



SELFIE Z THEMERSONEM

Ewa Kraskowska

—
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

W dostępnym na platformie Polona Archiwum Themersonów znajdują się trzy albumy z fotografiami. Pierwszy, oznaczony jako „Photo Album.1”, zawiera materiały z lat około 1930–1950, między innymi pojedyncze fotografie oraz fragmenty taśmy filmowej z legendarnej *Europy* – filmu nakręconego przez Themersonów w latach 1931–1932 na podstawie futurystycznego poematu Anatola Sterna. Dzieło to, przez niemal osiemdziesiąt lat uważane za zaginione, odnalazło się w 2019 roku i miało zostać zaprezentowane w warszawskiej Zachęcie 23 kwietnia roku bieżącego. Z powodu pandemii wciąż na to wydarzenie czekamy. „Photo Album.2” ma podobny charakter i dokumentuje głównie pracę nad jednym z dwóch ostatnich filmów Themersonów nakręconych przez nich już w Londynie, antyfaszystowskim i pacyfistycznym *Calling Mr. Smith* z roku 1943. Drugim londyńskim filmem był *The Ear and the Eye*, eksperyment synestezyjny z muzyką Karola Szymanowskiego.

Trzeci fotoalbum oznaczony w archiwalnych zbiorach jako „[The Themersons]:[photographs III]” jest obszernym zbiorem prywatnych zdjęć z lat 1976–1988 umieszczonych w zwykłym segregatorze fotograficznym z foliowymi koszulkami na trzy odbitki na karcie. Tam właśnie, na stronie 57, znajduje się tytułowe „selfie z Themersonem”. Oto historia jego powstania, spisana przeze mnie w innym miejscu: „[...] widziałam go po raz ostatni w roku 1985, na stacji metra Finchley Road, dokąd mnie odwiózł czarną londyńską taksówką. Była tam kabina do wykonywania ekspresowych zdjęć; ujrzawszy ją, Themerson spojrzał na mnie z ukosa i rzekł figlarnie: – Pani Ewo, a może byśmy się tak sfotografowali? – Chętnie się zgodziłam i wcisnęliśmy się we dwoje do jednoosobowej komórki. Błysnął flesz i po chwili z otworu w ścianie wypadł pasek czterech zdjęć, na których widać było pół twarzy Themersona i pół mojej. Stefan przedarł pasek, wręczył mi dwa zdjęcia, dwa schował do kieszeni, poszedł ze mną na peron, wsiadłam do wagonu metra, pomachałam mu z okna i tyleśmy się widzieli. Potem

Ewa Kraskowska i Stefan Themerson,
fotografia zrobiona w fotobudce
na Finchley Road, Londyn,
październik 1985



Przyjęcie z okazji urodzin Stefana i publikacji jego powieści (*The Mystery of the Sardine*), która odbyła się tego samego dnia, Belsize Park Gardens, Londyn, 25.01.1986. Puszka sardynek jest tortem urodzinowym, piekarskim arcydziełem artystki Jill Tipping. Fot. Jasia Reichardt

Franciszka i Stefan podczas celebracji urodzin Stefana. Londyn, 25.01.1986. Fot. Jasia Reichardt



coraz lakoniczniej odpowiadał na listy, a na ostatni odpowiedziała już Jasia Reichardt, spadkobierczyni Themersonów i kuratorka ich spuścizny, znakomita znawczyni sztuki” [Kraskowska 22].

Do tej narracji dopisać trzeba ciąg dalszy. Oto bowiem, podobnie jak – *toutes proportions gardées* – w przypadku *Europy*, fotkę tę przez kilka dekad uważałam za zaginioną. Moją część, ku wielkiej rozpaczy i wstydomi, zapodziałam gdzieś w czeluściach własnego domostwa, ale nie tracę nadziei, że kiedyś się znajdzie. Losów połówki, którą zabrał Themerson, nie znalazłam, ale jakoś nie przyszło mi do głowy, że mógł ją tak starannie przechować, nie wiedziałam bowiem jeszcze wtedy, że żadnych skrawków papieru nie wyrzucał. I dopiero Honorata Sroka, wytrwała eksploratorka Archiwum, doniosła mi niedawno, że fotka ocalała i dzisiaj każdy może sobie ją w Polsce obejrzeć – na odwrocie widnieje odręczna adnotacja Stefana: „Ewa Kraskowska London Oct. 1985”.

