II scenę 2. (zob. *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 47).

⁴⁵ Tamże, s. 48 (kwestia 227). Sprawa „wielkiej odpowiedzialności” Ojca powraca w *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* wielokrotnie. Zob. tamże, s. 24 (kwestia 92), s. 29–30 (kwestie 125–132), s. 39 (kwestie 178–179).

The image shows a musical score for the opera *St. Francis*. It features a dialogue scene where three characters—FATHER, UNCLE, and AUNT—each sing the line "He has no heart!". The score is written in a mix of vocal and piano staves. The vocal parts are marked with dynamics like *f* and *Meno Mosso*. The piano accompaniment includes markings for *tutti* and *tr. b.m.* (triumphant). The score is numbered 85, 86, and 87, corresponding to the characters' lines. The text "FATHER He has no heart!" is repeated for each character. The score is presented as a facsimile of a handwritten manuscript, with some handwritten annotations and a dashed line indicating a continuation of the scene.

Partytura okazuje się wreszcie nietypowa ze względu na **dialog sceniczny dopełniony rysunkami** Franciszki Themerson – oryginalnymi i dwoma przejętymi z *Semantic Divertissements* (*St. Francis* oraz *Paterfamilias*), jak też ze względu na **didaskalia „w ramce”** (wykorzystanie faksymile rękopisu), które służą bezpośredniemu komentowaniu przebiegu zdarzeń. Z racji swego charakteru owe didaskalia oraz rysunki *St. Francis* i *Paterfamilias* – pojawiające się czy to w postaci kompletnych cytatów⁴⁶, czy to w postaci cytatów niepełnych, rozproszonych na wielu stronach opery semantycznej⁴⁷ – w sytuacji tradycyjnego przedstawienia scenicznego pozostają odbiorcy nieznanne.

Nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, iż o nietypowym charakterze partytury „muzyczno-graficzno-scenicznej” przesądza przede wszystkim specyficzny **sposób umuzycznienia tekstu** – urywana narracja muzyczna uzależniona od partii dialogowych, konkretnych sekwencji słownych⁴⁸ (wyśmienitym tego przykładem jest dialog Ciotki z Wujem z I aktu⁴⁹). Precyzyjne objaśnienia

⁴⁶ Tamże, s. 8, 47.

⁴⁷ Precyzyjnie rzecz ujmując: w przypadku Franciszka i Wuja wykorzystuje się z *St. Francis* tylko cytaty słowne (zob. *St. Francis & The Wolf of Gubbio* or *Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 33–36, kwestie 144–165; s. 37, kwestie 168–171), w przypadku Ciotki – rysunek (s. 38; kwestie 175–176), zaś w przypadku Ojca (s. 39; kwestia 182), Matki (s. 40, kwestia 186), Siostry (s. 41, kwestia 193) oraz Brata (s. 43, kwestia 204) – jednocześnie rysunek oraz tekst. *Paterfamilias* z kolei ilustruje wyłącznie kwestie Ojca: przywołuje się fragmenty rysunku i tekstu (s. 48, kwestia 228; s. 50, kwestie 236–237, 238–239; s. 52, kwestie 246–249) oraz fragmenty rysunku w odbiciu lustrzanym (s. 51, kwestia 245; s. 52, kwestia 249).

⁴⁸ Jak zauważa Artur Pruszyński: „Nie chodziło przy tym o jej [muzyki] dostosowanie emocjonalne do kwestii padających ze sceny, jak to bywało w operze klasycznej, a raczej o podkreślenie samej konstrukcji wypowiedzi w ramach całości dzieła” (A. Pruszyński, dz. cyt., s. 63).

⁴⁹ Zob. *St. Francis & The Wolf of Gubbio* or *Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 20–21 (kwestie 71–79).

Themersona à propos przyjętej strategii „komponowania” stają się zarazem swoistym programem:

Jak zobaczycie – uprzedza on w odautorskim komentarzu – pojawia się tu martwa, pozbawiona muzyki, sekundowa lub dwusekundowa cisza (pauza na oddech) między końcem jednej linijki tekstu a początkiem następnej. W tym przypadku stosunek muzyki do tekstu jest taki, jaki niekiedy bywa stosunek koloru do pewnych szkiców. **Kościec tego dzieła zbudowany jest ze słów. Istotne jest ich znaczenie. Właśnie dlatego nazwałem to operą semantyczną**⁵⁰.

