
Ogniwa *Europy* – o długim, poplątanim łańcuchu intersemiotycznym oraz odnalezionym filmie Franciszki i Stefana Themersonów

Beata Śniecikowska

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 18–40

DOI: 10.18318/td.2022.6.2 | ORCID: 0000-0003-0099-5792

Olsniewająca! To pierwsze wrażenie z pokazu *Europy*, odnalezionego w 2019 roku filmu-legendy Franciszki i Stefana Themersonów. A więc to tak! Zupełnie inaczej niż można się było spodziewać (choć, po prawdzie, nikt się już nie spodziewał). Inaczej niż pozwalałaby sądzić dokonana przez Piotra Zarębskiego rekonstrukcja. I zachowane kadry oryginału, po wielokroć przedrukowywane przez badaczy i samych Themersonów, jako erzac na zawsze utraconej całości. Nie było *Europy* przez niemal osiem dekad¹. I oto jest². Prezent od losu podarowany u progu kolejnych kataklizmów.

- 1 Gdyby liczyć czas między publicznymi projekcjami – jeszcze dłużej, bo aż 88 lat. Ostatni publiczny przedwojenny pokaz miał miejsce w 1933 roku, pierwsza prezentacja odnalezionego filmu – w roku 2021 (dokładnie 6 października, w Londynie, w czasie BFI London Film Festival). Zob. np. M. Giżycki „*Europa*” odnaleziona, „Kwartalnik Filmowy” 2022 nr 117, s. 204; A. Stern, M. Szczuka *Europa* – publikacja (bez numeru ISBN) wydana z okazji pokazu odnalezionego filmu, 2. strona okładki.
- 2 Nie ma pewności, czy odzyskany film jest w pełni tożsamy z tym pokazywanym w Polsce w 1932 i 1933 roku. Francuskie napisy w czo-

Bardzo dziękuję Pani Jasi Reichardt za udostępnienie kadrów *Europy* i zgodę na ich publikację. Za wszelką pomoc wdzięczna jestem Pani Klarze Kopcińskiej. Beata Śniecikowska

Beata Śniecikowska
– dr hab., prof. IBL PAN. Polonistka i historyczka sztuki, szczególnie zainteresowana badaniem relacji intersemiotycznych i transkulturowych. Autorka monografii *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*; „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*; *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*. Kontakt: beata.sniecikowska@ibl.waw.pl



Kadr z odnalezionej *Europy* Themersonów (8:07)

Obcowanie z nieoczekiwanie zmaterializowanym „najważniejszym polskim filmem awangardowym sprzed 1939 roku”³ dostarcza – mniej przynajmniej – bardzo silnych przeżyć. Także tych prawie nieweryfikowalnych, trudno wyrażalnych, może nawet metafizycznych. Czy to tylko kwestia „cudu odnalezienia”? A może wynik niebywałego, chciałoby się powiedzieć: historyzoficznego, uwikłania tej awangardowej produkcji? Albo też efekt logowizualnych splotów, na jakie poważyli się Themersonowie? Niewykluczone, że w grę wchodzi... wszystko naraz.

łówce, brak części zachowanych fotogramów (uznawanych przez samych Themersonów za ocalone cząstki utraconego filmu) oraz nieuwzględnienie wszystkich scen zapisanych w odтворzonej w latach siedemdziesiątych liście montażowej (o której dalej) świadczą mogą o tym, że odnaleziona kopia to zmodyfikowana wersja filmu, zmontowana przez artystów przed wyjazdem do Paryża. (Odwołuję się do wypowiedzi Pawła Polita wygłoszonej w czasie dyskusji po pokazie *Europy* w warszawskiej Zachęcie, 9 grudnia 2021 roku). Zob. też M. Giżycki „*Europa*” odnaleziona, s. 206.

3 M. Giżycki „*Europa*” odnaleziona, s. 204.

Ogniwa łańcucha

Film z początku lat trzydziestych to ogniwo zaskakująco trwałego łańcuszka intersemiotycznego⁴ oplatającego minione stulecie. *Europa* Themersonów jest – i zawsze była – jego bardzo ważną częścią. Mitotwórcza nieobecność filmu także odegrała istotną rolę w tej rozciągniętej na dziesięciolecia historii. Spróbuję odtworzyć pokrótce cały długi, rozszczepiający się, miejscami mocno zapętlony łańcuszek czy może raczej: łańcuch intersemiotyczny (zważywszy długość i trwałość kulturowego fenomenu). To tym istotniejsze, że zwykle ten heterogeniczny twór kawałkowany jest przez badaczy na interesujące ich odcinki: literacki, typograficzny, filmowy, teatralno-performatywny itd. Nie dotarłam do żadnego tekstu, w którym wzięto by pod uwagę – czy choćby wymieniono! – wszystkie ogniwa zdumiewającego ciągu (a przecież wielomediálny, wielostylowy „pochód” *Europ* uznać można za swego rodzaju całość).

Początkowymi ogniwami łańcucha są odmienne typograficznie, różniące się między sobą także samą zawartością słowną⁵, wcielenia poematu Anatola Sterna *Europa*: pierwodruk w „Reflektorze” w 1925 roku (nr 3), publikacja w Sternowskim tomie *Bieg do bieguna* (1927), wreszcie *Europa* w konstruktywistyczno-ekspresjonistyczno-dadaistyczno-futurystyczno-surrealistycznym⁶ opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki i Terezy Żarnower (1929)⁷. Ta ostatnia edycja odegrała szczególną rolę w historii

-
- 4 Pojęcie Seweryny Wystouch (S. Wystouch *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 22-23). O różnomediálnych wcieleniach *Europ* – zob. np. artykuły A. Dziadka, K. Józwiaka i A. Wójtowicza w tym numerze „Tekstów Drugich”. Tekst Wójtowicza przynosi także dokładne omówienie różnych edycji poematu, które jedynie wzmiankuję w swoim szkicu.
 - 5 O wielokrotnych autorskich modyfikacjach tekstu *Europ*, dokonywanych od lat dwudziestych po sześćdziesiąte, piszą J. Lachowski (*Anatol Stern i Stefan Themerson. O Europie, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959-1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, t. XLVI, s. 279-282) i A. Wójtowicz (w tym numerze „Tekstów Drugich”).
 - 6 Artyści i badacze (m.in. W. Strzeziński, M. Wallis, A. Turowski, P. Rypson) określali opracowanie Szczuki i Żarnower tymi właśnie przymiotnikami, w różnych konfiguracjach – zob. np. P. Rypson *Książki i Strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, s. 62-67; A. Turowski *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 364.
 - 7 Tom z przedmowami J.N. Millera i samego Sterna, zamknięty francuskimi przekładami obu wstępów i samego wiersza. Żarnowerówna zaprojektowała okładkę i scałiła tom do druku po śmierci Szczuki w 1927 roku (zob. przypis 12). Praca została nagrodzona na paryskiej wystawie książki nowoczesnej w roku 1931.

opisywanego intersemiotycznego ciągu (oraz w dziejach awangardowej i neoawangardowej plastyki w Polsce). Zdaniem Sterna Szczuka „położył czerwono-czarny wykrzyknik na [...] suchej kronice [poematu – dop. B.Ś.]”⁸, Mieczysław Berman dodawał, że książka „wydrukowana została wzorowo w niezwykłym jak na owe czasy formacie (27,5 cm x 29,5 cm). Wielki kwadrat strony szokował czytelnika przywykłego do intymnych, małych tomików poezji”⁹. *Europa* Sterna, Szczuki i Żarnowerówny przykuła uwagę innych młodych eksperymentatorów, Franciszki i Stefana Themersonów¹⁰. Ich *Europa* filmowa (1931-1932) to kolejne ogniwo heterogenicznego łańcucha – produkcja budząca silne, skrajne reakcje publiczności i krytyki¹¹, dosłownie stracona z oczu już po kilku latach od premiery (wryta jednak w zdumiewająco trwałą, choć – jak się okazało po odzyskaniu filmu – mocno niedoskonałą, pamięć odbiorców i samych autorów).