Fotoalbum III dokumentuje ostatnie kilkanaście lat życia Franciszki i Stefana Themersonów. Są tam zdjęcia z kilku wyjazdów i odwiedzin u przyjaciół: na Majorce, do Walii, do Prowansji czy na Cape Cornwall. Jednak większość fotografii zrobiono w Londynie, w domu artystów na Warrington Crescent lub u Jasi Reichardt i Nicka Wadleya na Belsize Park Gardens, niekiedy w miejscach, gdzie odbywały się różne wydarzenia z udziałem Themersonów, jak na przykład British Association for the Advancement of Science. Dzięki temu mamy choć nikły, zapośredniczony dostęp do ich ówczesnej codzienności, do przestrzeni, w jakiej się poruszali, do przedmiotów, które ich otaczały. Jest to też zapis fizycznego starzenia się Franciszki i Stefana. Fotografia z karty numer 85 ukazuje Stefana w otoczeniu bliskich osób na uroczystości kremacji i pogrzebu Franciszki 4 czerwca 1988 roku. On sam zmarł trzy miesiące później. Zdjęcia z pogrzebu Franciszki nie są jednak ostatnimi w albumie. Zamykają go bowiem dwie scenki rodzajowe (karty 91/1 i 91/2) z urodzinowego przyjęcia wydanego na cześć Stefana przez Jasię Reichardt i Nicka Wadleya w ich mieszkaniu w czerwcu 1986 roku. Przyjęcie to odbywało się pod hasłem „Narodziny Sardynki” – *Sardineth Birthday* – upamiętniało bowiem zarazem publikację Stefanowej powieści *The Mystery of the Sardine*, po polsku znanej jako *Euklides był oślem*. Goście raczyli się tortem w kształcie puszeki sardynek otwieranej – jak to dawniej bywało – specjalnym kluczykiem.

Fotografii z tego wydarzenia jest kilkanaście¹, ale ułożone są we wcześniejszej części albumu. Dwie natomiast zostały oddzielone od reszty i przeniesione na jego koniec.

Obie zrobiono z poziomu wyższego od podłogi salonu i ukazują całą grupę lekko z góry. Themersonowie stoją z tyłu, przy wielkim oknie, ale przodem do obiektywu aparatu, podczas gdy tłumek gości zajmuje się rozmowami lub konsumpcją tortu. Na ujęciu pierwszym Stefan w charakterystycznej dla siebie pozie z fajką w ustach, Franciszka lekko uniesioną prawą ręką pozdrawia fotografkę – Jasię Reichardt. Na ujęciu drugim postać Franciszki jest zasłonięta głową i ramionami jednego z gości, ale za to Stefan góruje nad wszystkimi, wznosząc jakby w geście triumfu prawą dłoń wysoko ponad głowę, a twarz mu promienieje. Takimi ich zapamiętujemy.

Fotografie w tym albumie to w większości tradycyjne czarno-białe odbitki, jest też trochę zdjęć kolorowych oraz wykonanych aparatem typu Polaroid. Wydaje mi się, że to, na którym jesteśmy oboje ze Stefanem, jest jedynym zrobionym w fotobudce (oczywiście analogowej) i w ogóle w kontekście wszystkich materiałów zdjęciowych zachowanych w Archiwum stanowi pod tym względem wyjątek.

Wtedy, na opustoszałej wieczorową porą stacji Finchley Road, sądziłam, że Themerson chciał mieć pamiątkę z naszego spotkania.

Dziś myślę raczej, że nie mógł się oprzeć magii urządzenia do automatycznego robienia i wywoływania zdjęć.

Dla mnie urządzenie to było wówczas nowością, choć zdaje się, że w późnym PRL gdzieśgdzie takowe już stały. Jednak jak się okazuje, historia fotobudki jest dość długa, a za twórcę jej prototypu uznaje się urodzonego w 1894 roku w Omsku na Syberii rosyjskiego Żyda Anatolija Józefowicza. W czasie rewolucji bolszewickiej wyemigrował on najpierw do Szanghaju, a potem do Stanów Zjednoczonych i tam, już jako Anatol Josepho, we własnym zakładzie fotograficznym na Manhattanie uruchomił w 1925 roku Photomaton, w którym za 25 centów można było zrobić sobie zdjęcie i odebrać je po ośmiu minutach w postaci paska z ośmioma odbitkami. Dwa lata później Josepho sprzedał swój patent za milion dolarów i dożył w spokoju 1980 roku, ciesząc się

1 Jedna z nich trafiła na okładkę książki Adriany Prodeus *Themersonowie. Szkice biograficzne* (2010).

udany życiem rodzinnym i zamożnością. Dziś pisze się o nim jako o prekursorze selfie [Rodman]. Nasza budka z Finchley Road w sumie niewiele się od Photomatonu różniła, tyle że zdjęcia, które wypadaly po chwili ze szczeliny, były kolorowe, a odbitki cztery.