Jak ważne są to wskazówki w związku z koncepcją opery semantycznej – z nadrzędnym postulatem *ben articolato* – świadczy także prośba Themersona skierowana do wykonawców, ostatnia, zawarta w nawiasie uwaga autora w *Liście do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*:

(Z tym, że jeśli tak się w praktyce zdarzy, że w jakimś miejscu śpiew słowo zagłusza, to wolałbym w tym miejscu wokalną część do smyczków przerzucić i mówionym śpiewem, czy też śpiewaną mową, sens słów odtworzyć)⁵¹.

4.

Batalię o słowo, jego znaczenie, zapowiada w *St. Francis...* już sama genologiczna nazwa: opera semantyczna, daleko natomiast idące tego konsekwencje pokazuje zrazu dołączona do całości **Uwertura** – *Overture*, której funkcja jest poniekąd tradycyjna z punktu widzenia wymogów formalnych, to znaczy praktyk ukształtowanych w długiej historii opery (uwertura, czyli „otwarcie”, „wprowadzenie”, „introdukcja” itp.), poniekąd zaś awangardowa – z racji jej odrębnego charakteru. O ile formuła użyta w spisie treści (*Overture: A street*⁵²) nie sugeruje jeszcze żadnych odstępstw od operowych konwencji, o tyle formuła bezpośrednio poprzedzająca zapis tej części „opery” – *Overture (w o r d s w i t h o u t m u s i c)*⁵³ – ujawnia wprost radykalną decyzję autora. Koncepcja uwertury jako „słów bez muzyki” (przy tym z elementami tańca i wykorzystaniem projekcji filmowej) – w sytuacji, gdy uwertura w operze klasycznej jest tradycyjnie wstępem czysto orkiestrowym („muzyką bez słów”) i, co więcej, gdy tylko w *Uwerturze* ostentacyjnie rezygnuje się z zapisu muzycznego – to gest dystansowania się, awangardowy gest podjęcia tradycji à rebours. Przewartościowanie dokonane przez Themersona nie oznacza jednak wcale odejścia od niekończących się dyskusji wokół dwóch starych twierdzeń wysuwanych w związku z konwencją klasycznej opery: *prima la musica, dopo le parole*⁵⁴ oraz *prima le parole, dopo la musica* (twierdzeń zderzających – z jednej strony – myślenie na przykład Monteverdiego, z drugiej – myślenie w ostatnich dekadach

⁵⁰ Tamże, s. 9 (podkr. – A. H.).

⁵¹ S. Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, dz. cyt.

⁵² *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 4.

⁵³ Tamże, s. 5 (podkr. – A. H.).

⁵⁴ Zwrot „*prima la musica*” upowszechnił się za sprawą tytułu divertimenta Antonia Salieriego *Prima la musica e poi le parole* (1786).

XVI wieku przedstawiciele Cameraty florenckiej, dążących do odnowienia greckiej tradycji teatru i zachowania prymatu słowa nad melodią). Autor *St. Francis...* nie oscyluje między tymi dwoma teoriami, jak Richard Strauss w *Capriccio* (1942), zdecydowanie opowiada się za wariantem drugim, za rozwiązaniem przywracającym językowi właściwy potencjał semantyczny. Dlatego też *Uwertura* u Themersona jest – poprzez swoisty zabieg prowokacji – sceną dramatyczną, sceną mówioną czy, uciekając się do zasadnego oksymoronu: „**tekstową uwerturą**”⁵⁵ (nie zaskakuje więc w takich okolicznościach decyzja Marcina Błazewicza, który, komponując muzykę do libretta Themersona do warszawskiego spektaklu w reżyserii Jarosława Ostaszkiewicza, zaproponuje własną uwerturę „asemantyczną”⁵⁶).