Po wojnie dwukrotnie drukowano poemat pośród utworów zebranych Sterna (*Wiersze dawne i nowe*, 1957; dwutomowe *Wiersze zebrane* w świetnej edycji krytycznej Andrzeja K. Waśkiewicza, 1985-1986) oraz, co trudniejsze do wytropienia, w książce Sterna *Wspomnienia z Atlantydy* (1959). Wszystkie te publikacje abstrahowały od kompozycji Szczuki i Żarnower. Reprodukacja *Europę* w szacie graficznej skrojonej przez parę awangardowych plastyków¹² uwzględniona została natomiast w znakomitej logowizualnie książce poświęconej Szczuce, opracowanej przez Sterna i Bermana (*Mieczysław Szczuka*, 1965). Niewielu odbiorcom przyjdzie jednak do głowy, by jej tam szukać (inna rzecz, że w bibliotekach znaleźć można osobno skatalogowane nadbitki publikacji, zawierające wyłącznie *Europę* i krótki biogram Szczuki). Na szczególną uwagę

8 A. Stern, M. Szczuka *Europa*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1929, b.s.

9 M. Berman *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 90.

10 O związkach filmu z układami wizualnymi z 1929 roku – zob. np. A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 177; J. Lehmann *Filmowa twórczość Themersonów*, w: *Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Uniwersytet Śląski, Katowice 1976, s. 124.

11 Zob. np. J. Zagrodzki *Outsiderzy awangardy*, w: *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne – Visual Researches*, red. U. Czartoryska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1982, b.s.; M. Giżycki „... Zaciekła praca eksperymentatorska!” (*O filmach Franciszki i Stefana Themersonów*), „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 6; M. Giżycki *Awangarda wobec kina*, Małe Wydawnictwo, Warszawa 1996, s. 44-46.

12 Nie wiedzieć czemu zubożona jednak o ostatnią stronę (pozbawioną tekstu, zawierającą jednak profetyczny (?) rysunek Zamarłej Turni, miejsca tragicznej śmierci Szczuki) oraz tył okładki.

zasługuje natomiast *Europa* anglojęzyczna, wydana w roku 1962 w Londynie, w prowadzonym przez Themersonów wydawnictwie Gaberbocchus. Publikacja uwzględnia tekst Sterna (w przekładzie Themersona i Michaela Horovitzza) w wizualnej oprawie Szczuki i Żarnowerówny¹³, ocalałe fotosy filmowej *Europy*, kilka międzywojennych Themersonowskich fotomontaży oraz fragmenty recenzji kinowych z 1932 i 1933 roku. Po raz pierwszy od zaginięcia filmu wiersz, opracowanie graficzne pary konstruktywistów oraz kadry Themersonów stworzyły pewną logowizualną całość. W ten sposób na nowo poświadczono silne związki między różnomedialnymi pracami, których pre-tekst stanowił poemat z lat dwudziestych.

Dodajmy, że w roku 1982 w Maastricht *Europa* ukazała się w przekładzie na niderlandzki; również odwzorowywała układ zaproponowany przez twórczy „triumwirat”: Sterna, Szczukę i Żarnowerównę, nie uwzględniała już jednak kontekstów filmowych. Pracę trojga artystów (w odsłonię z 1929 roku) przedrukowywano także w publikacjach badawczych jako przykład awangardowego eksperymentu w sztuce książki¹⁴. To już jednak swoisty drugi obieg poematu i jego wizualnej oprawy. Poza stosunkowo niewielkie grono odbiorców nie wyjdzie zapewne także kolejna polska edycja kompozycji Sterna, Szczuki i Żarnower (również pozbawiona filmowych apendyksów) opublikowana z okazji pokazów odnalezionego filmu, niewprowadzona jednak do obiegu wydawniczego¹⁵.

Zupełnie inną częstką rozszczepiającego się łańcucha intersemiotycznego było widowisko plenerowe *Europa (koncert poetycki)* prezentowane przez Akademię Ruchu w 1976 roku w ruchliwych punktach dużych polskich miast (Warszawy, Gdańska, Olsztyna, Bydgoszczy, Łodzi, Krakowa, Lublina, Poznania, Wrocławia)¹⁶. To intrygujący kontrapunkt dla Themersonowskiej *Europy*, zupełnie inaczej wykorzystujący przestrzeń miejską i sam tekst Sterna,

13 Format publikacji był mniejszy niżli wymiary druku z 1929 roku (21,5 cm x 23 cm), tom opatrzoneo dwiema nowymi przedmowami (w miejsce tekstów Millera i Sterna), autorstwa O. Blakestona i Horovitzza.

14 Zob. np. barwne reprodukcje całości: P. Rypson *Książki i Strony*, s. 63-67; P. Rypson *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Karakter, Kraków 2011, s. 82-85. Przedruk wybranych stron (w większości pojedynczych, nie rozkładówek!): A. Turowski *Budowniczości świata*, s. 365-369. Zob. też A. Stern *Mieczysław Szczuka na tle swoich czasów*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1966, s. 67-70.

15 Zob. przypis 1.

16 Podają za: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji / City. The Field of Action*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 47.

przyciągający inną widownię, przy użyciu całkowicie odmiennych metod. Także w tej realizacji audiowizualnej ogromną rolę odegrały jednak ruch i światło. Tadeusz Nyczek tak opisuje premierę widowiska:

Przez cały dzień aktorzy przepisywali na płótno poszczególne [wybrane – dop. B.Ś.] wersy poematu Anatola Sterna *Europa*, po czym wieczorem, po zapadnięciu zmroku, odbył się pokaz-demonstracja: ustawiono na przeciwko siebie dwa samochody z zapalonymi silnymi reflektorami, zaś aktorzy wybiegali z ciemności w ostre światło pojedynczo lub dwójkami, trzymając w dłoniach rozciągnięte na drzewcach transparenty z tekstem poematu, rzucając następnie odczytane [przez widzów, aktorzy milczeli – dop. B.Ś.] wersy na jedną, rosnącą pomiędzy aktorami a publicznością kupę drzewa i materiału, symboliczny stos-śmietnik zużytych słów.¹⁷

Artyści nie usiłowali przekładać wersów poematu na generowane w tekście obrazy, „przydzielali” tylko poszczególnym leksemom i frazom różny czas ekspozycji¹⁸. Ogłuszający ryk klaksonów aut był jedynym dźwiękiem podczas tych „koncertów poetyckich”. Po zakończeniu spektaklu rozchodzący się widzowie podnosili z ziemi „transparenty z najbardziej wymownymi fragmentami poematu, niosąc je następnie w miasto lub instalując na ulicach”¹⁹. Słowa zyskiwały dalsze życie: niepewne, nieutralone, wyrwane z artystycznej całości (ale także: stanowiące jej akcjonistyczne przedłużenie). Spektakle Akademii Ruchu wydobywały z wiersza nową aktualność, interpretowano je przede wszystkim w kontekście ówczesnych strajków robotniczych²⁰.

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to także powrót kinematograficznych wcieleń – i „niedowcieleń” – *Europy*. Jedno z powstałych wówczas

17 T. Nyczek *Akademia Ruchu*, w: A.R.: *Akademia Ruchu*, red. T. Plata, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2003, s. 101. Nagranie z łódzkiego pokazu *Europy* (koncertu poetyckiego) – <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-europa> (5.09.2022). Zob. też P. Strożek *Anatol Stern, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna*, <https://culture.pl/pl/dzielo/anatol-stern-mieczyslaw-szczuka-teresa-zarnowerowna-europa> (5.09.2022).

