Polityczności filmów Themersonów

Honorata Sroka

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 142–160

DOI: 10.18318/td.2022.6.10 | ORCID: 0000-0002-3505-1604

Artykuł powstał w ramach realizacji grantu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza" realizowanego na Uniwersytecie Warszawskim, nr referencyjny projektu: PSP 501-D130-20-0004313.

Honorata Sroka – biogram: s. 93.

Mało dostrzegany jest fakt, że proza Stefana Themersona tematycznie zdominowana została przez wątki polityczne[1], podobnie w omówieniach dorobku filmowego obojga Themersonów zainteresowanie nowatorstwem metod góruje nad analizami oryginalności ich refleksji światopoglądowych[2]. Artyści konsekwentnie jednak nadawali myśli politycznej określony kierunek, co widać wyraźnie zarówno przy bliższym oglądzie *Europy*, jak i w trakcie lektury licznych notatek powstałych

1 Zob. więcej na ten temat: H. Sroka *Na przecięciu, w zestawieniu, z dystansu. Antypolityczność Stefana Themersona*, w: *Polityki/Awangardy*, red. A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz, WUJ, Kraków 2021.

2 Zob. chociażby wartościowe, lecz nieujmujące tej kwestii prace: M. Giżycki *Kino a awangarda w Polsce przed 1939 rokiem*, w: *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu od postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa–Kraków 2020; M. Giżycki *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, PWN, Warszawa 1989. 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,* Universitas, Kraków 2005; R. W. Kluszczyński *Obrazy na wolności*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.

http://rcin.org.pl

podczas tworzenia *Calling Mr. Smith*, a także szkiców niezrealizowanych projektów filmowych.

Punktem wyjścia tego artykułu jest teza, że oboje artyści byli czujnymi obserwatorami i krytykami teraźniejszości, natomiast eksperyment stanowił nie tyle ich główną ambicję, ile jedyny akceptowalny sposób na osiągnięcie czytelności przekazu – narzędzie polityczne. Wydarzenia takie, jak potrójny kryzys (gospodarczy[3], społeczny[4] i polityczny[5]), do którego komentarzem jest *Europa* (1932), a także druga wojna światowa, czyli tematyka podjęta w filmie *Calling Mr. Smith* (1943), zachęcały awangardystów do zajmowania jasnych stanowisk, dla nas natomiast stanowią główną oś problemową tego artykułu.

Oba filmy pozwalają zauważyć przejście projektu politycznego Themersonów od szukania remedium na diagnozowany kryzys[6] w wartościach takich, jak natura oraz miłość erotyczna wraz z jej sensualnością (*Europa*), do ukazywania sztuki, filozofii i społeczeństwa obywatelskiego jako narzędzi terapeutycznych (*Calling Mr. Smith*). W dalszej kolejności na podstawie materiałów archiwalnych przybliżę syntetycznie historię planowania ostatniego, niezrealizowanego filmu politycznego Themersonów (*Child of Europe*), by pokazać ponownie, że wysiłek budowania poczucia odpowiedzialności u odbiorcy był stale obecny w działalności filmowej artystów przez blisko dekadę. Dążę tym samym do ukazania różnych aspektów polityczności filmów Themersonów. Dlatego w toku analizy *Europy* skupię uwagę na tym, w jaki sposób awangardyści odpowiadali na problemy nowoczesności poprzez swój przekaz światopoglądowy. Natomiast w interpretacji *Calling Mr. Smith* położę akcent na metody kompozycyjne, służące do stworzenia filmu propagandowego, wykonanego na zamówienie instytucji rządowej.

1932: *Europa*

Przekaz światopoglądowy *Europy* został wykreowany jako wartość uniwersalna. Autorzy nie odwoływali się bezpośrednio do sytuacji w Polsce, lecz

3 Mam na myśli wielki kryzys gospodarczy w Europie oraz Stanach Zjednoczonych.

4 Zob. S. Rudnicki *Obóz Narodowo-Radykalny: geneza i działalność*, Czytelnik, Warszawa 1985.

5 Mam na myśli autorytarne rządy sanacji.

6 Na temat kwestii kryzysu wojennego w twórczości Themersonów piszę obszerniej w: *The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis*, w: *"Crisis", The Avant-Garde and Modernism in Critical Modes*, ed. S. Bru, K. Kangaslahti, L. Lin, I. Slavkova, D. Ayers, De Gruyter, Berlin 2022.

http://rcin.org.pl

wypowiadali jako ponadnarodowi mieszkańcy i obserwatorzy tytułowego kontynentu. Symptomatyczne, że w latach 40. Themersonowie chętnie opisywali własną podmiotowość frazą oddającą przyjętą przez nich ponadnarodową perspektywę „obywateli świata"[7], to znaczy ludzi bez konkretnej przynależności etnicznej i językowej – taka postawa w przypadku awangard początku XX wieku, doświadczonej procesami globalizacji, nie jest czymś odosobnionym[8], jednak w kontekście polskich procesów modernizacyjnych lat 20. i 30. nie jest też zupełnie neutralna politycznie[9].

Samo pojęcie *global citizenship*, a także używane przez awangardystów synonimicznie *world citizen*, ma swoje podstawy w internacjonalistycznych ruchach politycznych, które na przestrzeni wieków przybierały rozmaite formy, jednak stale łączyły się z najbliższym Themersonom, jak sądzę, zdystansowaniem wobec traktowania narodu jako podstawowego czynnika tożsamościotwórczego. Zdaniem małżeństwa – by zastosować nowszą teorię – nacja była jedynie modelem „wspólnoty wyobrażonej"[10], lecz nie ostatecznym czynnikiem wpływającym na działania jednostki. Źródeł takiego myślenia u artystów, jak sugeruje chociażby eksperyment autobiograficzny Themersona (*Bayamus*), a także szereg jego utworów prozaicznych z lat 40.[11], należy szukać w oddolnej i systemowej przemocy, której oboje twórcy doświadczali w latach 30. w Warszawie jako członkowie zasymilowanych rodzin żydowskich.

