
Słowo i obraz – oscylacja. O Europie

Adam Dziadek

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 41–54

DOI: 10.18318/td.2022.6.3 | ORCID: 0000-0003-4584-5704

Poemat

W roku 1927 Anatol Stern wydał w warszawskiej oficynie F. Hoesicka zbiór poetycki zatytułowany *Bieg do bieguna*¹; tom poprzedzał obszerny wstęp zatytułowany w znaczący sposób *Spowiedź*, który objaśniał tło utworów składających się na całość, wskazywał na rozmaite konteksty wierszy, odwoływał się wprost do myśli filozoficznej, religijnej, socjologicznej czy psychoanalitycznej (John Henry Newman i jego *Gramatyka przeświadczenia*, *Doświadczenie religijne* Henry’ego Jamesa, myśl Edwarda Abramowskiego, Sigmunda Freuda czy intuicjonizm Henriego Poicarégo). Autor wyraźnie odcinał się od swojej wcześniejszej twórczości futurystycznej, poszukiwał nowych sposobów artystycznego wyrazu, przebudowywał całkowicie założenia ideowe swojej poezji. Kluczowym pojęciem dla całego tomu jest „praca” – zagadnienia „ideologii pracy”;

1 Korzystam z edycji A. Stern *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985. W cytatach oznaczam to wydanie skrótem WZ i wskazuję odpowiednie numery stron.

Adam Dziadek –

pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się literaturoznawstwem teoretycznym, komparatystyką, *Men’s Studies*, krytyką genetyczną i także przekładem prac naukowych. Autor m.in. *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* (2007), *Projekt krytyki somatycznej* (2014), *Notatniki Aleksandra Wata* (2015; edycja wspólnie z Janem Zielińskim) oraz *Somatic Criticism Project* (Frankfurt am Main 2018).

„tragizmu pracy”, który – jak chce sam poeta – ma być przezwyciężony przez „odrodzenie religijne” (WZ, s. 171). Zgodnie z życzeniem autora utwory z tego tomu mają w czytelnikach ukształtować „religijny stosunek do spraw społecznych i wewnętrznego życia człowieka” (tamże). Wróć do tych kwestii nieco dalej.

Wchodzący w skład zbioru poemat *Europa* ukazał się po raz pierwszy w 1925 roku w czasopiśmie literackim „Reflektor”², a na tle całego tomu wyróżnia się w sposób szczególny. Nic zatem dziwnego, że od momentu pierwszej publikacji był poddawany nietypowym, interesującym relikwiom, które jednocześnie stawały się jego interpretacjami, a te nie zawsze ściśle wiązały się z intencjami poety, z przesłaniem, jakie on sam poematowi nadał. *Europa* zaczęła żyć swoim życiem, autor zaś w pewnym sensie „zmarł”, a jego miejsce zajęli wyjątkowi czytelnicy, którzy zaczęli pisać poemat od nowa, na własny twórczy sposób. Nic w tym zresztą dziwnego, ponieważ *Europa* z powodu swojej wyjątkowości, oryginalności i niepowtarzalności spełnia do dziś założenia tekstu *scriptible* – jak określiliby go Roland Barthes.

W oczywisty sposób ciekawość budzi przede wszystkim sam tekst, ale uwagę przykuwają też wszystkie jego suplementy w postaci licznych transpozycji, translacji, ilustracji czy interpretacji. Intrygująca jest również świeżość poematu – napisany w latach 20. ubiegłego wieku, cieszył się bezustannie tak ogromnym zainteresowaniem, a czytany dzisiaj, w zupełnie innej nowoczesności, potrafi wciągać, zmusza do intelektualnego wysiłku i fascynuje swoją niegasnącą aktualnością.