18 T. Nyczek *Akademia Ruchu*, s. 101-102.

19 *Akademia Ruchu. Miasto...*, s. 47.

20 Karol Sienkiewicz pisze wręcz, że widowisko „powstało w reakcji na wystąpienia robotnicze w Radomiu i Ursusie w 1976 roku. [...] Słowa o ‘żrących mięso raz na miesiąc’ czy hasło ‘my nie jesteśmy szczurami!’ łatwo było odnieść do otaczającej rzeczywistości” (K. Sienkiewicz *Ważkie potknięcia. Akademia Ruchu w CSW, w: Akademia Ruchu. Miasto...*, s. 144).

ogniwi łańcucha intersemiotycznego wiąże się z prowadzonymi na początku lat siedemdziesiątych poszukiwaniami Warsztatu Formy Filmowej. Na prośbę Józefa Robakowskiego Themersonowie zrekonstruowali, w 1973 roku, listę montażową *Europy* (ta okazała się bardzo istotna dla późniejszych działań innych artystów). Kolejne, rzadko przywoływane w refleksji „themersonologicznej”, ogniwo łańcucha wykuł (znów) sam autor *Bayamusa*. „W 1983 r., we współpracy z London Film Makers Co-op, Stefan Themerson stworzył 9-minutową rekonstrukcję filmu na slajdach, z dźwiękiem na taśmie [odczytywany przez lektora angielski przekład poematu – dop. B.Ś.], wykorzystując [m.in. – dop. B.Ś.] ocalałe fotosty z filmu”²¹. Była to pewnego rodzaju „aproksymacja” filmowej *Europy*, swoisty „dokument wideo obejmujący zbiór fotomontaży Themersona i zachowanych klitek z filmu ułożonych w sekwencji odpowiadającej wersom poematu”²². Ogniwo kolejne to *Europa II* Piotra Zarębskiego (studenta i współpracownika Robakowskiego) – rekonstrukcja filmu Themersonów²³ planowana od roku 1981, ukończoną jednak dopiero w 1988²⁴. (Zarębski konsultował swe działania z Themersonem, ten zmarł jednak przed nakręceniem filmu). Co ciekawe, łańcuch intersemiotyczny mógł zyskać jeszcze jedną kinematograficzną część. Jak podaje Janusz Lachowski, dwóch innych młodych reżyserów, Jacek Kasprzycki i Tadeusz Ciesielski, przymierzało się na początku lat osiemdziesiątych do stworzenia rekonstrukcji filmu–legandy. Produkcja nie została jednak zrealizowana²⁵.

I wreszcie rok 1995 i zaskakujący powrót poematu Sterna w wyłącznie tekstowej, nieprzekładanej intersemiotycznie odsłonie. W pierwszym tomie opublikowanej w Berkeley pomnikowej (dwutomowej) antologii *Poems for*

21 <http://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/5611/europa.html> (4.11.2022), zob. też <https://bfdigipres.github.io/experimenta/2022/01/27/surviving-films-of-themersons/> (4.11.2022).

22 Cytaty: Paweł Polit w korespondencji z autorką. Bardzo dziękuję dr. Politowi i Klarze Kopcińskiej za konsultacje.

23 Jeden z napisów zamykających film informuje, że to „autorska próba przeniesienia idei poematu Anatola Sterna w oparciu o ocalałe fotogramy i fragmenty scenopisu Franciszki i Stefana Themersonów”.

24 Zob. P. Zarębski *Twórcze dylematy towarzyszące realizacji filmów „Europa II” oraz „Artur Szyk – iluminator*, SIM, Łódź 2018, s. 54. Szczegółowa analiza związków filmu Zarębskiego i poematu Sterna – B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 325–372.

25 J. Lachowski *Anatol Stern i Stefan Themerson*, s. 275, przypis 26.

the Millenium „poezję polską reprezentuje *Europa*”²⁶, w znanym już z wydania Gaberbochusa przekładzie Themersona i Horovitza.

Wydawało się, że to już koniec różnomedialnych, różnojęzycznych i bardzo różnorodnych stylistycznie inkarnacji *Europy*. Tymczasem w 2019 roku łańcuch niespodziewanie się domyka, „dopina” na jednym z początkowych ogniw. Film z początku lat trzydziestych, zrabowany przez nazistów w 1940 roku w Paryżu, odnajduje się w Bundesarchiv w Berlinie w czasie poszukiwań prowadzonych przez pracowników Instytutu Pileckiego²⁷.

Wiadomość elektryzuje. Awangardolodzy wstrzymują oddech. Na pierwsze projekcje trzeba jednak, rzecz jasna, poczekać. Film musi przejść proces oczyszczania i konserwacji – pracuje nad nim kilkudziesięciu rekonstruktorów, konieczne jest m.in. usunięcie plam i przebarwień, podjęcie decyzji, które z „defektów” i „migotań” to celowy zabieg artystyczny, a które są wynikiem niszczącego działania czasu. Trzeba wreszcie przystosować znaleźisko do dzisiejszych projektorów²⁸. Tymczasem ponowna premiera niespodziewanie odwleka się jeszcze bardziej, tym razem z powodu nieznanego wcześniej ogólnoswiatowego kryzysu. Mówiąc górnolotnie: *Europa* po raz kolejny płynie z nurtem Historii. Pandemia koronawirusa zamyka kina, muzea, sale koncertowe, szkoły. Do odwołania – które nie wiadomo, kiedy nastąpi.

26 A. Dziadek *Doświadczenie nowoczesności w „Europie” Anatola Sterna*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2008, s. 12.

27 Okazuje się notabene, że *Europa* Themersonów cały czas funkcjonowała w „światach równoległych” – filmowcy i badacze awangardy byli przekonani o jej bezpowrotnej utracie, tymczasem film był bezpieczny, zarchiwizowany i skatalogowany (w archiwum Rzeszy opisany jako „film propagandowy surrealistyczny”, „równie tendencyjny jak jego [literacka – uzupełnienie B.S.] inspiracja”, w którym „zmanierowanie nie pozwala na klarowność narracji”). W czasie swego utajonego życia *Europa* przejechała całą Europę, w drodze między archiwami (prawdopodobna trajektoria: Francja – Niemcy – Rosja Radziecka – NRD; po odnalezieniu film przewieziono do Londynu). Co więcej, *Europa* była nawet prezentowana w Niemczech na „nizowym” spotkaniu z okazji Światowego Dnia Dziedzictwa Audiowizualnego UNESCO w roku... 2015. Pokazywano ją „bez świadomości tego, [...] jakie ma znaczenie dla polskiej kinematografii, dla historii europejskiej awangardy”. (Powołuję się na wypowiedź Anny Bobczuk, pracownicy berlińskiego oddziału Instytutu Pileckiego, która odnalazła film Themersonów. Wypowiedź sformułowana w czasie dyskusji po pokazie odnalezionej *Europy* w warszawskiej Zachęcie, 9 grudnia 2021 roku, wszystkie cytaty – A. Bobczuk).

28 Powołuję się na wypowiedź Anny E. Dziedzic ze studia Fixafilm, prezentowaną w czasie łódzkiej „premiery” *Europy* 17 listopada 2021. Zob. też <http://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/5611/europa.html> (4.11.2022).

Szczęśliwie jesienią 2021 roku można po raz pierwszy zaprezentować publiczności zmaterializowaną legendę polskiej kinematografii. Wielostylowy, miejscami fascynująco niespójny łańcuch intersemiotyczny odzyskał jedno z najważniejszych i najjaśniejszych ogniw. Niewykluczone, że dzięki temu odzyska także swą ogromną moc inspirowania kolejnych (pokoleń) artystów.