> Ja, choć nie jestem badaczem, przypuszczam jednak, że nawet wewnętrznie, a nie tylko powierzchownie, Żyd np. różni się od Polaka, że psychologia, nawet głębiej charakteryzująca człowieka, jest inna u Żyda, a inna

7 Zob. Korespondencja wzajemna Themersonów 1940-1942, t. 2, list z 15.01.1941; https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1940-1942-t-2,OTA2NTM1ODE/0/#info:metadata (22.11.2022)

8 Na temat polityczności awangard pierwszej połowy XX wieku zob. *The Invention of Politics in the European Avant-Garde, 1906-1940*, ed. S. Bru, G. Martens, Rodopi B.V., Amsterdam–New York 2006. W kontekście krajowym interesująco o internacjonalizmie Jana Brzękowskiego pisały Iwona Boruszkowska i Michalina Kmiecik zob.: *Style zachowań awangardowych. Przypadek polski*, WUJ, Kraków 2022, s. 155-162.

9 Zob. M. Rakoczy *Władza liter. Polskie procesy modernizacyjne a awangarda*, WUJ, Kraków 2022.

10 B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997, s. 24.

11 Zob. chociażby *Śledztwo* albo *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych* w: S. Themerson *Generał Piesc i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1980.

http://rcin.org.pl

> u Polaka... Ja jestem Żydem!... Doświadczam to dziś. Kiedyś głęboko wierzyłem w to, ale potem nazwałem się o b y w a t e l e m ś w i a t a [wyróżnienie – H.S.] i w ogóle nie uznawałem narodowości, ostatnio „byłem" Polakiem. A dziś wiem, że jestem Żydem i jaki daleki jestem od tego, by zwać się Polakiem. Przekonałem się, że tem czym jestem trochę – i, jak to przedtem myślałem, całkiem zasymilowany (piszę i czytam po polsku, znam historię Polski itd.) – charakteryzuję się właśnie jako prawdziwy i z dwudziestego wieku, Żyd diaspory. Wybaczcie mi więc, że piszę po polsku, nie po żydowsku, bo nie moja w tem wina. Polska mnie wszędzie otacza, więc wpadłem pod wpływem tego otoczenia.[12]

Cytowany powyżej, jeden z licznych zapisów pochodzących z pamiętników konkursowych powstałych w latach 30., pokazuje nam również podobieństwo internacjonalistycznych ambicji rówieśników małżeństwa. Dlatego w poszukiwaniu dróg interpretacji *Europy* kluczowa okazuje się przynależność pokoleniowa Themersonów. Z jednej strony ich film wpisuje się w poetyki twórców katastrofizmu schyłku dwudziestolecia, z drugiej natomiast idea polityczna ukazana w *Europie* zaskakująco często pokrywa się z narracjami autobiograficznymi młodzieży urodzonej w pierwszej dekadzie XX wieku, w szczególności zaangażowanych politycznie osób mieszkających na terenie Polski – niekoniecznie twórców awangardowych, ale społeczności, która ze względu na nasilenie ksenofobiczne oraz gospodarczą zapaść doświadczyła rozczarowania[13]. Na generacyjny problem wspólnoty doświadczeń zwracał uwagę Aleksander Wójtowicz, analizując awangardową prozę dla młodzieży Jalu Kurka:

> Jednak to, co w latach dwudziestych wydawało się największą nadzieją epoki, po wydarzeniach z 1929 roku stało się jej troską, bo długofalowe konsekwencje krachu ekonomicznego wpłynęły głównie na l o s y g e n e r a c j i [wyróżnienie – H.S.], która dopiero wkraczała w dorosłość. Kryzys kapitalizmu zachwiał wytwarzanymi w jego ramach narracjami,

12 *Ostatnie pokolenie: autobiografie polskiej młodzieży żydowskiej okresu międzywojennego: ze zbioru YIVO Institute for Jewish Research w Nowym Jorku*, oprac. Alina Cała, "Sic!", Warszawa 2003, s. 88.

13 Zob. K. Kijek *Dzieci modernizmu: świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017; zob. także *Ostatnie pokolenie*.

http://rcin.org.pl

> miejsce wizji kariery i awansu społecznego zajmowały wyobrażenia diametralnie odmienne, w których dominował lęk przed destabilizacją, brakiem perspektyw, bezrobociem i bezdomnością.[14]

Przekaz ideowy *Europy,* choć pokrywa się z estetyką katastrofizmu awangardystów, nie jest jednak ani wyrazem przeczucia nieuniknionego końca cywilizacji, ani jej apoteozą. Tematem filmu jest co prawda w dużej mierze krytyka konstruktywistycznej apologii postępu – wyrażonej dekadę wcześniej chociażby w haśle „Miasto, masa, maszyna"[15] Tadeusza Peipera (1922) – ujęta przez Themersonów najwyraźniej w kadrach bezpośrednio nawiązujących do estetyki twórców „Bloku" i „Zwrotnicy" (07:12)[16]. Jednak ukazana przez artystów diagnoza upadku człowieka pod naporem mechanizmów kapitalistycznego wyzysku znajduje przeciwwagę w kontrwartościach, takich jak przyroda i człowiek, który nie podporządkowuje tej pierwszej swoim celom.