Nie tylko *Uwertura* eliminująca warstwę muzyczną, co trzeba wyraźnie podkreślić, świadczy o zerwaniu w *St. Francis...* z konwencją klasycznej opery. Dowodem na to jest w zasadzie zapis i struktura całości. Trudno byłoby nie dostrzec, że ponumerowane zostały nie takty, lecz partie dialogowe (w sumie: 518), że najważniejsze z nich pozbawione są w ogóle akompaniamentu fortepianowego, jak na przykład propozycja zawarcia paktu z Wilkiem⁵⁷ czy pierwsza i – w części, poza jedynym akordem wzmacniającym słowo „cry” – ostatnia kwestia św. Franciszka⁵⁸:

① **FRANCIS** *pp Moderato*
I do not know— whe-ther to cry or to laugh,

② *skort presto*
O! I don't know whe-ther to cry or to laugh!

⁵⁵ B. Śniecikowska, *Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów*, dz. cyt., s. 405 (podkr. – A. H).

⁵⁶ Muzyka Błazewicza – *Kotlety św. Franciszka* (1991) – skomponowana do przedstawienia w reżyserii Jarosława Ostaszkiewicza: *Święty Franciszek i wilk z Gubbio albo Kotlety świętego Franciszka* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera 14 czerwca 1991). Nagranie radiowe opery Themersona z muzyką Błazewicza zrealizowane zostało przez Program III Polskiego Radia (aktualnie w posiadaniu kompozytora).

⁵⁷ *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 71–72 (kwestie 320–332).

⁵⁸ Tamże, s. 9 (kwestie 1–2), 103 (kwestie 486–487).

Francis sings again the opening line.
Now it has its full meaning.

FRANCIS *pp (sub)*
I do not know whether to laugh or to cry,

487 O, I don't know whether to laugh or to cry.

Struktura muzyczna w *St. Francis...* zostaje w rzeczywistości pozbawiona autonomicznego charakteru, podporządkowana jest strukturze słowa, dialogu scenicznego (używa się muzyki, aby wzmacniać „konturem melodycznym” – kontur intonacyjny i semantykę poszczególnych sekwencji dialogowych). W konsekwencji, jak zauważył to przy okazji pierwszej inscenizacji Ludwik Erhardt:

Nie ma tu arii, recytatywów, określonych motywów muzycznych, ani nawet jakichś wyrazistych struktur melodycznych. Osobliwy układ nut, odwzorowujący układ dialogu, wynika stąd, że autor żąda wyśpiewywania poszczególnych kwestii zgodnie z nutami. Lecz między kwestiami mają być pauzy – jak w normalnym dialogu scenicznym – nie wypełnione żadną muzyką⁵⁹.

Themerson rezygnuje tym samym – jako zdeklarowany zwolennik semantyczności słowa, to znaczy zwolennik **języka**, nie zaś uwodzającego **głosu operowego** – z żywiołu muzycznego, potocznej narracji operowej, *bel canta*, koloratur, wysokiej tessitury etc., wybiera świadomie najbardziej prymitywny sposób „komponowania” (nawiasem mówiąc, napisanie przez niego opery *bien faite* było poza jego możliwościami warsztatowymi). Upodrzedzenie muzyki czy też odejście od jej prymatu pozwala zachować – w myśl elementarnej konwencji opery semantycznej – **autonomię/słyszalność kwestii słownych**. Cały zatem pomysł opery semantycznej opiera się na ostentacyjnym założeniu, iż „spośród dwóch typów materiału, werbalnego i melodycznego [muzycznego], ten pierwszy jest ważniejszy”⁶⁰; innymi słowy, zasada się na konfrontacji czy wręcz – w przypadku *Uwertury* – anihilacji. Ta prosta konstatacja otwiera jednocześnie dalsze perspektywy interpretacyjne w momencie postawienia pytania, w jakim celu została wykorzystana w *St. Francis...* Themersonowska

⁵⁹ L. Erhardt, dz. cyt.

⁶⁰ E. Kraskowska, *Wielokodowość jako metoda twórcza*, dz. cyt., s. 117.

koncepcja (obsesja?) „semantyczności”, związana początkowo, jak wiadomo, z oryginalną teorią Poezji Semantycznej, która zyskała pierwszą wykładnię w opowiadaniu – „semantycznej powieści”⁶¹ – *Bayamus*. Poezja Semantyczna, co podkreślał wielokrotnie Themerson, powstała w latach 40. XX wieku w konkretnym celu: „żeby się nie dać oderwać od rzeczywistości”⁶². Opera semantyczna – napisana dwie dekady później już w zupełnie innych okolicznościach historycznych – wydaje się równie programowa, stanowi, mimo zasadniczych różnic, kontynuację niegdysiejszego wykładu, pokazuje także pozalingwistyczne (i pozamuzyczne) realia⁶³.