O kilku odległościach testu i obrazu

Analizę rozpocznę od spraw podstawowych, umykających jednak często w analitycznym ferworze. Zadanie, które postawili przed sobą Themersonowie, było arcytrudne (filmowcy bardzo rzadko podejmują podobne wyzwania). Myślę o ekranizacji tekstu poetyckiego: gęstego stylistycznie, zmetaforyzowanego, pozbawionego wyrazistej linii akcji. Innowacyjność kina pary artystów wiąże się, o czym się często zapomina, nie tylko z nowatorstwem formalnym, ale też z przekładaniem na ruchome obrazy niejednoznacznych zapętleń słownych²⁹. Bardzo wiele pisze się o poetyckości filmów Themersonów. Warto zwracać uwagę także na ten najbardziej rudymmentarny, a przy tym najtrudniejszy chyba do zadzierzgnięcia, związek z poezją (i to poezją swoiście liryczną!).

Kolejna sprawa to samo czysto fizyczne oddalenie tekstu i obrazu filmowego. Rzecz nabiera wyjątkowego znaczenia w przypadku filmowych *Europ* z lat 1931-1932 i 1988. Produkcja Themersonów była niema (artyści planowali udźwiękowanie kompozycji, najprawdopodobniej jedynie muzyką instrumentalną³⁰, koniec końców publiczność nie otrzymała filmu ze ścieżką dźwiękową). „Pokazy [...] zorganizowane w Warszawie, Łodzi, Krakowie i we Lwowie, poprzedzone [były] recytacją utworu Sterna lub też uzupełniane akompaniamentem muzyki z płyt gramofonowych”³¹. „Lub” to wyjątkowo wieloznaczny spójnik, nie da się go jednak – w świetle znanych świadectw recepcji *Europy* – zastąpić żadnym precyzyjniejszym słowem. Wiadomo, że

29 W dorobku Themersonów znalazły się aż dwa filmy odwołujące się do tekstów lirycznych – *Europa* oraz *The Eye and the Ear* (w przypadku tej drugiej produkcji niesłusznie zapomina się o niebagatelnych związkach z Tuwimowskimi *Ślopiewniami* – zob. B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 373-396).

30 „Themersonowie co prawda stwierdzili w jednym z wywiadów [w 1933 roku – dop. B.Ś.] [...], że film »jest właśnie w trakcie udźwiękowania«, niemniej chodziło zapewne tylko o ilustrację muzyczną, a i to z sugestią, że zabieg ten został na nich wymuszony względami komercyjnymi” (M. Giżycki „Zaciekała praca eksperymentatorska!”, s. 20, przyp. 21). Zob. też J. Zagrodzki *Outside-rzy awangardy*, b.s.

31 J. Lachowski *Anatol Stern i Stefan Themerson*, s. 275.

z płyt odtwarzano Czajkowskiego; trudno jednak wyrokować, czy aby na pewno zawsze był to Czajkowski i czy każdemu pokazowi towarzyszyła muzyka³². Nie jest także jasne, czy każdorazowo odczytywano poemat przed projekcją. Jerzy Toeplitz pisał w 1933 roku: „Dla widzów kinowych, którzy pierwowzoru literackiego nie znają, film jest w wielu momentach niezrozumiały i niejasny”³³. Można zatem wnioskować, że niekiedy publiczność nie była zaznajamiana z utworem Sterna przed seansem. A może krytykowi szło o (jeszcze) wcześniejszą znajomość tekstu?

Toeplitz zarzuca Themersonom, w innym ustępie swego artykułu, nadmierną ilustracyjność wobec poematu³⁴. W moim odczuciu jakąkolwiek ilustracyjność filmu wykryć można dopiero, mając za sobą dogłębną lekturę wiersza, „dziwnego tworu skleconego z maszynową prędkością z reportażu [...], z gazetowych wycinków, z fragmentów filmowych kronik, z przesyconych hiperbolą poematów Majakowskiego”³⁵. Jednorazowe wysłuchanie długiego utworu (niemal 300 wersów w edycji z 1929 roku!), pełnego semantycznych i stylistycznych spięć, przed obejrzeniem feerii zmieniających się obrazów to zdecydowanie za mało, by wychwycić zmienną (!) specyfikę związków poemat – film. Jakie wrażenia mogła pozostawić taka recytacja? Wydaje się, że w sensualnej pamięci odbiorców utrwalalo się co najwyżej kilka fraz, katastroficzny nastrój, wrażenie niepokojącego dynamizmu. Rozsunięty w czasie odbiór obrazu i tekstu rozmywał intersemiotyczne podobieństwa semantyczne, wyciszał ostre logowizualne spięcia.

Odnaleziona *Europa* została udźwiękowiona. Muzykę instrumentalną³⁶, doskonale zestrojoną ze zmieniającymi się obrazami, napisał w 2020 roku, specjalnie do tego filmu, duński kompozytor i muzykolog Lodewijk Muns. Można uznać, że po dekadach zrealizowano plan pary artystów (zamiar podłożenia instrumentalnej ścieżki dźwiękowej pod *Europę*). Z drugiej jednak strony, „dokumentalnej” rekonstrukcji stworzonej przez Themersona w 1983 roku towarzyszył

32 Zagrodzki pisze: „We Lwowie w trakcie pokazu recytowano poemat Sterna, w Warszawie w czasie wyświetlania odtworzono wybrany fragment V Symfonii Czajkowskiego” (J. Zagrodzki *Outsiderzy awangardy*, b.s.). Zob. też M. Giżycki „...Zaciekle praca eksperymentatorska!”, s. 10; B.W. Lewicki *Klub filmowy „Awangarda”*, w: tegoż, *O filmie. Wybór pism*, wybór, wstęp i red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995, s. 259.

33 J. Toeplitz *Europa*, „Kurier Polski” 1933, nr 3, s. 5.

34 J. Toeplitz *Europa*, s. 5.

35 A. Dziadek *Atopia: stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 241.

36 Z jednorazowym wykorzystaniem ludzkiego głosu (słowa są właściwie nierozpoznawalne).

jedynie spokojnie odczytywany przez lektora tekst poematu, bez podkładu muzycznego. Plany artystów mogły zatem ewoluować. Rzecz kolejna: utwór Munsza ogromnie różni się od muzyki Czajkowskiego towarzyszącej projekcji w latach trzydziestych. To jednak kompozycja nawiązująca do muzycznych trendów dwudziestolecia, najpewniej inspirowana ścieżką dźwiękową stworzoną przez Stefana Kisielewskiego do późniejszego filmu Themersonów *Przygoda człowieka poczciwego* (1937). Jak dotąd nie zdecydowano się na poprzedzenie realizacji Themersonów trwale zapisaną na taśmie, czy raczej – w pliku, recytacją poematu (jakkolwiek spadkobierczyni Themersonów, Jasia Reichardt, jest przekonana, że odczytanie tekstu Sterna powinno towarzyszyć recepcji filmu³⁷). I jeszcze jedno. Odbiór *Europy* z dźwiękiem Munsza ogromnie różni się od percepcji samego tylko ruchomego obrazu – w moim odczuciu muzyka dodatkowo dynamizuje i „energizuje” film. W pewien sposób odrywa też od semantyki poematu Sterna³⁸.

