
Europa Themersonów – rewizja kartografii nowoczesności

Karol Józwiak

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 77–92

DOI: 10.18318/td.2022.6.5 | ORCID: 0000-0003-1832-1593

Pierwszy polski film awangardowy, *Europa* Stefana i Franciszki Themersonów, stał się swoistym mitem XX-wiecznej polskiej kultury filmowej i artystycznej. Zrealizowany na przełomie 1931 i 1932 roku, film od razu wywołał skrajne reakcje ówczesnego środowiska krytyki filmowej, chwalony przez jednych, wyszydzany przez innych: „Europa wywołała wiele hałasu i dysput i była wyświetlana na szeregu pokazów w całej Polsce. Jest to najśmielszy i najbardziej awangardowy z polskich dodatków awangardowych”¹. Wraz z drugą wojną światową film przepadł i do niedawna był traktowany jako zaginiony. Jedna z jego kopii spłonęła w warszawskim domu Themersonów, dzieląc smutny los znacznej części polskiego dziedzictwa narodowego. Kolejna kopia zaginęła z paryskiego archiwum, kiedy Stefan Themerson, decydując się wstąpić w szeregi Wojska Polskiego

Karol Józwiak – historyk sztuki i kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Autor książki *Język rzeczywistości Pier Paolo Pasoliniego*, współautor książki *Ślady pamięci. Historie Zofii Rydet* (wspólnie z Tomaszem Ferencem i Andrzejem Różyckim), a także kierownik grantu badawczego *Filosofizm we włoskiej post-faszystowskiej kulturze filmowej* (grant Sonatina NCN).

1 Ze wstępu do rozmowy ze Stefanem Themersonem opublikowanej w „Kurierze Polskim” 10.10.1933, reprodukowanej w: A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, WAiF, Warszawa 1959, s. 184.

na obczyźnie, musiał pozostawić cały dorobek i wyruszyć na kilkuletnią tułaczkę po Europie. Gdy wojna się skończyła, archiwum paryskie okazało się zagrabione przez Niemców i ślad po nim zaginął. Poza pamięcią o filmie, niekiedy zapośredniczoną przez teksty z międzywojnia, pozostały jedynie pojedyncze klatki zachowane w formie fotogramów. W tej szczątkowej formie *Europa* przewijała się w licznych wspomnieniach, tekstach i opracowaniach historii polskiego filmu i sztuki awangardowej jako wielka nieobecna. Po latach wracał do niej między innymi Anatol Stern, autor literackiego pierwowzoru filmu, poematu *Europa* z 1925 roku. Opisując losy tego dzieła i innych fenomenów z polskiej kinematografii międzywojnia, określał je jako „dawno zapomnianą Atlantydę”, której obraz pozostawał „nieznany zupełnie”². Dla kolejnego pokolenia artystów, filmowców i historyków sztuki stał się właśnie takim mitycznym punktem odniesienia. Józef Robakowski wraz z resztą ekipy Warsztatu Formy Filmowej traktował Themersonów, być może z pewną żartobliwością i przewrotnością, jako „matkę i ojca polskiego kina artystycznego”³. W latach 70. prosił Themersona o „odtworzenie listy montażowej Europy”, na co tenże odpowiedział, przesyłając spisane „szczątki pamięci”⁴. Między innymi na podstawie tego materiału Piotr Zarębski, ówczesny student Robakowskiego, w latach 80. podjął się odtworzenia tego filmu, realizując w Wytwórni Filmów Oświatowych *Europę II*⁵. Wiele kwestii uzgodnił z samym Themersonem⁶, który jednak nie doczekał do ukończenia filmu. Themerson zmarł dokładnie w dniu rozpoczęcia zdjęć do *Europy II*. Równocześnie w Wielkiej Brytanii London Film-Makers’ Co-op

2 A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, s. 8.

3 Tak Józef Robakowski przedstawił Themersonów w 1979 roku podczas prezentacji w Londynie, gdy zaprosił ich na scenę – ustne wspomnienie Józefa Robakowskiego z 14.07.2022 (nagranie w zbiorach autora).

4 List Themersona do Robakowskiego z 25.11.1973, za: P. Zarębski *Twórcze dylematy towarzyszące realizacji filmów: Europa II oraz Artur Szyk – iluminator*, Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIM, Łódź 2019, s. 58.

5 O rekonstrukcji dzieła Themersonów Zarębski myślał już od 1981 roku, jak pisze w swojej książce o rekonstrukcji filmu, zob. tamże, s. 55.

6 Zarębski wysłał Themersonowi scenopis, na który naniósł swoje komentarze. Warto nadmienić, że dialog ten toczył się mimo bardzo niesprzyjającego czasu stanu wojennego, obciążenia polityczno-społecznego i obiektywnych warunków, jak choćby kilkumiesięczne opóźnienia przesyłek listowych czy problemy z telefonicznymi połączeniami zagranicznymi. Tamże, s. 60-61.