5.

Themerson w operze semantycznej *St. Francis...* z pewnością nie poprzestaje tylko na awangardowym modelu brikolazowym, mozaice intermedialnej, nie ogranicza się do czysto formalnych rozwiązań, podobnie jak w realizowanych wcześniej przedsięwzięciach artystycznych. W przypadku autorskiej opery istotny jest zarówno tryb komponowania, jak i – przede wszystkim – zamierzony cel rewolucyjnego potraktowania oraz dekonstruowania konwencji klasycznej opery, zarówno problem autotekstualności, mianowicie problem swojej intermedialnej „serii przekładowej”: film *The Eye and Ear* (część 2. nosi tytuł *St. Francis*) – opowiadanie *Bayamus* – esej *faktor T* – dwa rysunki z *Semantic Divertissements* (*St. Francis* oraz *Paterfamilias*) – *St. Francis...*⁶⁴, jak i – przede wszystkim – rezultat filozoficzno-groteskowej interpretacji w realiach XX wieku jednej z zachowanych opowieści sprzed kilku stuleci (Themersona interesuje rozdział XXI *Kwiatków świętego Franciszka z Asyżu – O prześwietnym cudzie, którego święty Franciszek dokonał, nawróciwszy okrutnie dzikiego wilka z Gubbio*⁶⁵). Innymi słowy, o specyfice utworu decydują, z jednej strony, eksponowana niewątpliwie przez twórcę wielotworzywowość i zamierzona przez niego prymitywność i naiwność opery semantycznej – **antyoper** – w planie czysto formalnym, z drugiej zaś – finalne konsekwencje filozofowania, zmagania się we współczesnym świecie „z dziwnym problemem Św. Franciszka”⁶⁶. W takiej dopiero perspektywie można dostrzec sens działań Themersona i lepiej zrozumieć,

⁶¹ Sformułowanie Themersona w liście z 1960 roku do Raymonda Queneau, opublikowanym w całości przez Jasia Reichardt (zob. *O Stefanie Themersonie i Raymondzie Queneau*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 8–9, s. 285).

⁶² S. Themerson, *Wstęp do poezji semantycznej*, dz. cyt., s. 341. Zob. także *Poezja nieprzerwana*, Gérard-George Lemaire rozmawia ze Stefanem Themersonem, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 367.

⁶³ Wedle twierdzeń Themersona: „Poezja Semantyczna nie jest układaniem wierszy w bukiety kwiatów. Przeciwnie, Poezja Semantyczna obnaża wiersz i pokazuje pozalingwistyczną rzeczywistość, jaka się pod nim kryje. W Poezji Semantycznej nie ma miejsca na hipnozę rytmu i rymu” (S. Themerson, *Bayamus*, [w:] *Generał Piesc i inne opowiadania*, il. F. Themerson, Warszawa 1980, s. 101–102).

⁶⁴ Ową „serię przekładową” uzupełniają jeszcze m.in. prace Franciszki Themerson, która zainspirowana operą semantyczną *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* – tworzy w latach 1985–1986 nowe kolaże i rysunki.

⁶⁵ Zob. wielokrotnie wznawiany przekład Leopolda Staffa z 1910 roku (*Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, przeł. L. Staff, Wrocław 2003, s. 51–54).

⁶⁶ S. Themerson, *List do Zespołu Św. Franciszka – Teatr „Wybrzeże”*, dz. cyt.

dlaczego Themersonowskiej „operę” w 2 aktach z dołączoną uwerturą w żaden sposób nie da się na przykład zestawić z podejmującą także temat św. Franciszka operą Oliviera Messiaena *Saint François d'Assise* (napisaną dla Opery Paryskiej w latach 1975–1983, do libretta samego kompozytora).