Zupełnie inaczej wygląda relacja między dźwiękiem i ruchomym obrazem w *Europie II*. Film Zarębskiego pozbawiony jest warstwy muzycznej, zmieniającym się kadrom towarzyszy odczytywany przez lektora tekst poematu. Relacja między słowem i obrazem jest tym samym znacznie łatwiej uchwytana, mniej wrażeniowa, paradoksalnie – jakby mniej poetycka niżli w filmie Themersonów (jeśli odwołać się do potocznego rozumienia poetyckości jako nastrojowości, nieoczywistości, wieloznaczności). Brak rozziwu czasowego sprawia, że frazy wiersza natychmiast łączą się – bądź, rzadziej, „rozłączają” – z kadrami filmu. Można tu identyfikować na przykład wyrazistą, silną ilustracyjność, przełożenia symboliczne, rozbudowę bądź ukonkretnianie przenośni³⁹.

Zdumiewające, że oba obrazy filmowe tak bardzo się różnią – mimo współpracy Zarębskiego i Themersona, mimo wykorzystania w *Europie II* ocalałych fotogramów oryginału oraz mimo wyraźnych odwołań do zrekonstruowanej przez parę awangardystów listy montażowej.

Jak było na początku...

Rozpoczęłam ten szkic od słowa „olśniewająca”. Przyszło mi ono do głowy natychmiast po obejrzeniu odzyskanej *Europy*. „Olśniewanie” rozumiem

37 Powołuję się na własną korespondencję mailową z Jasią Reichardt, z wiosny 2022 roku.

38 Na część podnoszonych w tym akapicie kwestii (związki z muzyką Kisielewskiego, dźwięk w rekonstrukcji z 1983 roku, odbiór filmu z lat trzydziestych z podkładem muzycznym Munsza) zwracali uwagę P. Polit, H. Sroka i K. Kopcińska w dyskusji w Zachęcie 9 grudnia 2021.

39 Zob. B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 332–368.

tu nie tylko jako budzenie zachwytu, ale też, niejako powracając do semantycznych korzeni słowa, jako niezwykle, „obezwładniające” widza operowanie światłem. Kolejne przychodzące na myśl po projekcji określenia wiążą się z podobnym polem znaczeniowym („blask”, „jasność”, „migotliwość”). A przecież poemat Sterna, odtworzona przez Themersonów lista montażowa i rekonstrukcja Zarebskiego w ogóle nie zapowiadają takich wrażeń percepcyjnych!⁴⁰ Co więcej, późniejszy, bardziej analityczny ogląd filmu z lat trzydziestych dowodzi, że całość wcale drastycznie nie odbiega od tego, co Themersonowie zapisali w scenopisie. I co nie ma z jasnością i migotliwością wiele wspólnego. (Dość przypomnieć miażdżące pokarm usta czy przybijaną do krzyża dłoń). Skąd zatem wrażenie nieprzystawalności filmu do jego poetyckiego pre-tekstu i różnomedialnych „odprysków”?

Pierwsze sceny *Europy* rekonstruowali Themersonowie w 1973 roku następująco:

trawa rosnąca – fotogram animowany: włókna bawełny obcinane klatka po klatce, kręczone wstecz, białe na czarnym
liście na wietrze – fotogram: ruch liści za pomocą ruszania źródłem światła, negatyw, negatyw i pozytyw.⁴¹

Upřednia znajomość scenopisu nie przygotowuje na to, co dzieje się w trzydziestu sekundach filmu tuż po napisach początkowych. Tekst Themersonów jest zwięzły i techniczny. Tymczasem na ekranie rozgrywa się migotliwe, pełne blasku, monochromatyczne widowisko (ogłądane bez podkładu dźwiękowego Munsza wydaje się dość niespieszne, muzyka percepcyjnie dynamizuje „akcję”). Na rozwijane w czasie „fotogramy animowane”⁴² złożyły się trawy (najpewniej istotnie „zrobione” z bawełnianych włókien), baldachy, łuszczyny, kwiatowe bazie, liście o różnych kształtach, skrzydlaki klonu, małe okrągłe owocki. Chciałoby się powiedzieć – po Miłoszowemu, bo zdecydowanie nie po Sternowskiu:

40 Pewną odpowiedzią mogłyby być co najwyżej rozrzucone w różnych publikacjach reprodukcje kilku ciężących ku abstrakcji Themersonowskich fotogramów operujących silnymi kontrastami światłocieniowymi.

41 Cyt. za: J. Zagrodzki *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, „Projekt” 1974, nr 5, s. 27.

42 O unikalnej metodzie twórczej Themersonów i specyfice prac nazywanych przez nich fotografiami (w tekście stosuję nazewnictwo pary artystów) – zob. np. T. Majewski *Themersonowie: kinetyczne kolaże*, w: *Themersonowie i awangarda / The Themersons and the Avant-garde*, red. P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 58-62.

Jaśnieją w słońcu paprocie na brzegu,
 piętrzy się nieogarniona forma liści
 lancetowatych, mieczykowatych,
 sercowatych, łoputowatych,
 językowatych, pierzastych,
 karbowanych, ząbkowanych,
 piłkowanych – i kto to wypowie.
 I kwiaty! Białawe baldachy,
 modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,
 różyczki, grona.⁴³

Wielość form organicznych, chwilami nakładających się na siebie, niedających się rozróżnić, przechodzących na stronę abstrakcji. Światło. Może nawet monochromatyczna sugestia barw – jak w japońskim malarstwie tuszowym. I podobnie jak w tradycyjnej japońskiej sztuce (*sumi-e*, *kachō-ga*, *suiboku-ga*) kształty wydobywane z jednolitego, niemal pustego tła. Nie ja pierwsza widzę u Themersonów transkulturowe zblżenia z twórczością Nipponu. W 1932 roku pisała Stefania Zahorska (nie bez przyczyny właśnie w recenzji filmowej *Europy*):

Wspomniał mi p. Themerson, że chciałby robić lirykę filmową – czarno-białe wiersze filmowe. Widziałam jego fotogramy, poezję pisaną światłem, gdzie rzeczy są i nie ma ich, gdzie jakaś plama jest, być może, rozkwitłą gałęzią jabłoni, japońskim obrazem, albo tylko świetlnym dźwiękiem, bez znaczenia. Zdaje mi się, że p. Themerson odczuwa i rozumie doskonale, co to jest poezja ekranu i poezja światła.⁴⁴

Określenia „liryka filmowa”, „poezja ekranu”, „poezja światła” czy „poemat filmowy”⁴⁵ odnoszą się do samego tworzenia i zestawiania ruchomych

43 Fragment wiersza *Nad strumieniem* z tomu *To*, Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2011, s. 1153.

44 S. Zahorska *Polski film – dobry!*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 53, s. 3. O awangardowych koncepcjach „poezji oglądanej” – zob. też J. Bocheńska *Awangarda lat trzydziestych*, w: J. Bocheńska *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 164-167.

45 W innym miejscu swego tekstu pisała Zahorska (*Polski film – dobry!*, s. 3): „*Europa* jest poematem filmowym. Nie jest filmem abstrakcyjnym, bo są tam przedmioty, postacie, urywki akcji, ale wszystkie te elementy przedmiotowe odarto z bezpośredniego, konkretnego znaczenia [...]”. Sam Themerson stwierdzał: „Cóż, wiem, że stosując [w odniesieniu do awangardowego

obrazów. Kiedy „liryka filmowa” wykorzystywana jest do przekładu awangardowej poezji na język kina, sensory dodatkowo piętują się i zapętłają. Gdy wreszcie, jak wspomniałam, tekst i ruchomy obraz nie są odbierane synchronicznie, wychwytywanie wspólnych semów tego, co słowne, i tego, co wizualne, staje się wyjątkowo trudną sztuką. Tym trudniejszą, że zaskakująco niewiele Themersonowskich kadrów daje się wprost połączyć z konkretnymi wersami poematu. Po obejrzeniu odnalezionej *Europy* uznaję formułowane pod jej adresem zarzuty ilustracyjności względem wiersza za całkowicie bezzasadne⁴⁶.