Natura, w obronie której stają awangardyści, jest ukazana w *Europie* jako synekdocha każdej tłumionej mniejszości. Szczególnie interesująca okazuje się paralela pomiędzy sensualnością gitary muskanej przez kobiecą dłoń (05:11) – który to gest jest wyraźnym nawiązaniem do miłości erotycznej – a powolnym pływaniem ryby i meduzy (05:01). W obu przypadkach tempo oddaje symbiotyczność dwóch światów. Z jednej strony widzimy więc podatność na zranienia kochanków w momentach bliskości, z drugiej natomiast bezbronność fauny i flory. Warto dodać, że *Europa* jest jedynym w twórczości kinematograficznej Themersonów dziełem biomorficznym[17], w którym związki między wszelkimi organizmami żywymi zostały przedstawione w hierarchii poziomej. Nie ma tu mowy o wyższości człowieka nad światem przyrody. Takie ujęcie organiczności wypada oryginalnie

---

14 A. Wójtowicz *Ochotnik i tramp. O młodzieżowych powieściach Jalu Kurka*, w: *Polityki/Awangardy*, s. 176.

15 Pierwodruk „Zwrotnica" 1922 nr 2; zob. przedruk w: T. Peiper *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 30-49.

16 W nawiasach podaję, w której minucie filmu zostały zamieszczone poszczególne kadry.

17 Zob. *Modernism and Biocentrism*, ed. O.A.I. Botar, I. Wünsche, Routledge, Londyn 2011; A Turowski *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019. Na temat biomorfizmu między innymi w polskim dwudziestoleciu zob. *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.

http://rcin.org.pl

zarówno na tle dokonań pierwszej, warszawskiej awangardy, jak i całej historii eksperymentalnej twórczości filmowej polskiego dwudziestolecia[18].

Na antypodach powyższych wartości odnajdujemy symbolikę upadku, wyrażoną w scenach ukazujących ludzkie nogi biegające prędko po trawie (gniotące ją), a także nogi w trzewikach, które w szaleńczym tempie przechodzą po chodniku. Przy tym jednak powoli spomiędzy płyt chodnika wyrasta źdźbło trawy, które następnie przeobraża się w potężny konar z licznymi korzeniami. Kulminacją tych obrazów jest moment ostatecznego upadku drzewa – dynamiczne wstrząsanie gałęziami wywołuje wrażenie drastycznego szarpania się rośliny. Drzewo – jak widzimy – umiera, konwulsyjnie walcząc o życie, a obrazy jego drgawkowych i spazmatycznych ruchów przeplatają się z kadrami wybetonowanych miast i przerażonych ludzkich twarzy, które (niemo) krzyczą, podnosząc dłonie do głowy w geście bezbronności, bezradności albo frenetycznego napięcia.

Przyspieszenie cywilizacyjne w *Europie* pokazane zostało więc nie tyle jako bodziec do przemian, ile jako podglebie zaburzenia relacji człowieka z naturą. Themersonowie w niezwykle przenikliwy sposób zdają się przekonywać, że kapitalistyczny postęp zachodzi drogą wyzysku opartego na eksploatacji surowców naturalnych. W tak ujętym projekcie politycznym trudno oczywiście nie upatrywać pokrewieństwa ze współczesnymi ruchami z Extinction Rebellion na czele oraz antykapitalistyczną krytyką polityki gospodarczej nakierowanej na nieustanny wzrost:

> Od uświadomienia sobie tego już tylko mały krok do uznania, że inne „zjawiska" zaludniające przestrzeń naszego doświadczenia, to znaczy inne istoty, z którymi wchodzimy w kontakt – nie tylko ludzie, ale także zwierzęta i rośliny – również są istotami, podmiotowo doświadczającymi rzeczywistości. Przecież, tak jak my, są ciałami, doznają świata poprzez zmysły, nawiązują z nim kontakt, reagują, wpływają na jego kształt. Świat, który jawi się przed nami, jest współtworzony przez inne podmioty tak samo, jak my współtworzymy ich świat. Wszyscy uczestniczymy w zmysłowym tańcu wzajemnej percepcji, w nieustannym dialogu, przez który poznajemy świat. Kiedy myślimy w ten sposób, nagle załamuje się rozróżnienie podmiot – przedmiot. Husserl dowodził, że uniwersum doświadczenia nie jest definiowane przez relację podmiot – przedmiot,

18 Warto w tym kontekście wspomnieć chociażby o *Fotogramie abstrakcyjnym* (1930) Janusza Marii Brzeskiego, jest to jednak tylko fotografia, nie film.

http://rcin.org.pl

> jest to raczej obszar intersubiektywny, tworzony zbiorowo. Wszystko, co wiemy, wszystko, o czym myślimy, i wszystko, czym jesteśmy, jest kształtowane przez wzajemne interakcje z innymi podmiotami.[19]

Powyższa myśl Jasona Hickela w dobitny sposób potwierdza paralele pomiędzy współczesnym antropologiem podejmującym problem globalnego ocieplenia, a Themersonami diagnozującymi kryzys relacji między człowiekiem a przyrodą. Europa jest więc kreowana przez artystów jako miejsce starcia kontrastów, wobec których należy (i warto) się opowiadać. Gra antagonizmów oddana została przez autorów również w naprzemiennym ukazywaniu sylwetki chudego robotnika i wspomnianego chorobliwego konsumenta, który stołował się w warszawskiej restauracji Europa. Symbolika tych obrazów klaruje się jako jasny przekaz polityczny – artyści ukazują, że dążenie do nieustannego wzrostu oraz pomnażania zysków kosztem podporządkowanych jest dehumanizacją (03:23), z którą walkę awangardyści podejmują w sposób pozornie najbardziej nieskuteczny. Themersonowie bowiem, szukając kontrwartości dla diagnozowanej w filmie przemocy systemowej, pokazali nagą wartość szumiącego drzewa (inaczej: intratnego surowca), subtelną zmysłowość okazywaną sobie przez ludzi (inaczej: bezpodmiotowej siły roboczej) czy wreszcie kojącą moc powolnego ruchu wskazówek zegara, który równie dobrze można traktować jako tempo sprzyjające autorefleksji. Z jednej strony ukazali więc wynaturzenia kapitalizmu, a z drugiej stworzyli oryginalne kontrapunkty dla swoich obserwacji, co odróżnia ich dzieło od poematu Anatola Sterna, w którym przyroda z pewnością nie była elementem do tego stopnia eksponowanym co w filmie. Można więc przyjąć, że dla Themersonów natura była kluczowym problemem w utworze.