Autora *St. Francis...* interesuje historia św. Franciszka i Wilka z Gubbio w związku z paradoksem cywilizacji skrywającej w zarodku fundamentalną, tragiczną sprzeczność, ściślej rzecz ujmując: w związku z cywilizacją niosącą nierozstrzygalny konflikt powodowany jednoczesnością (koniecznością) awersji i pragnienia, niechęcią do uśmiercania i zarazem przyzwoleniem na zabijanie. Owa uwarunkowana biologicznie – w przekonaniu Themersona – sprzeczność, analizowana na przykładzie postawy i postępowania św. Franciszka (poszukującego alternatywnego rozwiązania kwestii wyrażonej klarownie sentencją: „aby żyć trzeba jeść, aby jeść trzeba zabijać”), stanowi jednak zaledwie jedną z możliwych egzemplifikacji o wiele szerszego problemu. Tkwi ona bowiem (tragiczna sprzeczność) w samej logice świata, przejawia się w permanentnej konfrontacji przeciwstawnych sił, rodzi nieuchronną **tragiczność**: „To nie jest konflikt dramatyczny. To konflikt, którego – co za bezmyślność losu – nie można uniknąć, a więc Tragiczny (T)”⁶⁷. Innymi słowy, dylematy etyczne roztrząsane w *St. Francis...*, odnoszące się wprost do dramatu zabijania jagniąt dla mięsożernego wilka, nie ograniczają się wyłącznie do „archeologii” zabijania (nie rozgrywiają się wyłącznie w planie: natura – kultura), ilustrują však fundamentalną sprzeczność – dialektyczny wymiar rzeczywistości. Themerson – sceptyk i racjonalista, uważny obserwator dokonujących się przemian w świadomości współczesnego człowieka – zrezygnuje z uproszczeń interpretacyjnych i uniemożliwia sformułowanie jednoznacznych wykładni opery semantycznej. Przypomina zmitologizowaną w kulturze europejskiej historię św. Franciszka, a zarazem też proponuje w realiach nowoczesności jej własną interpretację – nie tylko przeradzania się idealizmu jego postaci („I am a young human being”⁶⁸ / „Ja jestem młody homo sapiens”), popadania w stan coraz głębszego rozczarowania („I was a young human being”⁶⁹ / „Byłem raz homo sapiens”), ale i skandalu istnienia, wyrażonego lapidarnie w *Katedrze przyzwoitości*: „Tragiczna konieczność jest w Naturze, zło – w kulturze”⁷⁰.

Nie ulega przy tym wątpliwości, iż „opera semantyczna” – wychodząca poza właściwą historię konfliktu św. Franciszka i Wilka z Gubbio, zanotowaną w XIV wieku – stanowi przewrotny, przepelniony groteskowym komizmem wykład poglądów etyczno-filozoficznych. Świadczą o tym dobitnie chociażby pojawiające się w zakończeniu opery konkluzje Wilka, uogólniające **dylemat wyboru we współczesnym świecie**:

⁶⁷ S. Themerson, *faktor T*, dz. cyt., s. 66.

⁶⁸ *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 33 (kwestia 144 i n.).

⁶⁹ Tamże, s. 81 (kwestia 383 i n.).

⁷⁰ S. Themerson, *Katedra przyzwoitości*, przeł. A. i P. Bikont, „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 359.

Lambs, or wolves, or peasants,
Or slaves, or nations, or race...

Make your choice.

You can choose WHOM to devour,
But a choice you must make,
Because there is no Alternative⁷¹.

(Owce czy wilki, czy chłopów,
czy narody, czy rasy...
Wybierz sam.

Możesz wybrać sam KOGO chcesz pożreć,
Ale nie wybrać nie możesz,
Nie ma innej alternatywy.)⁷².

Świadczy o tym także Themersonowski wykład – co nie mniej istotne – poglądów społecznych i ideologiczno-politycznych, które najpełniej wyrażają końcowe kwestie protagonisty św. Franciszka⁷³ (i nieomal rytualne powtórzenia Chóru⁷⁴), eksponujące powody nieuchronnej konfrontacji i niekończącej się sceny walki między „klasami”, „rasami”, „narodami”, sceny przemocy skądinąd dobrze znanej z Girardowskiej koncepcji „kozła ofiarnego”⁷⁵. W takim świetle *St. Francis...* okazuje się finalnie antropologicznym ujęciem sprzecznych sił (rozlicznych aporii) rządzących światem, podobnie jak esej *faktor T*, w którym Themerson zderza między innymi dwa stanowiska – św. Franciszka oraz torreadora⁷⁶ – i uniwersalizuje podłoże wszelkich mechanizmów kulturowych („Nieważne, czy wasza /A/ wersja odnosi się do zabijania, czy do ryzykowania życiem w walce, czy też do posiadania potomstwa [...] – *faktor T*, pierwotna Tragedia, pozostaje nie zmieniony i musi być przyjęty do wiadomości”⁷⁷).