7 Tamże, s. 62.

we współpracy z Themersonem zrealizowało film z wykorzystaniem zachowanych kadrów, wprost nawiązujący do *Europy*. W podobnym duchu działali niektórzy historycy filmu (Jolanta Lehmann i Marcin Giżycki), mierzący się z próbami odtworzenia treści i istoty pierwszego awangardowego filmu w Polsce. Nowina o odkryciu zaginionego filmu Themersonów, która zaczęła krążyć w 2019 roku i oficjalnie potwierdziła się wraz ze światową repremierą filmu na Festiwalu Filmowym w Londynie w 2021 roku, w gruncie rzeczy stanowiła potwierdzenie owej mitycznej aury spowijającej *Europę*. I słusznie, film ten należy bowiem traktować jako szczególny fenomen historii kina i kultury artystycznej XX wieku. Stanowi symbol i poniekąd paradygmat losów tej części Europy, w której powstał i z której zaginął. Oryginał spłonął wraz z całą Warszawą, trzykrotnie zrównaną z ziemią przez Niemców (nie wiadomo, czy mieszkanie Themersonów na Królewskiej, gdzie była przechowywana kopia, spłonęło już podczas kampanii wrześniowej w 1939 roku, podczas likwidacji getta warszawskiego⁸, czy może dopiero po powstaniu warszawskim). Kopia, którą Themersonowie zabrali ze sobą w świat, pozostawiona w Paryżu, została wykradziona przez niemiecki aparat państwowy III Rzeszy po zajęciu miasta, a następnie zamknięta w mrocznych archiwach niemieckich, przechowujących zapewne jeszcze wiele zrabowanych skarbów kultury tej części Europy. Dziś, po dziewięćdziesięciu latach od realizacji *Europy* i po przeszło osiemdziesięciu latach od czasu jej zaginięcia, film ten czyta się jako zestaw hermetycznych symboli i tajemniczych odniesień, niekiedy sugestywnie jawiących się jako zapowiedź tragicznych losów tej części Europy. Intuicja Sterna, aby pisać o kulturze filmowej międzywojnia w porządku mitycznej Atlantydy, osnutej tajemnicą krainy, która nagle znikła z powierzchni ziemi wskutek serii kataklizmów, jest celnym chwytem literackim. Jednak spojrzawszy na sugestywne obrazy *Europy*, na przejmującą treść tego filmu i jego losy, ów porządek mitologiczno-katastroficzy nabiera całkiem nowego sensu. Podążając tym tropem, potraktuję *Europę* jako pretekst do tytułowej rewizji kartografii nowoczesności. Byłaby to rewizja pisana z perspektywy egzocentrycznej, spoza głównych centrów kultury europejskiej lat międzywojnia, a biorąca za punkt wyjścia doświadczenie i treść osadzone w Europie Środkowo-Wschodniej, w świecie żydowsko-polskim

8 Mieszkanie leżało na terenie tzw. małego getta, przy narożniku ulic Królewskiej i Granicznej, zob. J. Lachowski, Anatol Stern, Stefan Themerson, *O „Europie”, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959–1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 2015 t. 46, s. 278.

II Rzeczypospolitej, który został unicestwiony wraz z hekatombą wojny, nieujarzmionego postępu, demonicznej nowoczesności, unicestwiony przez dwie ideologie – niemieckiego nazizmu i sowieckiego komunizmu. W tym celu sięgnę do biograficznej analizy twórczości Stefana Themersona. Twierdzą, że polskość Themersona, jakkolwiek maskowana i skrywana, stanowiła kluczowy punkt odniesienia w jego twórczości. Był to jednak punkt odniesienia ukryty za pozornie przeciwstawnymi hasłami internacjonalizmu i kosmopolityzmu. W rozszyfrowaniu tego problemu pomoże mi poetycka metoda badawcza Sterna, określana przez niego jako „analiza obrazów-kluczy”⁹, którą zastosował do analizy splotu twórczości, biografii i przeszłości rodzinnej Guillaume’a Apollinaire’a (do którego pasję dzielił poeta z Themersonem). U Themersona będę starał się uchwycić, podobnie jak autor poematu *Europa* uchwycił u jednego z największych francuskojęzycznych poetów, „kompleks polski” lub „inspirację polską”¹⁰ w ukryty sposób determinującą jego twórczość.

Odkodowywanie wspomnień z Atlantydy

Wykład profesora Mmaa, pierwsza powieść Themersona, pisana w czasie drugiej wojny światowej, jest alegoryczną opowieścią o losach termitów, które żyją w swoim wysoce rozwiniętym społeczeństwie, przypominającym współczesną cywilizację Zachodu, doświadczającą niespodziewanej zagłady. Fabuła koncentruje się wokół tytułowego profesora Mmaa i jego badań nad gatunkiem *homo*¹¹. W tym nieco hermetycznym tekście zakodowane są intrygujące tropy, naprowadzające na zagadnienia tożsamości i środowiska intelektualnego Themersona.

Z profesorem Mmaa współpracuje dwóch innych badaczy, którzy reprezentują dwie różne hipotezy dotyczące sposobu zapisu myśli przez *homo* na papierze. Jeden, Themers Stefenson (anagram imienia i nazwiska autora), twierdzi, że tekst jest zapisywany horyzontalnie z lewej do prawej. Drugi natomiast, Nosnefets (anagram Stefenson), który swoją wiedzę opiera na analizie Tory, Miszny i Gemary, uważa przeciwnie, że czyta się od prawej do

9 A. Stern *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 383.

10 Tamże, s. 385.

11 S. Themerson *Wykład profesora Mmaa*, PIW, Warszawa 1958. Powieść stanowi intertekstualną grę z wieloma tekstami kultury, przede wszystkim ze *Światem termitów* Maeterlincka, odwraca perspektywę belgijskiego pisarza, gdyż patrzy na świat człowieka z perspektywy termita.