Często i na różne sposoby ukazywane wśród awangardy europejskiej wizerunki boksera (04:19)[20] oraz pływaczki (11:41) zostały użyte przez Themersonów w sposób nieprzypadkowy. Obu wizerunkom ciał oddających się przyjemności sportu towarzyszą kadry bijącego serca. W przypadku sylwetki atakującego boksera serce zostało ukazane za pomocą naprzemiennych ujęć, podobnie jak w kadrach z napisem „S.O.S.", bezpośrednio następującym po

19 J. Hickel *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Karakter, Kraków 2022, s. 351-352.

20 Więcej na ten temat zob. P. Strożek *Modernizm – sport – polityka. Praktyki artystyczne wokół Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie i Spartakiad 1928 roku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019.

http://rcin.org.pl

słowach „WIEK XX". Kończąca film pływaczka natomiast wskakuje w sam środek serca, które jest jednocześnie wodą (zamiast naprzemienności – nakładanie się obrazów). Ta dualność jest grą znaczeń, podkreśla symbolikę wody jako wartości podstawowej, czegoś koniecznego człowiekowi do życia. Nie bez znaczenia jest to, że bicie serca zostało ukazane bezpośrednio na spokojnej tafli wody należącej do odrębnego porządku – tłumionej natury. Jak zauważa Przemysław Strożek: „Widok skoczków sprawia wrażenie, że nie obowiązują ich prawa ciążenia, unoszą się w przestworzach i reprezentują społeczność nowych ludzi, zdolnych latać"[21]. Cielesność ukazana w zakończeniu *Europy* przy pomocy pływaczki to już nie biegnące mechanicznie stopy, lecz kobiece ciało poruszające się w pełnym powabie gimnastycznego ruchu, gotowe na bezwzględne zjednoczenie z przyrodą. Skok do wody pozornie tylko sprawia wrażenie kolejnego górowania nad naturą, skoro ostatecznie staje się pełnym zaufania zwrotem w sam środek tego, z czym przez większość filmu cywilizacja walczy albo co wyzyskuje. Ciało pływaczki nie panuje nad wodą, lecz poddane naturalnej sile grawitacji subtelnie nienachalnym ruchem jednoczy się z przyrodą.

1943: *Calling Mr. Smith*[22]

Ponad dekadę po *Europie* awangardyści ponownie podjęli się stworzenia filmu o wymowie politycznej. Podstawową trudność stanowi w tym kontekście fakt, że ukazany w *Calling Mr. Smith* zmitologizowany[23] obraz okupowanej Polski wyraźnie kontrastuje ze środkami kompozycyjnymi wykorzystanymi w dziele. Eksperyment formalny jest w tym przypadku jedynym narzędziem zaangażowania politycznego autorów. Z tego względu, ukazując drugi aspekt działania politycznego artystów, skupię się na estetycznych wyborach małżeństwa.

Skoro gra z konwencjami niosła w przypadku *Calling Mr. Smith* silniejszy przekaz polityczny niż zachęta do walki z okupantem – jak syntetycznie

21 Tamże, s. 186.

22 W trakcie pracy nad analizą tego filmu korzystałam z nieocenionej pomocy Marzeny Sokołowskiej-Paryż. Dziękuję za rozmowę oraz wiele naprawdę rewelacyjnych uwag i podpowiedzi, które otworzyły mnie na nowe możliwości interpretacyjne *Calling Mr. Smith*. Uczciwie też przyznaję, że kilka spostrzeżeń profesor zdecydowałam się sproblematyzować w pogłębionym stopniu w toku przedstawionej tu interpretacji.

23 W znaczeniu tego pojęcia przedstawionym przez Rolanda Barthes'a. Zob. tegoż *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000.

http://rcin.org.pl

można ująć główny temat tego filmu – warto zauważyć, że najbardziej narzucającym się elementem kompozycyjnym dzieła jest wykorzystanie głosu kobiety jako lektorki. W dalszej kolejności wyborami przekraczającymi propagandowy status filmu były: stworzenie filmu w kolorze, wykorzystanie motywów komiksowych w montażu, posłużenie się grami metafilmowymi, onirycznymi zdjęciami o surrealnym wydźwięku, rozwiniętymi w *The Eye And The Ear* próbami uchwycenia relacji pomiędzy dźwiękiem i obrazem, czy wreszcie kluczowe zastosowanie techniki *found footage* z wykorzystaniem nazistowskich kronik filmowych.

Typografię z rejestru komiksów awangardyści zastosowali już w napisach początkowych, lecz dominującym wykorzystaniem obrazowania z tego rodzaju dzieł jest przedstawienie Mr. Jonesa (02:52), trójwymiarowej postaci angielskiego dżentelmena w meloniku. Białe plansze z wizerunkiem mężczyzny zostały przez Franciszkę zaprojektowane przy użyciu charakterystycznego, chociażby dla cyklu rysunków wojennych Franciszki, czarnego konturu i cienkich linii[24]. Natomiast inspiracji dla formy napisów początkowych i końcowych warto szukać, jak sądzę, w kreskówkach dla dzieci z lat 30.[25] Artyści zdecydowali się w swoim filmie na wykorzystanie koloru różowego, a także użycie charakterystycznego łączenia dwóch krojów pisma (słowa *calling* oraz *the end* są stylizowane na odręczną kursywę, pozostałe wyrazy zaś zapisano wersalikami). Zauważmy, że trudno o bardziej kontrastujące zestawienie porządków typograficznych niż łączenie form komiksowych, zapożyczonych z literatury dziecięcej, z obrazami terroru zaczerpniętymi z nazistwoskich kronik.