Różne maszyny fotografujące fascynowały Stefana Themersona od zawsze. Ponoć pierwszą, z jaką się zetknął, był aparat rentgenowski, którym prześwietlono mu w dzieciństwie obojczyk nadwerżony podczas szkolnych zajęć gimnastycznych. Krótco przed śmiercią pisarz wspominał to zdarzenie w ostatnim swoim tekście, który zatytułował *Fluorescencyjna skrzynka-niespodzianka* (*The Fluorescent Box of Tricks*): „W owym czasie maszyna do robienia prześwietleń nie była jeszcze lwem czy tygrysem zamkniętym w ciężkiej masie metalu i wypuszczanym na ułamek sekundy, by pacjent nie otrzymał zbyt dużej dawki promieniowania. Była łagodnym jagnięciem, piękną, mrużącą, szklaną rurą próżniową umieszczoną za moimi plecami. Moja szyja i ciało stykały się przodem z obramowaną jak obraz świetlistą szybą wielkości około dwudziestu czterech cali kwadratowych [ok. 1,5 m² – E.K.], którą doktor trzymał w rękach, oglądając widoczne na jasnym tle szare i czarne kształty. Przekręciwszy głowę nieco w prawo, mogłem poniżej własnej brody dostrzec mały fragment obrazu. Doktor uznał widocznie, że nic poważnego mi się nie stało i nie ma potrzeby, by ów obraz unieśmiertelić na płycie fotograficznej. Ja jednak poprosiłem, by pozwolono mi dłużej nań patrzeć. Zgodzono się. Ceną za Pierwszy w moim życiu Ruchomy Fotogram musiała być potężna dawka promieniowania” [“Fluorescencyjna” 80].

Powyższy epizod można z grubsza datować na przełom drugiej i trzeciej dekady XX wieku – Stefan Themerson był wtedy mniej więcej dziesięcioletkiem. W trakcie kolejnej dekady wiele się w jego życiu wydarzyło – wyjechał z Płocka do Warszawy na studia (fizyka i architektura), których nie ukończył, związał się na resztę życia z artystką Franciszką Weinles i wspólnie zaczęli swoją międzywojenną przygodę z różnymi formami sztuki filmowej opartej na technikach fotograficznych. Około roku 1930 skonstruował swoją własną „fotomaszynę” – legendarny już dziś stół do robienia zdjęć trickowych metodą poklatkową², który posłu-

żył do stworzenia filmów *Apteka* i *Drobiazg melodyjny*. Była to wertykalna konstrukcja oparta na czterech solidnych „nogach” i wyposażona w dwa równoległe „blaty”: pierwszy, umieszczony dość nisko nad podłogą i dźwigający umocowany obiektywem do góry aparat fotograficzny, oraz drugi (kalka techniczna położona na szklanej płycie), na którym można było ustawiać różne przedmioty. Osoba obsługująca aparat musiała kłaść się płasko na wznak pod niższym z blatów, a „[r]uch widziany w filmach to [była] gra cieni, uzyskiwana poprzez poruszanie oświetlającymi przedmioty z góry lampami” [Śniecikowska 315]. Krótco po wojnie Themerson wykonał z pamięci odręczny szkic swego stołu i na tej podstawie ponad pół wieku później zrekonstruował go amerykański artysta fotografik Bruce Checefsky, który zaprezentował działanie urządzenia między innymi w trakcie swoich warsztatów na Poznańskim Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych Animator w lipcu 2013 roku.