lewej. Stefan Themerson bawi się swoim imieniem i nazwiskiem, dalej pisze: „pomijam tu pogląd dra Siremehta [anagram imienia Themeris], który [...] uważa, że właściwy kierunek [...] prowadzi z góry na dół”¹². Są zatem różne wersje, ale liczą się głównie dwie – Stefensona i Nosnefetsa, a zatem wersja łacińska i hebrajska, z delikatną domieszką Dalekiego Wschodu reprezentowanego przez Siremetha. Ten trop dwoistej (a może troistej, żeby nie powiedzieć wręcz wieloistej) autoparodii Stefana Themersona wydaje mi się istotny. Myślę bowiem, że łaciński Stefenson i hebrajski Nosnefetsa są nie tylko językową zabawą, ale też sygnalizują ważki problem, z jakim mierzył się sam Themerson. Otóż żydowskość, łacińskość (polskość), a także dalekowschodniość stanowią podstawowe punkty odniesienia, w ramach których autor konstruuje swoją wizję internacjonalizmu i kosmopolityzmu. Sam pisarz wielokrotnie odżegnywał się od jakiegokolwiek związku z Polską czy jakimkolwiek obszarem kulturowym. Przyjaciel Themersona i znawca jego twórczości Nick Wadley pisał o nim, że „wierzył w pojęcie m i ę d z y n a r o d o w o ś c i i czuł się kulturalnym spadkobiercą całego świata”. Na poparcie tej myśli przytoczył fragment niedatowanego wiersza Themersona pt. *Miłość do obywateli*:

Przerabiałem ten temat, znam wszystkie powody
Dla których Polaków mam kochać bardziej niż innych
Ale nie kocham, przykro mi, nie wiem dlaczego, ale nie.¹³

Zarazem jednak należy zwrócić uwagę na sprzeczności między myślami formułowanymi wprost przez niego a wymową jego literatury. Justyna Jaworska w swoich przenikliwych analizach zauważyła:

Można pomyśleć, że było dwóch Themersonów: dziarski moralista zbudował skromny system etyczny, by pocieszyć sceptyka, zagłuszyć jego obawy. Pierwszy wznosił Katedrę Przyzwoitości, drugi podkładał pod nią dynamit. Ta pozorna sprzeczność stanie się łatwiejsza do zrozumienia, gdy będziemy pamiętać, że z rodziny Stefana i jego żony Franciszki nikt prócz siostrzenicy nie przetrwał Zagłady, a w konsekwencji twórczość obojga w sposób niedosłowny, lecz uparty, musiała krążyć wokół tej rany. I chyba właśnie w poczuciu absurdalności straty, zaryzykujemy

12 Tamże, s. 11-14.

13 N. Wadley [bez tytułu], w: S. Themerson *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*, wybór M. Grala, Klub Artystyczny Płocczan, Płock 1993, s. 136.

niezręczność, byłby pogrzebany czarny pudel Themersonowskiego katastrofizmu – błąd w systemie, szatański posłaniec, który myli drzwi.¹⁴

Ta dwoistość Themersona wynika z intrygującej obserwacji: właściwie cała powojenna literatura Themersona krąży wokół problemu polskiego, jest wypełniona „polskimi realiami”¹⁵ i rozliczeniami „z polskim mitem narodowym”¹⁶. Jaworska uchwyciła istotę problemu, zauważyła, że nie można zbyt łatwo wierzyć deklaracjom pisarza, ponieważ są one tylko jedną stroną monety. W swojej kreacji pisarskiej Themerson po wielokroć zaprzecza bowiem własnym wypowiedziom. Krótko mówiąc, należy jego deklaracje, myśli i moralizatorskie bon moty rozpatrywać w szerszym kontekście pewnej strategii, która domaga się odkodowania. Jaworska słusznie dostrzegła klucz tej strategii w traumie wojennej Themersona oraz powiązaniu jego losów z historią Zagłady i utratą niemal całej rodziny. Sprawa okazuje się jednak jeszcze bardziej złożona, jeśli wziąć pod uwagę cały świat społeczny, system aksjonormatywny i społeczne *milieu*, w których funkcjonował Themerson przed drugą wojną światową, a które momentalnie zmieniły formę lub przestały istnieć wraz z jej wybuchem. Posługując się szczątkowymi relacjami o charakterze autobiograficznym wyłuskanymi z różnych jego tekstów oraz obudowując je właściwymi kontekstami, postaram się dokonać rekonstrukcji świata społecznego, w którym funkcjonował i który stanowił kontekst dla filmu *Europa*. Ta rekonstrukcja ma coś z poszukiwania Sternowskiej zaginionej Atlantydy, jest w pewnej mierze hipotetyczna i oparta na domysłach, jakkolwiek wychodzi ze szczątkowych faktów i danych.

Świat społeczny młodego Themersona – rekonstrukcja

Śledząc losy życiowe Themersona i jego rodziny sprzed wojny, można natrafić na wiele faktów, które składają się na nieco odmienny wizerunek artysty niż ten kreowany po wojnie. Wiele wiedział o tym Kazimierz Askanas, przyjaciel Stefana z lat szkolnych. To dzięki niemu przetrwały nieliczne anegdoty i wspomnienia, na podstawie których można się pokusić o rekonstrukcję świata społecznego, w jakim dorastał młody Themerson.