Chcę jeszcze powrócić do samej percepcyjnej świetlistości filmu. Wieliimir Chlebnikow, mistrz i wizjoner awangardowej poezji, pisał: „Pierwsza spółgłoska wyrazu prostego rządzi całym słowem – rozkazuje pozostałym”⁴⁷. W przekładzie na metajęzyk niefabularnego awangardowego kina aksjomat kubofuturysty-zaumnika mógłby brzmieć: pierwsza sekwencja obrazów rządzi całym filmem – rozkazuje pozostałym cząstkom. Rzecz staje się tym wyrazistsza, że feeria światłoo obrazów z pierwszej minuty *Europy* to dla widzów – zarówno tych dzisiejszych, jak i tych z lat trzydziestych – spora niespodzianka. Odczytanie poematu przed projekcją w niczym nie zapowiadała delikatnej botanicznej impresji. Ta jest jeszcze większym zaskoczeniem dla odbiorców znających *Europę II* Zarębskiego. Gwałtowne, głośne, alarmujące otwarcie filmu z 1988 roku, ściśle powiązane z recytacją i układem graficznym poematu Sterna⁴⁸, znajduje się na antypodach „lirycznego”, „miękkiego” początku odnalezionego filmu.

kina – dop. B.Ś.] analogię do poezji popełniam błąd wyjaśniania jednej niewiadomej za pomocą drugiej niewiadomej (*ignotum per ignotum*) – ale nie potrafię zaproponować niczego lepszego” (S. Themerson *O potrzebie tworzenia widzeń*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 61).

46 Szerzej pisze na ten temat M. Giżycki „*Europa*” *odnaleziona*, s. 206-207.

47 W. Chlebnikow *Nasze założenia*, w: W. Chlebnikow *Rybak nad morzem śmierci*, przeł. i oprac. A. Pomorski, Open, Warszawa 2005, s. 77.

48 W wydaniach uwzględniających opracowanie graficzne Szuczki inicjalne „A”, „B”, „C” stają się osobnymi obrazami. Wybito je wytłuszczonymi czarnymi i czerwonymi kapitalikami różnej wielkości. Zakomponowano wertykalnie, obok kolejnych wersji poematu (nie zaś, jak w „zwyczajnie” drukowanych edycjach, w jednym wersie, ponad dalszymi liniami tekstu). W czarno-białym filmie Zarębskiego zaraz po planszy tytułowej następuje szybki montaż obrazów, którym towarzyszy ostry dźwięk. Oto: obuta stopa, zgrzytliwe przedstawianie zwrotnicy – pojawiająca się na moment na czarnym ekranie wielka biała litera A – noga naciskająca pedał, zapuszczanie motoru motocykla – litera B – stopa wdeptująca pedał w tramwaju, ostry, ostrzegawczy dźwięk dzwonka – litera C.

Inicjalne obrazy Themersonowskiej *Europy* mają szansę stać się jedną z dominant odbioru także dlatego, że są w trakcie filmu poddawane transformacjom, kilkakrotnie powracają w nieco innych fotograficznych odsłonach. Innymi słowy – stają się jednym z lejtmotywów kompozycji: zaskakującym, bo całkowicie obcym literze poematu, nieobecnym w *Europie II*, w zrekonstruowanym scenopisie wspomnianym tylko jednokrotnie. Obrazowych „refrenów” jest w *Europie* kilka (motyw jedzenia, postać boksera, bijące serce, figurynka z kiwającą się głową, cyfra XX). Ten fotografowo-przyrodniczy jest jednak, jak mi się zdaje, jedną z największych niespodzianek, jakie przyniósł odkryty film.

Co ciekawe, powracające obrazy roślin – dzięki dość oczywistym odczytaniom „języka ciała” nieludzkich bohaterów – konotują bardzo różne sensy. W pierwszej minucie filmu wydają się niejako bezinteresowne, po prostu są – w swojej botanicznej i artystycznej „takości”. (Niepokojący może być jedynie towarzyszący im przez kilka mgnień oka wydłużony kształt o niejasnej, najpewniej antropogenicznej, proveniencji: czółno? a może... pocisk?). Sekwencję zamyka pojawienie się człowieka, w bardzo jednak naturalnej i „nieinwazyjnej” postaci: najpierw na ciemnym ekranie majaczą, ledwo widoczne, kobiece pośladki i uda, chwilę potem widziana od tyłu postać skacze do wody (0:53-0:54).

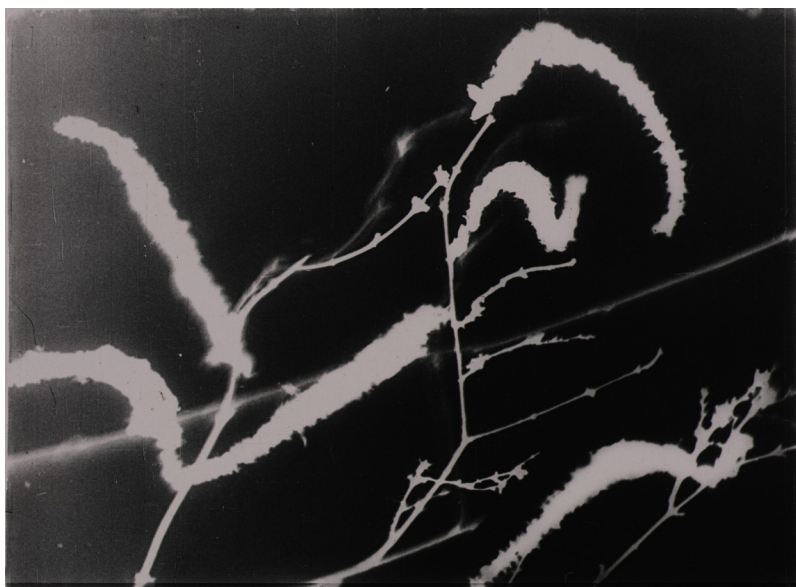
Przy kolejnych obrazowych przywołaniach liści, traw, baldachów i jagód trudno już uciec od lektury przyczynowo-skutkowej i symbolicznej. Po spokojnym (choć, paradoksalnie, pełnym ruchu) otwarciu *Europa* przynosi się w sam środek antropocenu i zaczyna zmieniać tempo: rozpędzać się, zwalniać, hamować, znów przyspieszać. Sceny przemocy (wpychanie gazet do ust, zabójstwo strzałem z rewolweru, przybijanie do krzyża), zdjęcia tłumów, frontowe wybuchy, powtarzane lub multiplikowane sceny jedzenia, przeplatają się z portretowymi zbliżeniami twarzy, ujęciami maszyn, cyfr, wieżowców, figur geometrycznych. Po wyblyskujących przez moment („przekładanych” obrazami bijącego fotografowego serca) literach S – O – S⁴⁹ powraca jednak świat roślin: „realny” (niefotografowy, pozytywny) krzew, rozedrgana gałąź klonu, trawy i dmuchawce deptane nagimi stopami. I wreszcie (8:07-8:29) – botaniczne fotogramy pokrewne tym znanym z inicjalnej „etiudy”.

W roślinnym teatrze (kinie) cieni wystąpiły, znów prezentowane jak w japońskich *sumi-e* czy *kachō-ga*, pochylające się baldachy z łuszczynami,

49 Widać tu inspirację środkową rozkładówką tomu *Europa* w opracowaniu Szczuki, która przedstawiała mapę kontynentu, odwróconą twarz Petrarke i wielkie litery S, O, S. (U Themersonów oba „S” są odwrócone).