W roku 1929 ukazała się bibliofilska edycja poematu z fotomontażem Teresy Żarnowerówny oraz kolażami i rysunkami Mieczysława Szczuki (dwa lata później na międzynarodowej wystawie książki współczesnej edycja ta zdobyła pierwszą nagrodę). Spośród wielu wydań najważniejsze okaże się właśnie to z 1929 roku. Historia poematu odnajduje ciąg dalszy w latach 1931–1932, kiedy Stefan i Franciszka Themersonowie zrealizowali na podstawie *Europy* film pod takim samym tytułem. Historia na tym się nie kończy, ponieważ po wielu latach, w 1962 roku, w prowadzonym przez Themersonów w Londynie wydawnictwie Gaberbocchus Press ukazał

2 A. Stern *Europa*. „Reflektor” 1925 nr 3, s. 99–101. W tym samym numerze ukazały się wiersze Maxa Jacoba, Jeana Cocteau, Guillaume’a Apollinaire’a, Adama Ważyka, Jana Brzękowskiego, Juliana Przybosia, Mariana Jerzego Toporowskiego, Jarosława Janowskiego, Wacława Gralewskiego, Józefa Czechowicza, Stanisława Grzędzińskiego, Stanisława Młodożeńca.

się reprint wydania z 1929 roku z przekładem poematu na angielski (autorstwa Themersona i Michaela Horovitza) i fotogramami z filmu, który zaginął w Warszawie w czasie wojny (książkę przedrukowało później w powiększonym formacie holenderskie wydawnictwo De Harmonie). Wreszcie w 1988 roku Piotr Zarębski zrealizował *Europę II*, opierając się na tekście poematu, zachowanych z pierwotnej wersji fotogramach i scenopisie, który zrekonstruowali Themersonowie w 1973 roku. Rzeczą interesującą jest to, że sam poemat Sterna przestał być czytany jako tekst literacki, umieszczano go bowiem zwykle w kontekście filmu (a raczej filmów) i często odczytania sprowadzały się do weryfikowania zgodności między dziełami filmowymi i tekstem literackim³. Sam tekst został przesunięty na margines, zresztą niesłusznie, ponieważ film Themersonów był niemy, a w latach 30. projekcje poprzedzano głośną lekturą tekstu Sterna. Dzieje poematu dopełnia antologia opublikowana w roku 1995 w Stanach Zjednoczonych nakładem University of California Press. Jest to antologia poezji światowej ułożona przez Jerome'a Rothenberga i Pierre'a Jorisa, zatytułowana *Poems for the Millenium*⁴. Ułożona z niezwykłym rozmachem, książka (wydawca reklamuje ją jako „First Global Anthology of 20th Century Poetry”) ukazała się w dwóch tomach. Przy uwzględnieniu tematyki artykułu interesujący jest przede wszystkim tom pierwszy, ponieważ poezję polską reprezentuje tam *Europa [The Europe]* Anatola Sterna⁵. Wybór Rothenberga i Jorisa jest ciekawy, zwłaszcza że w Polsce, nawet gdyby wydano tu taki wybór wierszy, nikt chyba nie wpadłby na pomysł, aby uczynić *Europę* tekstem reprezentatywnym dla nowoczesnej poezji polskiej, a przecież poemat jest bez wątpienia jednym z ciekawszych tekstów powstałych w dobie nowoczesnej, co więcej, jest też niezwykłym zapisem

3 M. Giżycki *Kino niezależne Franciszki i Stefana Themersonów*, w: tegoż *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Mała, Warszawa 1996, s. 41-75; tegoż *On the Avant-garde Films of Stefan and Franciszka Themerson*, „Polish Art Studies” 1987 vol. 8, s. 173-190; tegoż *O potrzebie tworzenia filmów*, „Projekt” 1983 z. 1, s. 43-46; B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 325-372. Interesującą propozycję lektury poematu Sterna przedstawił Paweł Majerski w monografii *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2001, s. 111-114.

4 *Poems for the Millennium. From Fin-de Siècle to Negritude*, vol. 1, ed. by J. Rothenberg, P. Jorris, University of California Press, Berkeley 1995.