14 J. Jaworska *Co niesie czarny pudel?*, „Literatura na Świecie” 2013 nr 9/10, s. 39.

15 Tamże, s. 26.

16 Tamże, s. 31.

„Stefan pozostawał w dziecięcych latach pod bardzo silnym wpływem swego ojca Mieczysława”¹⁷ – wspominał Askanas. Zresztą to chyba ojciec jako pierwszy zapośredniczył kontakt młodego Stefana z awangardą. W 1929 roku został wydany *Bunt krwi*, druga powieść Mieczysława, do której okładkę projektował sam Karol Hiller – kto wie, czy to nie on zaważył na losach późniejszego artysty, który właśnie w tym okresie po raz pierwszy podejmował eksperymenty z fotogramami. Kim zatem był Mieczysław Themerson? Doktor medycyny, zainspirowany psychiatrią, odbywający podróże do Londynu i Paryża około roku 1910, „pod wpływem Charcota”¹⁸. „Zdawało mi się, iż słuchał wykładów Charcota, ale to niemożliwe, bo Charcot umarł w 1893”¹⁹ – napisał Stefan, być może myląc patrona nowoczesnej psychiatrii z jego uczniem Józefem Babińskim. Warto wspomnieć, że odniesienie do tego ostatniego pojawi się w powieści *Wykład profesora Mmaa* pośród innych nazwisk słynnych lekarzy, zresztą w kontekście świadczącym o dobrej znajomości jego praktyki badawczej²⁰.

Podczas pierwszej wojny światowej jako lekarz wojskowy i oficer służący w armii carskiej odbywał podróże w głąb Azji, czego efektem była pierwsza powieść – *Manza*. „Lubił się nazywać lekarzem-higienistą i lekarzem-społecznikiem”²¹ – wspominał Stefan po latach, używając pojęcia donkiszoterii, która „polegała chyba na tym, że te swoje w z n i o s ł e (XIX-wieczne?) z a s a d y nie tylko w górnolotnym pięknoduchostwie, ale i w realiach codziennego życia próbował stosować”²². Raz go denuncjowano jako „bolszewika”, innym razem określano jako „polskiego patriotę”²³. Stefan zapamiętał go w następujący sposób: „uczuciowo – sentymentalnie romantyczny; stylistycznie

17 K. Askanas *Dom rodzinny Stefana Themersona*, w: *Świat jest bardziej skomplikowany niż nasze prawdy o nim*, Książnica Płocka, Płock 2005, s. 140.

18 *List Stefana Themersona do Kazimierza Askanasa*, w: tamże, s. 4.

19 Tamże.

20 „W zasadzie – rzekł dr Babiński – jestem za propozycją dra Flourensa, z tym jednak, że rozpoznałbym owe stopniowe usuwanie od półkul mózgowych, dla sprawdzenia, czy w ten sposób spreparowany *homo* potrafi dotknąć palcem wskazującym czubka swego własnego nosa” (S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, s. 284). Przytoczony cytat świadczy o tym, że Themerson był obeznany z praktyką naukową Babińskiego, która obejmowała głównie odruchy fizjologiczne wobec działania układu neurologicznego.

21 *List Stefana Themersona do Kazimierza Askanasa*, s. 4.

22 Tamże, s. 6.

23 Tamże, s. 5.

– naiwnie barokowy; moralnie – klasycystycznie pryncypialistyczny; życiowo – ogromnie niepraktyczny²⁴. Potwierdza to zaskakujące wspomnienie sceny z domu rodzinnego: „gramofonu w domu nie było – bo, w owym czasie, gramofon był wulgarny. Było pianino. Na tym pianinie matka moja Marsz żałobny Chopina grać musiała, podczas gdy ojciec Kornela Ujejskiego deklamował”²⁵. Wymowne, że niemal siedemdziesięcioletni Themerson w krótkim wspomnieniu przywołał podniosłą scenę domową, gdy rodzice odtwarzali aranżację muzyczną utworu późnego polskiego romantyzmu z ducha katolickiego mesjanizmu. Ten swoisty polski mesjanizm w rodzinie Themersonów miał zresztą swoją ofiarę w postaci starszego brata Stefana, który w wyniku powikłań po uczestnictwie w wojnie polsko-bolszewickiej 1920 zmarł na gruźlicę kręgosłupa²⁶. Sam Themerson zwierzał się z dzieciennych marzeń, aby zostać księdzem, „ale w czasie prowadzenia konduktu pogrzebowego”²⁷ – dodawał.

Pierwsze kroki pisarskie młody Stefan stawia w prasie o zabarwieniu narodowym. Debiutuje w ogólnopolskim tygodniku „Głos Prawdy”²⁸, mieniącym się jako „Organ radykalizmu Polskiego”. Dopiero później stopniowo nawiązuje kontakty z bardziej lewicowo zorientowanymi twórcami i pisarzami z zespołu filmowego Start i z „Wiadomości Literackich”. Pozostaje jednak konsekwentnie postacią osobną (tworząc niemal od samego początku swojej kariery nierozdzielny duet z żoną Franciszką z domu Weinles), trzyma się dala od twórczości w jakikolwiek sposób zaangażowanej. Dopiero wybuch drugiej wojny światowej, który zastaje go w Paryżu, wymaga od niego zajęcia pozycji. Zakłada polski mundur i wstępuje do oddziałów armii polskiej na obczyźnie, która jednak szybko rozpada się, skazując go na kilkuletnie rozdzielenie z żoną i utratę kontaktów z jakimikolwiek bliskimi. W tym momencie rozpoczyna się łańcuch trajektoryjnych doświadczeń Themersona, które zaważają na jego późniejszej przemianie tożsamościowej

24 Tamże.

25 Chodzi najprawdopodobniej o melodeklamację *Dzwony* do słów Kornela Ujejskiego, pt. *Marsz pogrzebowy do Sonaty b-moll Chopina*. Tamże.