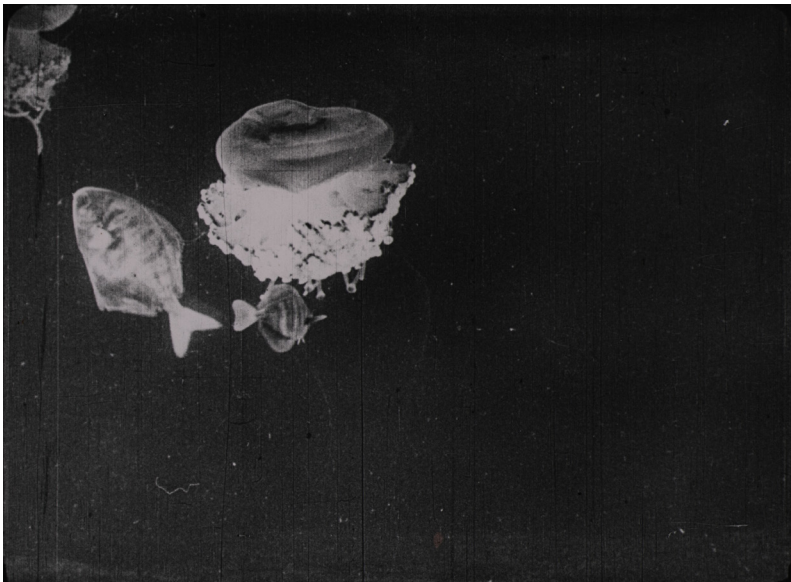
Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 0:35



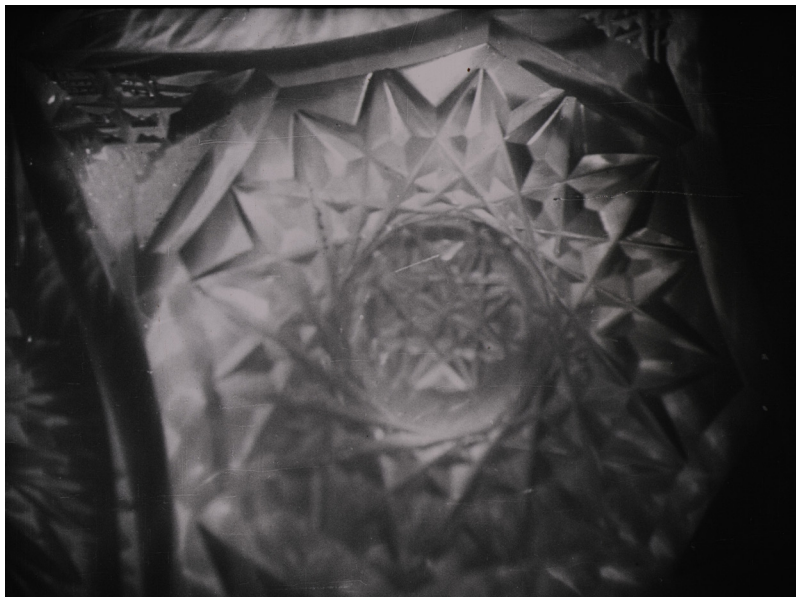
Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 0:40



Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 0:43



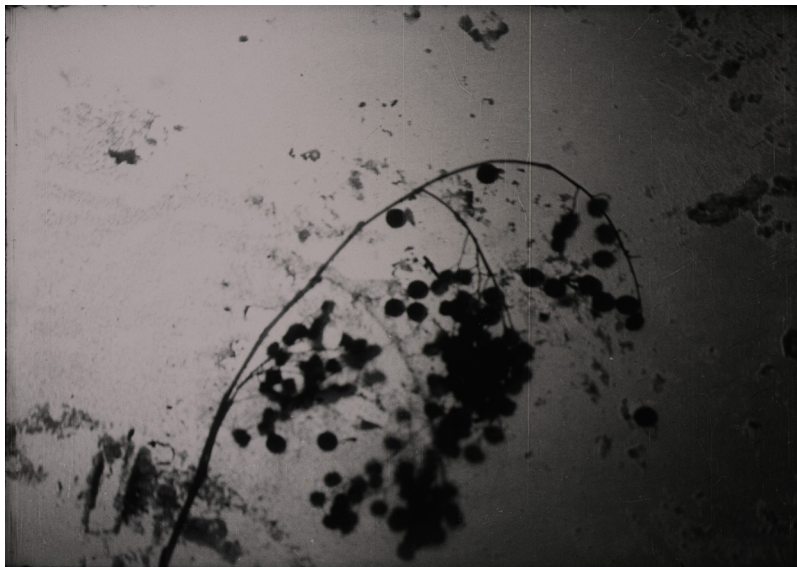
Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 5:03



Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 5:07



Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 8:10



Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 8:12



Kadr z *Europy* F. i S. Themersonów, 10:56

gięte ku ziemi delikatne listki i łodygi⁵⁰, okrągłe owocki oddzielające się od szypulek macierzystej rośliny, opadające liście⁵¹, wirujące drzewo tracące liście i gałęzie oraz wirujący negatywowo las (w błyskawicznym ruchu zatracający mimetyczność). Tu jednak rośliny są czarne, podczas gdy w pierwszej minucie filmu promieniają blaskiem w negatywowych kadrach. Szybkie zmiany położenia botanicznych bytów oraz intensywne gra światłem i, przede wszystkim, cieniem sugerować mogą przemieszczanie się mas czarnych chmur, wicher, burzę. W języku symboli – kryzys, katastrofę, zagładę.

Trudno także nie czytać dziś *Europy* w kontekście ekokrytycznym⁵². To tym wyrazistsze, że kolejne ujęcia przedstawiają (zapowiedziany w poemacie, znany ze scenopisu Themersonów i filmu Zarębskiego) roślinny kiełek rozsadzający trotuar, przeistaczający się w wielkie drzewo, które następnie pada na miejskie budynki (8:42-9:37). Botaniczne fotogramy wyblęskują w „collage’owym montażu”⁵³ Themersonów jeszcze dwukrotnie (10:08-10:15, 10:56-10:58), wplecione w korowód szybko pojawiających się i niknących heterogenicznych obrazów. Drugie z migawkowych „wejść” roślinnych bohaterów zapowiada sam koniec filmu. A zatem – kłamra. Ostatnie sekundy *Europy* wypełniają – znów jaśniejące jak w otwierającej całość botanicznej etiudzie⁵⁴ – trawy, liście i klonowe „noski” oraz ujęcia kobiety skaczącej w dół z trampoliny na tle bijącego fotogramowego serca.

Film domyka się kompozycyjnie. Nie daje się jednak zamknąć w prostych formułach interpretacyjnych. Spójrzmy jeszcze, punktowo, w sam środek *Europy*.

Co tu robią meduzy?

Scena z niespiesznie poruszającymi się meduzami i rybami trwa zaledwie kilka sekund (4:57-5:04). Trudno ją jednak przeoczyć, tak jest zaskakująca.

50 Sekwencja trzech kadrów z liśćmi na łodyżkach na tle wysokiego ciemnego horyzontu otwiera filmowy apendyks *Europy* w wydaniu Gaberbocchusa (b.s.). Jest tam jednak bezpośrednio przedstawiana z obrazem przybijanej do krzyża dłoni, w odnalezionym filmie znacznie oddalonym od opisywanych ujęć botanicznych.

51 Fotogramy zbliżone do tych znanych z I części (*Green Words*) późniejszego filmu Themersonów *The Eye and the Ear* (1944-1945).