W 1937 roku Themersonowie w ramach powstałej dwa lata wcześniej Spółdzielni Autorów Filmowych (SAF) powołali do życia wielojęzyczny dwumiesięcznik „f.a.: film artystyczny – film artistique – the artistic film”, ale udało im się wydać tylko dwa numery: styczniowo-lutowy i marcowo-kwietniowy. W tym drugim ukazał się obszerny esej Stefana pod tytułem *O potrzebie tworzenia widzeń / Du besoin de créer des visions*, będący najpełniejszym manifestem jego poglądów estetycznych³. Kategoria „widzenia”, którą się tu posłużył, była popularna w międzywojennym awangardowym dyskursie o sztuce i oznaczała – jak podsumowywał już po wojnie swoje dużo wcześniejsze koncepcje Władysław Strzemiński – „nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych. Otrzymane doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy sens powstałych stąd wzajemnych związków: jakie doznania i co mówią o obiektywnie istniejącym świecie” [13]. Myślący, czujący i percypujący świat w tym samym duchu Themerson

taki czy inny charakter „poklatkowy”. Są to na przykład kompozycje kolejnych kadrów filmowych, fragmenty kliszy fotograficznej z charakterystyczną perforacją, a odbitki w fotoalbumie, o którym piszę, również są ułożone sekwencyjnie w sposób przypominający kawałki pociętej taśmy filmowej.

2 Większość archiwalnych materiałów fotograficznych zachowanych przez Themersonów – w tym nasze tytułowe selfie – ma

3 Przekładu eseju na język francuski dokonała Thérèse Koerner-Karbowska, a oba teksty wydrukowane były obok siebie w równoległych kolumnach.

son wywodził genezę widzeń artystycznych z potrzeb człowieka przedpiśmiennego i jego przednaukowej, magicznej wiedzy, a nie byłabym sobą (feministką), gdybym nie wspomniała, że na otwierające tekst pytanie „Szanowny Pan ciekaw jest – kto wynalazł kino?” autor odpowiada: „Pewna dziewczyna z dawniejszego ludu, – Szanowny Panie”, po czym przytacza opowiadanie buszmeńskie: „Pewna dziewczyna z dawniejszego ludu wzięła garść tlejącego popiołu i cisnęła go w powietrze – i iskry stały się gwiazdami”. Następną część eseju nosi metaforyczny tytuł *Ekran niebios* i zaczyna się od zdania, które jest w istocie opisem gigantycznej sali kinowej, hemisferycznego obserwatorium astronomicznego: „Ekran był ogromną, na krańcach płaskiej ziemi opartą kopułą. Wystarczyło chcieć zobaczyć, aby móc ujrzeć na nim tysiące dramatów” [“O potrzebie” 36].

Esej ma kształt narracji o pradziejach i historii narzędzi do odbijania, utrwalania oraz wyświetlania obrazów i zawiera kilka ilustracji. Widzimy na nich na przykład zdjęcie gwiazdozbioru Andromedy oraz ten sam gwiazdozbiór ukazany na mapie nieba z XIV wieku w formie kobiecej postaci. Mnie jednak bardziej interesują dwie inne ilustracje i odpowiadające im fragmenty tekstu. Na pierwszej widnieje szkic z angielskiej wersji popularnego tomu Amédée Guillemina⁴ *The Forces of Nature* przedstawiający pierwszą ciemnię optyczną, *camera obscura*, skonstruowaną w XIII wieku przez Rogera Bacona. Na drugiej – latarnia magiczna, *laterna magica*, będąca z kolei wynalazkiem Giambattisty della Porty, XVI-wiecznego włoskiego polihistora i dramatopisarza. Jako prototypy aparatu fotograficznego i projektora filmowego urządzenia te były przykładem ludzkiej potrzeby tworzenia widzeń, stwarzającym ciągłość pomiędzy eksperymentami Themersonów a odległą historią. „Od tej chwili – pisał – wyprowadzić możemy już w formie nam bliskiej, bo w fantomach, w światłach i cieniach, dwie drogi, którymi zdąża kinematografia: I. Camera obscura. Bardziej lub mniej fascynujące widzenie tego, co obraz przedstawia. II. Laterna magica. Widzenie mniej lub bardziej fascynującego obrazu” [“O potrzebie” 45].

Themersonowska narracja o dziejach fotomaszyn ma ciąg dalszy. Oto bowiem pięćset lat po Baconie zjawia się Joseph Antoine Plateau (1801–1883) ze swoim

Phenakitiskopem. Następnie Henry Heyl (1842–1919), który za pomocą Phasmatropu „zmusza aparat do tworzenia widzeń, aby rzucił na ekran obraz tańczącej pary” [“O potrzebie” 46]. Dalej – wyliczam już skrótowo – Thomas Edison, bracia Lumière, Max Skladanowsky (który w 1895 roku otworzył w Berlinie pierwszy bioskop), nieme kino amerykańskie. Kończąc esej, Themerson składa hold filmowej awangardzie francuskiej, dzięki której zwykle „odbijanie obrazu” staje się „okiem jaśniejącym” i która „bodaj że pierwsza rozwarła powieki źle urodzonego projektora”. „Jak ryba świecąca w ciemnych głębinach oceanu, nie odbitym, lecz własnym światłem obrazy śpiewać” [“O potrzebie” 48] – tym oto wspomniałym zdaniem zamyka się ów natchniony manifest i rozumiemy już, dlaczego Franciszka i Stefan musieli, po prostu musieli rok później, w 1938 roku, przeprowadzić się do Paryża.