26 Tamże, s. 6.

27 F. Themerson, S. Themerson *Niewysłane listy, dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942*, oprac. J. Błażchnio, Fundacja Terytoria Książki i ŻIH, Gdańsk–Warszawa 2019, s. 55.

28 Wiersz *W kinie*, opublikowany w 1928 roku, za: M. Grala *Biografia z bibliografii*, w: S. Themerson, *Jestem czasownikiem*, s. 156.

i radykalnym przewartościowaniu światopoglądu wyniesionego z domu rodzinnego²⁹.

Poemat *Europa*

Ten rys biograficzny wydaje się niespójny z obrazem progresywnego środowiska intelektualnego, o silnie lewicowym i komunistycznym zabarwieniu, w którym Themerson się obracał, a którego jednym z protagonistów byli właśnie Anatol Stern czy Mieczysław Szczuka, autor opracowania graficznego wydania poetyckiego (obaj o pokolenie starsi od Themersona). Pisząc o tym pokoleniu artystów (urodzonych na przełomie wieków), Marci Shore wymownie zobrazowała otaczającą ich aurę ideową: „dla wielu polskich młodych literatów z lat dwudziestych komunizm był kosmopolityczny, awangardowy, seksowny”³⁰. A jednak ci literaci „jednocześnie byli nierozzerwalnie związani z Polską, wierzyli, że są s u m i e n i e m n a r o d u, mieli poczucie, że Warszawa należy do nich”³¹. Sam Stern, wydający wspólne tomy poezji z oddanym bojownikiem komunizmu Brunonem Jasińskim (m.in. *Ziemia na lewo*), w latach 30. wedle pogardliwych słów tego ostatniego stał się „panegirystą Piłsudskiego i neokatolikiem”³², które to określenie nawiązywało do wydanego przez Sterna w 1934 roku poematu *Piłsudski*. Warto zatem zauważyć, że gdy Themerson przyszedł do Sterna z propozycją zekranizowania jego poematu w 1931 roku, poeta raczej był postrzegany jako wyobcowany ekscentryk, łączący idee lewicowe z patriotyzmem i swoiście pojętym polskim katolicyzmem, niż zaangażowany współautor tomu *Ziemia na lewo*. Jego *Europa*, pisana z perspektywy lewicowej krytyki społeczeństwa kapitalistycznego, opartego na wyzysku, wyobcowaniu jednostki i nierówności klasowej, w swoim katastrofizmie zbliża się ku neokonserwatywnym apokaliptykom z ducha Oswalda Spenglera i jego *Zmierzchu Zachodu*. O poemacie Paweł Majerski pisze: „narasta przeczucie końca, jeszcze nieokreślonej zmiany, jakby

29 Szerzej o problemie odnoszenia się Stefana Themersona do tożsamości polskiej i żydowskiej piszę w tekście *Stefan Themerson, artysta z Polski, czyli znikąd*, w: *Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee, postawy, relacje*, red. I. Gadowska, A. Świętosławska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2022, s. 221-236.

30 M. Shore *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 28.

31 Tamże.

32 Tamże, s. 125.

wszystko kondensowane było pod wysokim ciśnieniem, tuż przed wielką reakcją swobody. [...] Apokaliptyczna końcówka poematu Sterna spełnia się w wymiarze wszechogarniającego konsumpcjonizmu: Dionizos i bachantki pożerają auta, miasta, tramwaje, niszczą przedmioty-znaki, które są wytworami cywilizacji”³³. Michael Horovitz, pisząc w 1962 roku wstęp do angielskiej edycji poematu (wydanej przez Gaberbocchus Press Themersonów), zauważył, że poemat „zapowiada dzień sądu nad cywilizacją, wijącą się w gigantycznych szponach polityki siły”, „demaskuje obłudę”, wykazując, „że umysł ludzki nie odszedł ani na cal od barbarzyństwa”³⁴.

Początek lat 30. to dla wielu intelektualistów i artystów okres kryzysu iluzji związanej z komunizmem. Wtedy to w Niemczech upada socjaldemokracja (przy wyraźnym udziale Stalina), co prowadzi do przejęcia władzy w Niemczech przez Hitlera. Jako reakcja na komunizm wyłania się faszyzm, podążając drogą rewolucyjnego terroru wyznaczoną wcześniej przez bolszewików. Tomasz Mann w swoim dzienniku 1 października 1933 roku odnotowuje „bliiskość i pokrewieństwo, a nawet identyczność narodowego socjalizmu i komunizmu”³⁵. Tak samo wcześniejszy bojownik o sprawę komunizmu, George Grosz, „przestaje rozróżniać jakąkolwiek różnicę między Stalinem i Hitlerem” i odmawia zgody na wykorzystywanie swoich prac do komunistycznej agitacji³⁶. W tym ogólnym zamęcie, okresie nagłych wolt, zmian frontów poemat *Europa* jawi się jako sejsmograf epoki: „skoro więc świat utracił przejrzystość, oglądanie i jego odczytanie nie układają się w sensowną całość”³⁷.