W kontekście wywodów zawartych w *faktorze T* trzeba wreszcie na koniec dopowiedzieć, iż wszechobecną logikę sprzeczności skrywa w *St. Francis...* nie tylko jedna z historii o św. Franciszku, znajdująca wyraz w jego obsesyjnym pytaniu: „nie wiem, czy śmiać się czy płakać”, ale również sama konstrukcja tytułowa (formuła ze spójnikiem „albo”, który umożliwia tylko pozorną alternatywę: *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*), typografia karty tytułowej (zderzająca neutralny zapis z zapisem tekstu wokalnego), nazwa „opera semantyczna” (w istocie oksymoroniczna, oznaczająca dominację słowa nad dźwiękiem) i obrana konwencja komponowania (prowadząca do upodrzednienia muzyki, poniekąd w myśl reguły *prima le parole, dopo la musica*), wreszcie – w sposób najbardziej radykalny – czysto słowna *Uwertura* (jako

⁷¹ *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 107 (kwestie 500–505). Szczególną uwagę zwraca tutaj, oczywiście, zapis majuskułą: „WHOM” oraz podkreślenie przez Themersona jednego słowa: „must”.

⁷² Zob. Stefan Themerson, „Święty Franciszek i wilk z Gubbio albo Kotlety świętego Franciszka” [program spektaklu], dz. cyt.

⁷³ Zob. *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, dz. cyt., s. 109 (kwestie 510–514).

⁷⁴ Tamże, s. 110 (kwestie 515–516).

⁷⁵ Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny* [1982], przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987. Zob. także tegoż, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, avec J.-M. Oughourlian et G. Lefort, Paris 1978.

⁷⁶ S. Themerson, *faktor T*, dz. cyt., s. 72–73.

⁷⁷ Tamże, s. 67.

koncepcja „słów bez muzyki”). Pytanie w tej sytuacji: dlaczego wybór padł na operę? – przestaje być enigmatyczne. Themerson udziela zresztą na nie pośredniej odpowiedzi w książce *O potrzebie tworzenia widzeń*:

W operze słowa nie zabijają muzyki. To muzyka zabija słowa, deformując je tak, że nie daje się ich rozpoznać. Jeśli znamy libretto, to już nam nie przeszkadza, że nie wychwytyjemy słów – wystarczy słuchać samogłosek⁷⁸.

W operze semantycznej – jak trzeba by zatem sparafrazować Themersona – muzyka nie zabija słów. To słowa zabijają muzykę...

Summary

Andrzej Hejmej

Opera according to Stefan Themerson (*St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*)

The paper focuses on the experimental work of Stefan Themerson (*St. Francis and The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops*, an Opera in 2 Acts, text and music by Stefan Themerson, drawings by Franciszka Themerson, De Harmonie – Gaberbocchus Press, Amsterdam – London 1972) and the question of intermediality in general. An interpretation of the 'semantic opera' (written in 1954–1960, as a continuation of *Semantic Diversissements* /1962/ and *factor T* /1956/), places Themerson's idea in the context of aesthetics of intermediality. The author signals a terminological confusion connected with the understanding of *St. Francis and The Wolf of Gubbio* (semantic opera; hybrid work; intermedial work etc.) and argues that an aesthetics of intermediality appears to be an important and inspiring context for the interpretation of Themerson's text and life. In this case, considerations on the subject of textuality show, on the one hand, different relations between literature, painting, music and theatre (artistic intermediality), and, on the other hand, the phenomenon of intermediality as aesthetics of existence.

⁷⁸ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, przeł. M. Sady, Warszawa 2008, s. 41 (zob. także tenże, *The Urge to Create Visions*, Amsterdam 1983). Warto przy tej okazji przypomnieć, iż wersję książkową *O potrzebie tworzenia widzeń*, powstałą w latach 40. XX wieku, poprzedził esej pod tym samym tytułem zamieszczony jeszcze w okresie przedwojennym w czasopiśmie „f.a.” [film artystyczny] (1937, nr 2, s. 36–48).