A tam los zetknął ich z rosyjskim emigrantem żydowskiego pochodzenia Pol-Divesem, jego Hangarem, Latarnią Magiczną i seansami Vitraumagii. Historię tej znajomości również już miałam okazję zrelacjonować gdzie indziej [Kraskowska 39–42], ale w tym miejscu nie sposób nie przytoczyć narracji Themersona o jego przygodzie z tą osobliwą postacią. Oddaję więc mu głos:

„Nie wiem, ile miał lat, gdy w roku 1938 spotkałem go w Paryżu po raz pierwszy, na moje oko wyglądał na 10 plus 20 plus 30. Zmarł cztery lata później, w tym samym Paryżu, lecz okupowanym przez Niemców.

Nikt dokładnie nie wie, jak umarł. Pewien przyjaciel powiedział mi, że przejechała go ciężarówka. Jego syn dał mi do zrozumienia, że zabiła go jego odwieczna Muza – Bieda. A wdowy nie śmiałem pytać.

Któregoś dnia na tarasie Le Dôme Café na Montparnasse Teresa Żarnowerówna rzekła do mnie:

– Koniecznie musisz zobaczyć Pol-Divesa i jego *Art Nouveau de la Lanterne Magique*. To niedaleko, zaraz za rogiem, na rue Huyghens 3.

Żarnowerówna była malarką formistyczno-konstruktivistyczną, przyjaciółką Szczuki. Sądząc po jej entuzjazmie, oczekiwałem, że Nowa Sztuka Latarni Magicznej okaże się barwną klawiaturą optycznego pianina albo czymś w rodzaju geometrycznego baletu trójkątów i linii Eggelinga. Nic z tych rzeczy. To, co zobaczyłem, było czystą, nagą poezją. Tak bezlitośnie naga, że ignorowali ją i Esteci, i mistrzowie Rzemiosła.

Wcześniej, zanim Pol-Dives objął lokal przy rue Huyghens 3 i pozwolił kilku leniwym muchom krążyć

4 Francuski dziennikarz i popularyzator nauki żyjący w latach 1826–1893.

pośród rysunków i iluminowanych rękopisów wystawionych w oknie, musiał tu być jakiś sklepik. Z tyłu za tym sklepikiem, który już nie był sklepikiem, znajdowała się duża szopa, którą Pol-Dives nazywał Hangarem i gdzie narzędzie jego sztuki, Latarnia Magiczna, stała za widownią ze skrzynek, które służyły jako siedzenia. Kwadratowy ogródek, który dzielił ze swoim sąsiadem rzeźbiarzem, stanowił coś w rodzaju magazynu do przechowywania węgla. Na wierzchołku czarnego kopca stała biała Madonna z paryskiego gipsu. Nie pamiętam już, czy nazwał to miejsce La Chapelle de la Misère Noire z powodu węgla, czy też La Chapelle de la Misère Claire z powodu Madonny. Był zakochany w jednym i drugim, w Czerni i Bieli. Podejrzewam, że nie rozróżniał ich zbyt dokładnie [...].

Jego rękopisy nigdy nie zostały opublikowane. Jego Hangar mieścił nie więcej niż trzydzieści osób i jedynie raz aż tyle w nim widziałem. Niezależnie od liczby gości w każdy wtorek wieczorem prznosił lampę spirytusową ze środka szopy do wieżyczki Latarni Magicznej i zamykał tam pod niewielkim żelaznym kominem. Nie był wrogiem Elektryczności. Po prostu jej nie posiadał. Hangar pogrążał się w ciemnościach. [...] potrzeba tworzenia widzeń Pol-Divesa była rodem ze średniowiecza. [...] Wieki średnie, z ich palącą potrzebą tworzenia widzeń, były epoką, w której X Muza Kinematografii spóźniła się na pociąg. Może się to wydać dziwne, że siedemset lat później, w okresie największego rozwoju kina, Pol-Dives robił to, co powinno było zostać zrobione w czasach Rogera Bacona. W pewnym sensie był świadom tego paradoksu. Widziało się to w jego oczach, choć nie wyrażał tego słowami. Świadomość, że jest się w posiadaniu klucza do czegoś, co już nie istnieje, musi malować na twarzy osobliwie filozoficzny uśmiech. Niekoniecznie gorzki. Taki uśmiech nosił na twarzy Pol-Dives” [*The Urge* 20-29; tłum. E.K.].