Film *Europa* – obrazy klucze

„Stern zmierza ku metaforze zdarzeń współczesności postrzeganych jako klatki filmowe – komentuje poemat Majerski – niestety, w rejestrowanym

33 P. Majerski *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2001, s. 112.

34 M. Horovitz [wprowadzenie], w: *Europa. A poem by Anatol Stern*, Gaberbocchus Press, London 1962. Tekst przedrukowany w polskim tłumaczeniu w: A. Stern *Poezja zbuntowana*, PIW, Warszawa 1964, s. 77.

35 Cyt. za: F. Furet *Przeszłość pewnego złudzenia. Esej o idei komunistycznej w XX wieku*, przeł. J. Górnicka-Kalinowska, M. Ochab, PIW, Warszawa 2018, s. 289.

36 Za: B. McCloskey *Foreword*, w: G. Grosz *An Autobiography*, University of California Press, Berkeley–London 1998, s. XI.

37 P. Majerski, *Anarchia i formuły*, s. 111.

świecie nastaje czas komunikacyjnej nieczytelności³⁸. Zrealizowany na podstawie poematu film Themersonów wiernie oddaje ową nieczytelność. I chyba to główna cecha wspólna. Gdyby bowiem szukać bezpośrednich transpozycji obrazów poetyckich z poematu na film, nie znajdzie się ich wiele. Rację ma Giżycki w swojej ocenie: „Europa nie jest adaptacją poematu. Jest autonomicznym utworem luźno nim inspirowanym”³⁹. Jest to ocena śmiała, gdyż podważa autorytet słów choćby Jerzego Toeplitza, który widział w *Europie* Themersonów „wierną filmową ilustrację” poematu⁴⁰. Film Themersonów nie stanowi ilustracji do poematu, nawet jeśli pojawiają się zbieżności obrazów poetyckich poematu i ich wizualnych ekwiwalentów w filmie, rzadko kiedy występują one w porządku chronologicznym lub w zbliżonym kontekście. Zaskakuje brak wielu obrazów poetyckich, które z łatwością można by przenieść na film (m.in. bagnet, brzuch, szczury, lokomotywa), pojawiają się takie sekwencje filmowe, których nie było w pierwowzorze (m.in. motywy roślinne, ryby, jabłka, dziecko). Od samego początku film przybiera całkiem inny ton niż poemat: o ile pierwsze wersy brzmią „ABC / abecadło rzezi, brudu, wszy, pożarów / i miłosierdzia”, o tyle film rozpoczyna się od sielskich, urzekających estetycznie obrazów przyrody – trudno o bardziej znaczącą nie-spójność. Sam Stern po latach pisał: „niektóre z tych obrazów i, jeśli wolno tak rzec, nici intrygi dramatycznej poematu (czy intrygi intelektualnej) weszły do filmu niemal bez zmian”. Wymienia on ledwie dwa przykłady – „gesty rąk i ust (i oczu)” oraz źdźbło trawy, „które wyrasta w szparze pomiędzy płytami i rozsadza je”⁴¹, zauważając, że autorzy filmu „wprowadzili również szereg własnych metafor, czysto filmowych”⁴².

„Nad wszystkim górował jednak w filmie – pisze dalej Stern – Themersonów protest, gniewny i rozpaczliwy, przeciwko zamienianiu mas ludzkich w mięso armatnie lub bezduszne automaty. Tutaj użył twórcom filmu surowca już nie tylko poemat, ale i czerwono-czarne kompozycje Szczuki, a nawet ilustrująca okładkę książki kompozycja fotomontażowa Żarnowerówny”⁴³.

38 Tamże.

39 M. Giżycki *Europa odnaleziona*, „Kwartalnik Filmowy” 2022 nr 117, s. 207.

40 Tamże, s. 206.

41 A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, s. 176-177.

42 Tamże, s. 179.

43 Tamże, s. 177.

Bacniejsza analiza wskazuje, że formuły wizualne zostały zaczerpnięte również z innych źródeł. Przede wszystkim cała sekwencja śniadania w restauracji Europa może być odebrana jako filmowa interpretacja słynnego obrazu George'a Grosza *Niemcy: opowieść zimowa* z 1918 roku. W sekwencji pojawia się cały szereg elementów wizualnych zaczerpniętych z obrazu: centralna łysa postać z ciasno opiętym kołnierzem, stół zastawiony jadłem, gazety, *horror vacui* obrazu w filmie oddany jest przez tłumy ludzi, głośniki i dynamiczny montaż ewokujący zgiełk⁴⁴. Warto zauważyć, że ten hipotetyczny pierwowzór malarski sekwencji śniadania do niedawna dzielił losy *Europy* jako zaginione dzieło, które przepadło w czasie eliminowania „sztuki zdegenerowanej” w nazistowskich Niemczech. W kontekście twórczości Grosza warto zwrócić również uwagę na jego późniejszą karykaturę *Silence!* (1935/1936), która jest zaskakująco zbieżna z sekwencją montażową filmu (ekspresjonistyczna scena ukrzyżowania sąsiadująca z portretem żołnierza w masce gazowej), która mogła być znana Themersonom z wcześniejszej wersji *Shut Up and Do Your Duty* z 1927 roku. Nieco dalszym skojarzeniem może być także nawracający w filmie motyw kabaretu, stanowiący lejtmotyw twórczości niemieckiego dadaisty.