W scenach *found footage* zbudowanych na kolażu przetworzonych fragmentów kronik filmowych Trzeciej Rzeszy oraz zdjęć stworzonych na początku lat 40. przez artystów została przyjęta zasada dysproporcji. Dominują obrazy *Schutzstaffel*, wizerunek przemawiającego na wiecu Adolfa Hitlera albo kadry przedstawiające pojedynczych żołnierzy. Wizerunki oprawców mieszają się z obrazem ofiar – płacząca kobieta, ciało zwisające z szubienicy – czy wreszcie ujęciami budynków (kampus Uniwersytetu Warszawskiego[26]). Kroniki

24 Zob. N. Wadley *Franciszka Themerson*, Themerson Estate, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Londyn-Gdańsk-Łódź 2019, s. 18-31; P. Polit *Franciszki Themerson gry z narracją*, „Czas Kultury" 2020 nr 3, s. 154-160.

25 Zob. chociażby napisy w filmach *Betty Boop, Looney Tunes*, czy *Popeye the Sailor* w odcinkach z lat 30. XX wieku.

26 Jak pokazują szkice obecne w Archiwum Themersonów (Biblioteka Narodowa w Warszawie), kadr ten nie został pierwotnie zaplanowany, budynek dołączono dopiero w trakcie konsulto-

http://rcin.org.pl

prawdopodobnie zostały przez artystów poddane obróbce, wiele z nich jest czarno-białych, kontrastują więc z estetyką całości, skoro większość filmu wykonano w kolorze. Zabieg ten, choć nie wymyślony przez autorów, jest kluczowy w rozumieniu symboliki obu porządków[27]. Gra przeciwieństw przebiega nie tylko na poziomie oddziaływania czerni i koloru, lecz również na płaszczyźnie korelacji pomiędzy bodźcami wizualnymi i dźwiękowymi. Zauważmy, że kiedy wypowiada się mieszkanka Polski, barwy są żywe, natomiast w trakcie wypowiedzi Mr. Smith of England, obraz ciemnieje i traci wyrazistość. Warto w tym kontekście wspomnieć również o kadrze metafilmowym, na którym przedstawiony został fragment kliszy z wizerunkiem martwego dziecka (02:31), kilka sekund wcześniej eksponowanego w pełnym ujęciu (02:24). Temu zabiegowi zmiany perspektywy towarzyszy symptomatyczny sygnał dźwiękowy: obraz zejścia igły gramofonu z płyty (02:25) jest powiązany z odgłosem wybuchu. Wrażenia słuchowe potęguje nakładający się na ten dźwięk głos Mr. Jonesa, który zirytowany krzyczy: „Stop it". Narratorka dziwi się tej reakcji i pyta, czy bohater naprawdę chce być tak „egoistyczny i ślepy na rzeczywistość". Dynamikę akcji wzmaga zmiana ostrości i intensywności ujęć wizualnych.

Poza fragmentami dzieł filmowych powstałych wcześniej znajdziemy tu również zdjęcia, które w większości (poza planszą z Mr. Jonesem i neonowym znakiem zapytania) przedstawiają klasyczny dorobek cywilizacji w surrealnej, onirycznej stylistyce: antyczne rzeźby, instrumenty muzyczne, encyklopedie, obrazy czy książki z przedrukiem siedemnastowiecznych dramatów. Johann Sebastian Bach, Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski, Stanisław Wyspiański, William Szekspir, Leonardo Da Vinci, Nike z Samotraki, rzymskie Koloseum, młodopolski motyw spadających liści[28], rzeźby Jezusa Chrystusa, Marię z Nazaretu z dzieciątkiem – trzeba przyznać, że jak na awangardystów lista jest zaskakująca. Można odnieść wrażenie przypadkowości lub ironicznego wydźwięku tego połączenia, jeśli jednak w korespondencji Themersonów prześledzimy wzmianki na temat dzieł, które oboje uznawali

wania projektu z innymi osobami. Zob. teczka poświęcona *Calling. Mr. Smith*, Zakład Rękopisów BN.

27 Pomysł zastosowania kolorów jako reprezentacji dwóch głosów podsunął Themersonom producent filmu Eugeniusz Cękalski. Zob. teczka poświęcona *Calling. Mr. Smith*, Zakład Rękopisów BN, list do Themersonów z 15.05.1942.

28 Zob. chociażby L. Staff *Deszcz jesienny*, w: tegoż *Dzień duszy*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego, E. Wende i Ska, Lwów–Warszawa 1908.

http://rcin.org.pl

za interesujące (El Greco[29], Piero della Francesca[30], Zbigniew Herbert[31]), albo spojrzymy na kolekcję płyt z ich londyńskiego domu[32], zbiór ten okaże się nie tyle zabawą, ile czymś zupełnie naturalnym. Krótko mówiąc, w przypadku Themersonów zainteresowanie awangardyzmem nie wykluczało poczucia bliskości z tradycją.

Sam tytuł filmu można różnie interpretować – z jednej strony chodzi o zawołanie skierowane do przeciętnego Brytyjczyka (*call to do something* – wezwać kogoś do zrobienia czegoś); popularne nazwisko, Smith, ma symbolizować everymana. W tym sensie jest to apel o niepozostawanie obojętnym wobec ekspansji nazistów. Z drugiej strony natomiast – i tutaj docieramy do interesującej dwuznaczności – słowo *calling* może również odnosić się do „powoływania" kogoś do jakiegoś konkretnego zajęcia (amerykańska odmiana angielskiego), wyznaczania mu najważniejszego zadania w życiu. Trop ten może się okazać szczególnie interesujący w kontekście dramatu politycznego z 1939 roku (*Mr. Smith Goes to Washington*), w którym główny bohater (Mr. Smith!) jako poczciwy skaut debiutujący w roli senatora przeżywa bolesne rozczarowanie z powodu kontrastu między ideałami a porządkiem panującym w instytucji politycznej, w której rozpoczął pracę. W tej dualności warto zresztą dostrzec zapowiedź późniejszego dzieła Themersona – *Faktor T*[33]. Zarówno w historii skauta, jak i wspomnianym eseju filozoficznym chodzi o sprzeczność etyczną między wartościami podtrzymywanymi przez jednostkę a niezależnym wobec nich imperatywem. „Czynnik tragiczny", jak brzmiałoby dosłowne tłumaczenie tytułu utworu, oznacza napięcie między koniecznością a niechęcią, w przypadku *Faktor T* – do zabijania w celu przeżycia.