Seanse Vitraumagii polegały na wyświetlaniu za pomocą Latarni serii slajdów malowanych bezpośrednio na szkle. Ilustracje przeplatały się w nich z tekstem opowiadającym jakąś fabułę fikcyjną, obyczajową lub historyczną podaną w konwencji sensacyjno-brukowej: „Sokrates prześladowany przez żonę”, „Lindbergh, prowadzony i strzeżony przez św. Ludwika, króla Francji, przelatuje nad Atlantykiem”, „Napoleon pod Moskwą”, „W Alpach z bandytami” i tym podobne. Daleko im więc było do wysublimowanych, lirycznych, ruchomych fotogramów tworzonych przez Themersonów w Warszawie.

A jednak między artystami zawiązała się bliskość, której podłożem była właśnie przemożna, przewyciężająca wszelkie materialne przeszkody potrzeba tworzenia widzeń.

W 1945 roku, osiedliwszy się już na stałe w Londynie, Stefan Themerson na prośbę Anthony’ego Froshauga⁵ zgodził się zredagować angielską wersję eseju z 1937 roku i uzupełnić ją o dodatkowe materiały, wśród których znalazła się też opowieść o Pol-Divesie. Tekst miał się ukazać w prowadzonym przez Froshauga wydawnictwie Isomorph, które – podobnie jak założony wkrótce przez Themersonów Gaberbocchus Press – specjalizowało się w publikowaniu bestlookerów, książek z wyrafinowaną, awangardową szatą typograficzną. Do wydania eseju wówczas nie doszło, pudło z notatkami gdzieś się zapodziało i odnalazł je dopiero Jaco Groot z De Harmonie, gdy ta holenderska oficyna w 1979 roku zdecydowała się przejąć Gaberbocchusa. Znacznie rozszerzona *The Urge to Create Visions* ukazała się w roku 1982⁶, a zamykało ją krótkie postscriptum Stefana Themersona: „Książka ta kończy się tak nagle, gdyż w starym czarnym pudle z 1946 roku [...] nic więcej nie zostało, a ja nie mam nic więcej do powiedzenia” [*The Urge* 69; tłum. EK].

I niech to będzie pointa tego artykułu.

5 Żyjący w latach 1920–1982 angielski artysta i drukarz zajmujący się typografią eksperymentalną.

6 Na podstawie tej publikacji powstała druga polska wersja w przekładzie Małgorzaty Sady [“Fluorescencyjna”].

↓ lista prac cytowanych

Kraskowska, Ewa. "Tylem, ale naprzód". *Studia i szkice o Themersonach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.

Rodman, Edmon J. "Anatol Joseph: the Immigrant Who Introduced Us to Selfie". *Jewish Journal*, 31 Mar. 2017, https://jewishjournal.com/los_angeles/217395/anatol-josepho-immigrant-introduced-us-selfie/.

Strzemiński, Władysław. *Teoria widzenia*. Forewarded by Julian Przyboś, Wydawnictwo Literackie 1958.

Śniecikowska, Beata. *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Universitas 2005.

Themerson, Stefan. "Fluorescencyjna skrzynka-niespodzianka". *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, translated by Małgorzata Sady, compiled and edited by Jasia Reichardt and Nick Wadley, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, LUX 2008.

---. "O potrzebie tworzenia widzeń". *f.a.*, no. 2, 1937, pp. 36-48.

---. *The Urge to Create Visions*. Gaberbocchus-De Harmonie 1982.

↓ abstract

SELFIE WITH THEMERSON

Ewa Kraskowska

The subject of this article is Stefan Themerson's fascination with various types of photographic and filming devices, such as a camera obscura, a magic lantern or an X-ray machine, which he developed since childhood. The author tracks the narratives about such devices and their artistic potential in the writer's works, referring primarily to two versions of the essay *The Urge to Create Visions* (1937, 1982). The pretext for

engaging in this issue is the story of her own photo with Themerson taken in a photo booth at one of the London Underground stations in 1985.

KEYWORDS: image, theory of vision, photogram, experimental film, avant-garde art, magic lantern, photo cabin, Pol-Dives