Zastanawiająca jest regularność motywów natury i bijącego serca, które wydają się refrenem filmowej *Europy*. Stanowią one przeciwagę dla oszalałego świata konsumpcji, wyzysku, walki, pożądania, będących dominującym tematem poematu. Ten motyw to inwencja Themersonów. Animowane motywy roślinne budują wizualny wątek powtarzający się w kolejnych filmach: *Przygody człowieka poczciwego*, *Calling Mr. Smith* i *The Eye and the Ear*. Szczególnie wymowne są w ostatnim filmie, w którym przyjmują funkcję wizualnego ekwiwalentu eksperymentu językowo-muzycznego *Słowieńie*, związanego z „poszukiwaniem źródeł prapolskości”, i próby stworzenia nowej „narodowej orientacji stylistycznej i estetycznej” przez kompozytora Karola Szymanowskiego i poetę Juliana Tuwima⁴⁵. O ile sam Themerson nigdy wprost nie wyraził swoich motywacji sięgnięcia do tego swoistego tekstu kultury, o tyle wybór motywów wizualnych może być pomocny w ich

44 Niewykluczone, że właśnie ten obraz miała na myśli Stefania Zahorska, pisząc w recenzji filmu o zobrazowaniu przez jego autorów jednej z „doskonałych karykatur George'a Grosza”. Za: tamże, s. 178.

45 P. Deptuch *Karol Szymanowski, Słowieńie*, <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-slowiewnie> (28.10.2022).

rozszyfrowaniu⁴⁶. Mam na myśli przede wszystkim pierwszą pieśń, *Zielone słowa*, których motywem są liście i gałęzie lipy, wcześniej wykorzystane we wszystkich czterech znanych filmach Themersonów. W kontekście *Słopiewni* wybór lipy wydaje się mieć czytelny sens transtekstualny. Słownik Adama Fischera *Rośliny w zwyczajach i wierzeniach ludowych* z końca XIX wieku określa lipę jako „jedną z najważniejszych roślin w kulturze Słowian”⁴⁷, „drzewo święte”, „sprowadzające szczęście”⁴⁸. W tym kontekście owa słowiańskość czy prapolskość przywołana przez motyw lipy ma swoją funkcję w ekranizacji poematu *Europa*, wyraża swoistą krytykę ekologiczną współczesności z perspektywy wschodnioeuropejskiej tradycji ludowej. Podobnie scena ścięcia drzewa i jego upadku na miasto w filmie *Europa* nabiera szczególnego dramatyizmu właśnie w obliczu wierzeń ludowych: „ścięcie lipy mogłoby sprowadzić na ludzi nieszczęście [...], zapowiada śmierć w domu ścinającego”⁴⁹. Warto zwrócić uwagę, że najbardziej dramatyczna sekwencja filmu, przepełniona strachem seria szybkich cięć montażowych przerażonych ludzi, rozpadającego się świata, kończącego się szalonym biegiem nagich bachantek, następuje tuż po ujęciu upadku drzewa na miasto.

Lipa jest zarazem drzewem o szerokim zastosowaniu zdrowotnym w lecznictwie ludowym. Powracające sekwencje animowane z liśćmi lipy być może właśnie taką funkcję pełnią wobec Europy trawionej chorobami i zepsuciem. Inną rośliną, która pojawia się w animowanych sekwencjach roślinnych, jest wrotycz, który „chroni od złego”, stąd jest jednym z ziół święconych na Boże Ciało i w uroczystość Matki Boskiej Zielnej. Przede wszystkim jednak jest to roślina lecznicza, która „ma właściwości leczenia bólu żołądka” i układu pokarmowego, działa wymiotnie, przeczyszczająco, „stosowan[a] na wypędzenie robaków z organizmu”. Pojawienie się tej rośliny w filmie może naprowadzić na trop związany z zagadnieniami chorobliwej konsumpcji, obżarstwa, które nieleczone prowadzą do fatalnych skutków. Ostatecznie wątek żywienia (schemat układu pokarmowego, multiplikowanej, maszynowej

46 Warto jednak zwrócić uwagę na liczne ówczesznie motywy jego twórczości świadczące o związku emocjonalnym z Polską, jak choćby wiersz z tomiku *Dno nieba*: „Polska jest dzięki tobie. Wiesz o tem codziennie / Bez krzyku i bez fanfar. Wbrew nim. Potajemnie”. S. Themerson, *Listy z Paryża*, w: tegoż *Dno nieba*, s.n., Londyn 1943, s. 31.

47 *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych*, red. A. Fischer, oprac. M. Kujawska i in., Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016, s. 413 (reprint wydania z 1895).