W tym kontekście warto zapytać, czy *Calling Mr. Smith* był kierowany również (a może przede wszystkim) do Amerykanów i czy zaobserwowana

---

29 Zob. Korespondencja wzajemna Themersonów 1940-1942, t. 5, list z 05.05.2942; https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1940-1942-t-5,ODg4Mjg5Mjc/0/#info:metadata (22.11.2022).

30 Zob. Korespondencja wzajemna Themersonów 1940-1942, t. 5, list z 25.05.1942; https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1940-1942-t-5,ODg4Mjg5Mjc/0/#info:metadata (22.11.2022).

31 Zob. Korespondencja Franciszki Themerson i Ireny Grosz, Muzeum Sztuki w Łodzi, sygnatura: DS/1013, list z 22.07.1972.

32 Zob. *The Themerson Archive Catalogue, 3-vol. set*, ed. J. Reichardt, N. Wadley, MIT Press, Themerson Estate, London, Cambridge Mass. 2020, t. 2, s. 158.

33 Zob. S. Themerson *Faktor T*, przeł. E. Kraskowska, red. M. Sady, Gaberbocchus w Polsce, Lublin 2004.

http://rcin.org.pl

zbieżność była intertekstualną grą podjętą przez awangardystów. Ostatecznie w 1943 roku apel skierowany do Brytyjczyków, zaangażowanych przecież w wojnę, będących po doświadczeniach Bitwy o Anglię i atakach na ludność cywilną oraz dotkliwie świadomych bieżącej sytuacji geopolitycznej (bombardowania, komunikaty radiowe British Broadcasting Corporation), wydaje się działaniem zaskakującym. Na podstawie korespondencji Franciszki z Teresą Żarnower wiemy, że *Calling Mr. Smith* był dostępny dla odbiorców w Ameryce Północnej[34], a jeśli został stworzony z myślą o szerszej niż brytyjska publiczności, to tytuł można interpretować właśnie jako nawiązanie do pełnometrażowego utworu Franka Capry.

Themersonowski Smith stoi przed wyborem, podobnie jak bohater amerykańskiego dramatu znajduje się w sytuacji etycznego wyboru, w którym nie ma miejsca na bierność, skoro oznacza ona wsparcie sił nazistowskich. Przekaz polityczny *Calling Mr. Smith* jest jednak obecny również na głębszym poziomie – jako eksperymentalne podważenie estetycznych przyzwyczajeń, gra z retoryką filmów propagandowych, których konwencje artyści przekraczają za pomocą techniki *found footage*, wykorzystując głos kobiety-lektorki, stosując konwencję komiksu czy wreszcie kręcąc film w kolorze i w dodatku wykorzystując barwy do budowania kolejnych znaczeń.

1944: Od *Europy* przez *Calling Mr. Smith* do *Child of Europe*[35]

Zajmę się teraz przekształceniami scenariusza *Calling Mr. Smith*[36]. Zarówno ten film, jak i wcześniejsza *Europa* miały zewnętrzne źródła finansowania, co szczególnie w przypadku *Calling Mr. Smith* odbiło się na ostatecznym kształcie dzieła[37]. W tym kontekście należy przywołać znany fakt, że *Calling Mr. Smith* krótko po premierze przestano wyświetlać w Wielkiej Brytanii ze względu

34 Zob. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zakład Rękopisów. Nie podaję sygnatur – materiał przedakcesyjny. Teczka Teresy Żarnower, korespondencja z 28.09.1944.

35 Wszystkie cytaty do szkiców podaję za: Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zakład Rękopisów. Nie podaję sygnatur – materiał przedakcesyjny.

36 Pierwotny tytuł brzmiał *Poland in Figures*. Zob. J. Lachowski *Nowe perspektywy badań nad dorobkiem artystycznym Franciszki i Stefana Themersonów. Przypadek twórczości filmowej*, „Konteksty" 2016 nr 2.

37 *Calling Mr. Smith* sfinansowała instytucja rządowa (Rządu Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie), natomiast *Europę* – Film Studio. Zob. więcej na ten temat w moim komentarzu do edycji korespondencji filmowej Themersonów zawartej w tym numerze „Tekstów Drugich".

http://rcin.org.pl

na zakaz cenzury, która domagała się usunięcia zbyt drastycznego kadru (przedstawiającego powieszoną przez nazistów kobietę). Autorzy się na to nie zgodzili, jak jednak pokazują materiały archiwalne, w trakcie ustalania ostatecznego wydźwięku utworu przekształcali szkice, w czym brały udział także inne osoby.

Pierwsza wersja scenariusza opiera się na dialogu dwóch postaci, czyli koncepcji fabularnej często i chętnie przez Stefana Themersona wykorzystywanej (*Śledztwo*, *Przygody Pędrka Wyrzutka*, *Bayamus*). Bohaterami są świadomy sytuacji wojennej reporter i profesor, który nie przyjmuje do wiadomości nazistowskiego terroru. Cała argumentacja pierwszego bohatera, który chce poruszyć uczonego, opiera się na obrazach ruin kultury, nazistowskiego „sadyzmu i megalomanii" oraz szkodliwości niemieckiej propagandy, przypomina zatem tę, którą można znaleźć w *Calling Mr. Smith*. Różnice pomiędzy pierwszą wersją scenariusza a ostateczną są znaczne. Lektura kolejnych wersji pozwala również przypuszczać, że jedyny sporządzony w języku polskim scenariusz (siódmy) był wcześniejszy względem pięciu pozostałych, które powstały po angielsku. Wskazuje na to fakt, że koncepcja tekstu wyraźnie zmierza do ukazania danych liczbowych na temat sytuacji Polski pod okupacją niemiecką:

New German Order w Polsce[38] zlikwidował:
(cyfry) ….. szkół powszechnych
…… szkół średnich
…… uniwersytetów
…… profesorów przebywa
w obozach koncentra-
cyjnych, lub zostało
rozstrzelanych.
…… bibljotek spolndro-
wano
…… obrazów spalono
…… pomników zburzo-nych
Było w Polsce …… wydawnictw
…… czasopism
…… teatrów
Dziś jes t ----------

38 *New German Order w Polsce* jest tutaj nawiązaniem do tytułu książki współtworzonej przez Franciszkę i wydanej przez Rząd Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie.

http://rcin.org.pl

Fragment dotyczący profesorów pojawia się na różne sposoby we wszystkich wersjach scenariusza, choć ostatecznie nie znalazł się w filmie. W pierwszym scenariuszu jest środkiem perswazji, którym posługuje się reporter, żeby wytłumaczyć rozmówcy brak odpowiedzi na list wysłany przez uczonego do polskiego akademika:

> Profesor:
> A mój przyjaciel z Krakowa?
> Reporter:
> W samym Krakowie dwieście profesorów zostało wysłanych do obozów koncentracyjnych, gdzie pięćdziesięciu z nich już zmarło.

Pozostałe wersje scenariuszy zawierają podobne fragmenty, stanowią one jednak reakcję na stwierdzenie Mr. Smitha – występującego także jako „przerywacz" – że dotychczasowe obrazy przemocy pokazywane przez lektorkę są „jedynie" obrazami wojny. W czwartym, piątym i szóstym wariancie dialog obejmuje tylko jednozdaniową odpowiedź „przerywacza", która znalazła się również w finalnym dziele. Natomiast trzecia wersja scenariusza zawiera dwa razy dłuższą rozmowę:

> Przerywacz:
> To była wojna. Ludzie popełniali diabelskie czyny w ogniu bitwy.
> Lektorka:
> To jest właśnie to, co pan Smith zza rogu powiedział. Jeśli nadal nie wierzysz, zobacz te nagrania z nazistowskiego nowego ładu europejskiego.
> Te rzeczy popełniono w ogniu bitwy? Nie!
> Czy wiedziałeś, Mr. Smith, że jedynie w Krakowie dwieście profesorów zostało wysłanych do obozów koncentracyjnych, gdzie więcej niż pięćdziesięciu już zmarło?

Symptomatyczna w tym wszystkim jest zmiana Mr. Smitha zza rogu w Mr. Jonesa, a także czasu przeszłego w teraźniejszy w zdaniu wyrażającym pobłażliwe stwierdzenie („To była wojna" i „To jest wojna, proszę pani"). Jeszcze większe znaczenie ma dynamika zmian, jeśli porównamy ten szkic z ostateczną wersją filmu:

> To nie jest tylko wojna, panie Smith. Jeśli mi nie wierzysz [H.S.], zobacz nazistowski nowy ład w Polsce - - - To jest autentyczny rachunek zbrodni ludzkich - - -
> których celem jest zniszczenie kultury innych narodów, ponieważ oni wiedzą, że Wolność i Kultura są nierozłączne.

http://rcin.org.pl

Czy wiesz, panie Smith, że jedynie w Krakowie dwieście profesorów zostało wysłanych do obozów koncentracyjnych, gdzie więcej niż pięćdziesięciu już zmarło?
To jest lista ich nazwisk, dla wszystkich do przeczytania
Czy wiesz, że wszystkie ośrodki kulturowe Polski zostały pozbawione swoich uczonych i nauczycieli?
To nie są rzeczy dokonane w ogniu bitwy, lecz jako części zorganizowanego planu, który zmierza do tego, by zmienić Europejczyków w analfabetów i dzikusów.

Wyróżnione zdania są jedynymi, które znalazły się w zrealizowanym scenariuszu. Warto przy tej okazji zauważyć, że finalne dzieło jest względem wersji wcześniejszych najbardziej okrojone, co zresztą nie dziwi – zmiany w dialogach wyraźnie dążą do esencjalizacji. Innym przykładem jest ograniczanie wyliczeń (w części poświęconej polskiej muzyce klasycznej ostatecznie umieszczono jedynie Chopina i Szymanowskiego, choć pierwotnie Themersonowie planowali włączyć również Paderewskiego). Pozostawienie nazwiska jednego oprawcy (Hitlera) jako symbolu zbrodni nazistów wiązało się usunięciem fragmentu na temat Goebbelsa („Podczas gdy jego uszy są ogłuszone przez propagandę doktora Goebbelsa"). Ostatnia okoliczność komplikuje zresztą jednoznaczną ocenę intencji autorów filmu, którzy dążyli, jak sądzę, nie tyle do upraszczania przekazu, ile do zwiększenia jego czytelności.

Zwróćmy także uwagę na zakończenie, które w przeciwieństwie do początku przybierało rozmaite formy. Zacytuję wszystkie w oryginalnej kolejności, by następnie je skomentować:

(I) Głos reportera:
Ale Polska walczy dalej
Dla kultury chrześcijańskiej – kultury polskiej.

(II) Głos:
Wierzę. Przekonałaś(łeś?)[39] mnie.
Ale co się stanie z polskimi dziećmi [wyróżnienie – H.S.], które są pozbawione muzyki, literatury, sztuki?

39 Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy lektorem jest mężczyzna, czy kobieta. Pozostawiam dwuznaczność, ustalenie którejś z wersji byłoby istotną informacją na temat historii kształtowania się filmu.

http://rcin.org.pl

Komentator(ka?):
Cóż, panie Smith!
Co?

(III)
Przerywacz:
Wierzę. Przekonałaś(łeś?)[40] mnie.
A l e c o s i ę s t a n i e z p o l s k i m i d z i e ć m i [wyróżnienie – H.S.], które są pozbawione muzyki, literatury, sztuki, uczenia się – wszystkich tych rzeczy, które pomagają stawać się kulturalnymi ludźmi?
Komentator(ka?):
Komentarz według wyciągu[41].