52 Zob. tekst H. Sroki *Polityczności filmów Themersonów* w tym numerze „Tekstów Drugich”.

53 J. Zagrodzki *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, s. 27.

54 Jako etiudę określił początkową sekwencję obrazów Giżycki (M. Giżycki „*Europa*” *odnaleziona*, s. 207).

Próżno szukać choćby śladu podobnego obrazu w tekście Sterna, w scenopisie Themersonów, w filmie Zarębskiego. Nijak nie przystaje on do semantyki – i stylistyki – „huczącego i tętniącego nowoczesnością”⁵⁵ poematu. A może to podszyta surrealizmem filmowa zabawa w wizualnego „wybornego trupa” (*nomen omen*)? Trudno jednak dopatrzeć się tutaj jakiegokolwiek ludyczności.

Po długim ujęciu bijącego fotogramowego serca (4:37-4:56), wyciszającym obrazową kakofonię i zwalniającym tempo jukstapozycyjnej kompozycji, na ekran wpływają dwie rybki i meduza (druga meduza, widziana tylko fragmentarycznie, tkwi w lewym górnym rogu układu). Rybki płyną nieco niezbornie, postrzępione „spódnice” meduz rytmicznie falują.

Chwilę później wodne żyłtka ustępują miejsca świetlistej, gwiazdzistej konstrukcji. Czy to majstersztyk gotyckiego budownictwa sakralnego, misterne sklepienie stworzone przez średniowiecznego architekta? A może kunsztownie oszlifowany, pięknie chwytający światło kamień szlachetny⁵⁶? Kolejne ujęcie pokazuje, że widzieliśmy jedynie (?) fragment kryształowej karafki. Dalej mamy fajkę leżącą na miękkiej tapicerce, delikatnie gładzone dłonią wybrzuszony, rozrzeźbiony pudło rezonansowe mandoliny, klawiaturę fortepianu, wahadło zegara⁵⁷. Po kolejnych kilkudziesięciu sekundach *Europa* znów przyspiesza. Opisane spowolnienie, skupienie na tym, co oswojone, bliskie, co nie pędzi, nie grozi, nie niszczy, wydaje się jednak bardzo znaczące. Zapewne nie przypadkiem „wypada” ono dokładnie w połowie filmu.

A co z inicjującymi tę sekwencję wodnymi stworzeniami? Najprawdopodobniej to tylko (?) zwierzęta z akwarium. Ich obraz bardzo skutecznie wybija jednak z percepcyjnych kolein (bo można w nie wpaść nawet w trakcie projekcji awangardowego filmu pełnego obrazowych nawrotów). Akwaticzna scena jest pewnego rodzaju przełącznikiem⁵⁸, sygnalizuje ostrą zmianę focalizacji – z tego, co zewnętrzne i niepokojące, ku temu, co domowe, zwyczajne, „opatrzone”, ale co w uważnym odbiorze może całkiem się odpodobnić,

55 A. Dziadek *Atopia: stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 241.

56 Za tę sugestię bardzo dziękuję Małgorzacie Gaszewskiej.

57 U Sterna mowa o „najbliższej rodzinie przedmiotów / ożywionych własną swą ręką”. Być może da się wiązać opisywane kadry z tym króciutkim fragmentem poematu (wikłany zresztą od razu w dalsze relacje semantyczne, kolejne wersy brzmią bowiem: „nieskończona drabina / komplikacji / budowanie nowego wyrazu [...]” (cytaty za wydaniem z 1929 roku – A. Stern, M. Szczuka *Europa*, b.s.).

58 Dzięki swej jednorazowości i semantycznej obcości dużo wyrazistszym niż wielokrotnie przywoływane fotogramowe serce.

ujawnić nieprzeczuwane, ocalające (?) sensualne światy. Doskonałym przykładem jest tu oglądane pod różnymi kątami, pełne blasku gwiazdziste sklepienie, które okazuje się częścią karafki. Trochę jak... u Białoszewskiego:

Jakże się cieszę,
że jesteś niebem i kalejdoskopem,
że masz tyle sztucznych gwiazd,
że tak świecisz w monstrancji jasności,
gdy podnieść twoje wydrążone
pół-globu
dokoła oczu,
pod powietrze.
Jakżeś nieprzeciedzona w bogactwie,
łyżko durszlakowa!⁵⁹

Chyba nie bez przyczyny film pary nowoczesnych eksperymentatorów „każe” się zestawiać z tekstami innych znakomitych nowoczesnych twórców, szukających własnych, osobnych przestrzeni w nieszczególnie gościnnym XX wieku (w tym szkicu to wiersze Miłosa i Białoszewskiego, lista może być jednak znacznie dłuższa). Również nie bez przyczyny w tym krótkim podrozdziale pojawiło się (dosłownie) tak wiele znaków zapytania. W *Europie* bowiem nic się definitywnie nie wyjaśnia.

Na koniec oddam na chwilę głos Anatolowi Sternowi (w moim szkicu jego słowa wybrzmiewają zaskakująco rzadko). Poeta pisał⁶⁰: „Nad wszystkim górował [...] w filmie Themersonów protest, gniewny i rozpaczliwy, przeciwko zamienianiu mas ludzkich w mięso armatnie lub bezduszne automaty”⁶¹. Obejrzałam odnaleziony film dziesiątki razy. I, szczerze mówiąc, wcale nie jestem pewna, czy górują w nim gniew i rozpacz. Na pewno są niebywale istotne, na pewno napędzają obrazowy wir. Ale czy istotnie są najważniejsze?

W przedmowie do *Europy* z 1929 roku Stern głosił: „Szczuka widział tylko biegun, nie uznawał rozpusty niuansów”⁶². Themersonowie wypożyczyli

59 Fragment wiersza *Szare eminencje zachwyty*, cyt. za: M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 1, PIW, Warszawa 2016, s. 55.

60 Niemal trzydzieści lat po zaginięciu *Europy*, co naturalnie jest nie bez znaczenia.

61 A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, s. 177.

62 A. Stern, M. Szczuka *Europa*, (1929), b.s.

wprawdzie pewne motywy – i techniki – od Szczuki, poszli jednak zupełnie inną drogą. Mamy tu całą feerię niuansów. I to one, jak mi się zdaje, przesądzają o wielkiej sile filmowej *Europy*.

I już zakończenie

Ten szkic to zaledwie ślad wstępnego namysłu nad odzyskaną *Europą*. Nie da się opisywać filmu – legendy w oderwaniu od długiego, poplątanego łańcucha intersemiotycznego. Trudno abstrahować od tego, co w odnalezionej produkcji niespodziewane, zdumiewające, zbijające z analitycznych tropów. I już pora kończyć. A przecież zrobiłam dopiero pierwsze, niepewne kroki w stronę roz-poznania Themersonowskiej kompozycji.

Zamknę ten artykuł badawczym truizmem, od którego jednak nie umiem uciec: mnóstwo pozostaje do odkrycia, opisanie, zinterpretowania, przedyskutowania. Wspaniale, że taka dyskusja stała się możliwa!

Abstract

Beata Śniecikowska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

Links of Europe: A Long, Tangled Intersemiotic Chain and the Recovered Film by the Themersons

The article analyzes the surprisingly long and enduring intersemiotic chain (Seweryna Wyślouch) initiated by the publication of Anatol Stern's long poem *Europe* (1925) and encompassing works in typography, photomontage, film, theater, and performance that were created over the past century. Śniecikowska describes all the artifacts that form this chain of diverse media, focusing especially on the film *Europa* by Franciszka and Stefan Themerson (1931–1932), which was considered lost for almost eighty years, only to be unexpectedly found in 2019. The article examines the relationship between Stern's long poem, the Themersons' film, and the related soundtrack. Moreover, Śniecikowska thoroughly describes the film's visual leitmotifs and its previously unknown ecocritical contexts.

Keywords

Franciszka and Stefan Themerson, avant-garde film, avant-garde poetry, intersemioticity, poetic film