48 Tamże, s. 416.

49 Tamże.

konsumpcji w sekwencji jabłek, obżarstwa w pierwszej scenie śniadania w Europie) jest wyraźną dominantą, powracającą regularnie w filmie (razem z motywem bijącego serca). I jest to motyw zaczerpnięty z poematu. Wielokrotnie w kolejnych wersach pojawiają się wątki jedzenia, chorób układu pokarmowego i patologii jedzeniowych (wymienię część takich obrazów poetyckich umiejscowionych we wszystkich częściach poematu: „żrący mięso”, „rząd zapadłych brzuchów”, „wyblakłe tasiemce”, „obzarte bractwo”, „przestańcie nas truć”, „trening żarłocstwa”, „tej paszczyka się wżarła”, „sycą głód tuczmem mięsem europy”, „na cześć dekalogu żołądka”). Chorobliwa konsumpcja w poemacie i filmie nabiera w tych obrazach całkiem realnego kształtu. Dekadę później Themersonowie wrócą w filmie *Calling mr. Smith* do medycznego zagadnienia chorób układu pokarmowego. Tym razem jednak będą to materiały zespołu żydowsko-polskich lekarzy zatytułowane *Choroba głodowa. Badania kliniczne nad głodem wykonane w getcie warszawskim w roku 1942*. Zwłoki noworodka zagłodzonego na śmierć, którego fotografia jest wykorzystana w filmie, są gorzkim powrotem do wątku żywieniowego z *Europy*⁵⁰. Skąd te medyczno-żywieniowe intuicje, które okazały się prorocze w kontekście praktyk Niemców i Sowietów, począwszy od lat 30.? Być może wątki te, tak samo jak wrotycz, lipa i inne rośliny lecznicze, stanowią echo wpływu ojca Themersona, lekarza higienisty z zacięciem antropologicznym, który zapewne spotykał się z ówczesnymi praktykami leczniczymi, opiekując się najniższą warstwą społeczną w Płocku. Zwrotka: „my – / wlokący się ulicami / rząd zapadłych brzuchów”, mogła budzić skojarzenie z biedotą, która szukała ratunku w mieszkaniu Mieczysława Themersona.

Podsumowując, film podejmuje wiele wątków spoza poematu *Europa*. Myślę, że baczny namysł nad tymi kwestiami może pomóc w wyjaśnieniu tajemnicy niezwyklego przeczucia późniejszych kolei XX wieku. Film widziany dziś jawi się jako swoiste prococtwo, które objawiło klęski i tragedie trwające szczególnie region Europy Środkowo-Wschodniej, właśnie przez ów naddatek spoza pierwowzoru literackiego. *Europa* była chyba traktowana jako film programowy, zacznyn nowych praktyk i poszukiwań w dziedzinie filmu, będących odpowiedzią na sowiecką szkołę montażu, niemiecki ekspresjonizm czy francuski impresjonizm w kinematografii ówczesnych lat. Ambicje te wyraził w nieco sarkastycznej formie Themerson podczas rozmowy na temat *Europy*:

50 Reprodukowana w filmie fotografia została wydana w publikacji na stronie 29.

Może i nie należy tak koniecznie upierać się przy tym, że ma się począć i rozrosnąć jakaś przysza kultura filmowa. Może po wieki wieków wykręcać będziemy kilometry drogocennej taśmy pod przerastający nas takt Wschodu i Zachodu. Może wystarczy nam stanowisko odbiorcy cudzych zdobyczy, biernego uczestnika międzynarodowej kultury światowej, stanowisko lepszego czy gorszego konsumenta, który wmawia w siebie i w innych, że przeżuwanie jest twórczością.⁵¹

Zapewne Themerson wiązał ze swoim filmem ambicje przełamania tego impasu twórczego i wytworzenia nowych formuł wizualnych, syntetyzujących dotychczasowe doświadczenia kinematograficzne Wschodu i Zachodu. Themersonom udało się w tym filmie osiągnąć nowatorstwo niespotykane w ówczesnej estetyce filmowej, związanej z wrażliwością na motywy organiczne, roślinne, rolę przyrody i jej nieodgadnionej mocy. W tym sensie *Europa* może być postrzegana jako tekst dalece wyprzedzający ekologiczne nurty krytyki współczesności, niepohamowanej konsumpcji prowadzącej ku zagładzie ekologicznej, wyłaniające się w sztuce ostatnich dekad. Warte uwagi jest hipotetyczne źródło inspiracji, które w wypadku filmu Themersonów może wynikać z osadzenia w lokalności, w słowiańskości, wrażliwości ludowej, którą współdzielili z Szymanowskim i Tuwimem ze *Słopiewni* czy z ojcem Stefana – Mieczysławem Themersonem, neoromantykiem, lekarzem, antropologiem, artystą.

51 S. Themerson *Dialog tendencyjny*, „Wiadomości Literackie”, za: A. Stern *Wspomnienia z Atlantydy*, s. 182.

Abstract

Karol Józwiak

UNIVERSITY OF LODZ

Themersons' Europa – Revision of the Cartography of Modernity

The article aims at an exegesis of Stefan and Franciszka Themerson's *Europa*, one of the most prominent achievements of the Polish interwar avantgarde. For decades, the film was considered lost, and its recent discovery allows revisiting the way the film was thought of and understood, as well as its significance for the understanding of peculiarity of Polish culture. Focusing on the film's images and topoi, as well as its contexts, such as biographies, social and intellectual background of its authors paper tries to read meanings rooted in the realm of the interwar Poland. *Europa* provides an image of modernity alternative to the western one. This image highlights the tensions between the progress, industrialisation, urbanisation, and the provincial, tradition, sensibility to nature and harmony, which were present in Poland placed in a midway between the West and the East.

Keywords

Jewish Polish identity, interwar culture of the Second Republic of Poland, critique of modernity, ecocriticism, Slavism and the avant-garde