Zakończenie maszynopisu czwartego scenariusza jest kompilacją trzeciego (skreślone fragmenty) i piątego (dopisane niebieskim piórem). Dlatego cytuję bezpośrednio piąty dokument:

(V)
Nie, panie Smith, dzisiejsi Niemcy nie są już kulturalnymi ludźmi. Czy wierzysz mi? M u s i s z mi wierzyć, ponieważ to na wolnych narodach świata polega t o d z i e c k o, i w s z y s t k i e d z i e c i o r a z l u d z i e E u r o p y [wyróżnienie – H.S.] liczą na pomoc, przywrócenie muzyki, literatury, sztuki, nauki – wszystkich tych rzeczy, które czynią ludzi kulturalnymi.
Europa wzywa/powołuje[42] cię, panie Smith.

Natomiast zakończenie szóstego scenariusza pokrywa się z piątym, dlatego przechodzę do siódmej wersji:

(VII)
Tu, spoczatku, jakby balet abstr
calkowicie uzgodniony rytmicznie z
muzyką

40 Por. poprzedni przypis.

41 Z gazety.

42 Zaznaczam dwuznaczność. Problem ten wiąże się z możliwymi interpretacjami znaczenia słowa *calling* przedstawionymi wcześniej.

http://rcin.org.pl

Stopniowo jednak abstrakcje konkretyzują się
zostają zastąpione przez elementy
charakteryzujące pracę podziemną
(tajne drukarnie etc.)
(d z i e c i – ksiazka potajemnie czyt.)
[wyróżnienie – H.S.]

Odtąd (około 45 sekund do konca)
na tle sciszonej muzyki speaker
wypowiada zdanie, reasumujące.

(zr8dla kultury trwaja
(Niemcy zniszczyli swa wlasną, zeby
wojnę
(d z i e c i) [wyróżnienie – H.S.]

Rytm wciąz uzgodniony z muzyką
W momencie kulminacyjnym wybuch
twarze w swietle
fotogramy roslinne
etc.

Jak starałam się ukazać przez wyróżnienia, kolejne wersje anglojęzyczne *Calling Mr. Smith* są ciekawymi szkicami, które pozwalają zauważyć rosnące znaczenie wątku dzieci. Themersonowie w zbliżonym czasie pracowali z Hanną Segal (Poznańską) nad innym filmem, *Child of Europe*, w którym chcieli poświęcić uwagę wyłącznie problematyce zachwianej wrażliwości najmłodszego pokolenia doświadczającego wojny. Scenariusz do tego filmu został stworzony prawdopodobnie w 1944 roku, a jego główna myśl sprowadza się do przeświadczenia, że wzory zachowań obserwowane w pierwszej połowie lat 40. były dla wielu dzieci jedynym punktem odniesienia. Remedium miały stanowić takie wartości jak sztuka, mająca potencjał rozwijania wrażliwości oraz kształtowania umiejętności wielowymiarowego oglądu spraw.

Przemoc w tym ujęciu rozumiana więc była jako niepokojąca norma, której należy przeciwdziałać metodami takimi jak te, do których artyści odwoływali się w *Calling Mr. Smith*. W powyżej przytoczonych roboczych szkicach wyraźnie widać, że zmiana ostatecznej wymowy filmu wiązała się z decyzją o rozwinięciu tematu postrzegania wojny przez dzieci w innym projekcie. Scenariusz wstępny *Child of Europe* nie został jednak zrealizowany, dlatego ostatni film polityczny to niezrealizowany zalążek pomysłu, który pojawił się w trakcie pracy nad *Calling Mr. Smith*.

http://rcin.org.pl

Podsumowanie

Zarysowane powyżej różne aspekty polityczności, pokazane na przykładzie *Europy*, *Calling Mr. Smith* oraz archiwalnych szkiców dotyczących *Child of Europe*, dotykają całego spektrum filmowej wypowiedzi politycznej artystów. Z jednej strony na podstawie *Europy* możemy zaobserwować, że ukazany przez awangardystów biomorficzny namysł nad wynaturzeniami kapitalizmu okazał się na tyle uniwersalny, że podobne stanowiska znajdujemy we współczesnych dyskusjach nad problemem globalnego ocieplenia, postrzeganego jako skutek polityki nastawionej na nieustanny wzrost oraz wyzysk surowców naturalnych. Z drugiej strony *Calling Mr. Smith* pokazuje, że artyści, nawet tworząc film na zlecenie instytucji rządowej, byli gotowi wykorzystać go do celów subwersywnych, eksperymentując z konwencjami utworu propagandowego. Wreszcie zmiany w scenariuszu *Calling Mr. Smith* i związane z nimi klarowanie się odrębnego projektu, *Child of Europe*, ostatecznie utwierdzają nas w przekonaniu, że filmy Themersonów cechowało różnorodne podejście do awangardowego imperatywu zmiany zastanego porządku geopolitycznego.

http://rcin.org.pl

Abstract

Honorata Sroka
UNIVERSITY OF WARSAW
The Political in Themersons' Films

The article analyzes two films by Franciszka and Stefan Themersons (*Europe* from 1932; *Calling Mr. Smith* from 1943) and sketches of an unrealized project (*Child of Europe* from 1944). Through my interpretations, Sroka seeks to present various aspects of the political in Themersons's film activity. Sroka argues we should avoid neutralizing the ideological commitments of the artists we usually perceive as pioneers of experimental aesthetics and not critics of everyday life. As Sroka shows in her examples, the avant-garde imperative to change the world manifests in Themersons's works in the form of biomorphic, anti-capitalist reflection, and the appreciation of the civic society idea.

Keywords

Franciszka and Stefan Themersons, *Europe*, *Calling Mr. Smith*, experimental film, avant-garde, archive

http://rcin.org.pl