5 Tamże, s. 251-260. Przekład tekstu Sterna na język angielski autorstwa Stefana Themersona i Michaela Horovitza.

doświadczenia nowoczesności w kontekście katastrofizmu, co ostatecznie sprawia, że w manifestacyjny sposób mówi o „antynowoczesności”⁶. To jedno z najważniejszych przesłań poematu, wzmacnione dodatkowo w tomie *Bieg do bieguna* i zaznaczone także w filmie Themersonów.

Europa, czytana lub transponowana czy przekładana na języki innych sztuk w różnych momentach historycznych, za każdym razem stanowi wypowiedź o nowoczesności, o doświadczaniu nowoczesności, i to właśnie w tym można dostrzec uniwersalny charakter tego tekstu.

Poemat można by czytać w kontekście dzieł malarskich (James Ensor, George Grosz, Max Beckmann czy Otto Dix), wpisać go w szerokie konteksty ekspresjonizmu malarskiego i literackiego (wiele jest w tym poemacie jego śladów tematycznych, motywów, podobieństw w zakresie poetyki, warto przypomnieć, że przedmowę do książkowej edycji poematu napisał Jan Nepomucen Miller), właściwego futuryzmowi prymitywizmu czy anarchizmu, ale lektura wprowadzona na takie tory wiedzy nieuchronnie ku znużeniu, przesadnej konwencjonalności i – ostatecznie – prawdzie ograniczonej. Ten poemat jest niepowtarzalny i nie da się go zamknąć w sztywnych ramach gotowych, raz już opracowanych systemów.

Przyglądając się tekstowi *Europy* oczami historyka literatury, nie sposób pominąć znaczących faktów. Poemat wyrasta z wielu różnych, wspomnianych już wcześniej, doświadczeń lekturowych, z kilku różnych intertekstów. Estetykę Sterna cechuje z kolei poszukiwanie „praw klasycyzmu podświadomości” (WZ, s. 169), jak to określił sam autor.

Europa włączona do zbioru *Bieg do bieguna* i czytana zgodnie z „intencją autora” (pojęcie dobrze umocowane w hermeneutyce i dobrze zabezpieczające nadrzędny sens utworu literackiego), musi być umieszczona między dwoma innymi utworami z tego samego zbioru: *Droga wysokiego zwycięstwa* (głównym problemem staje się tu ideologia pracy) i *Bieg do bieguna* (odrodzenie religijne przezwyciężające tragizm pracy). Ważny jest również kontekst innych utworów włączonych do tego tomu, a mianowicie *Trzy trupy w obliczu Europy* (*Wiersz o sznurze*) oraz *Zdobycie Paryża*. *Trzy trupy* kreślą maszynistyczną wizję świata, w którym maszyna staje się źródłem wszelkich nieszczęść i zagłady,

6 Na potrzeby wywodu wykorzystuję analizy dokonane wcześniej w moich tekstach: A. Dziadek *Doświadczenie nowoczesności w „Europie” Anatola Sterna*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. R. Nycz, B. Giza, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2008, s. 12-20; tegoż *Katastrofizm – przypadek Anatola Sterna*, w: *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku. Idee, obrazy, konsekwencje*, red. Jerzy Fiecko, Jens Herlth, Krzysztof Trybuś, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2014, s. 43-56.

maszyna przyczynia się do utraty pierwotnych instynktów, woli życia, wywołuje zachwianie kodeksu etycznego, a produkowany przez nią nadmiar sprawia, że ideały bezpowrotnie zanikają. *Zdobycie Paryża* z kolei opowiada o najeździe barbarzyńców (to w końcu jeden ze stałych elementów dyskursu katastroficznego). Barbarzyńcą jest lud rewolucyjny, a sama rewolucja przynosi zbawienną przemianę:

Tak! Z gruzów Paryża, Warszawy, Londynu, Tuluzy,
wraz z krwią jasną w przestworza tryska słodki blask!
Nieśmiertelnym kościołem są kościoła gruzy –
i śpiewem braterstwa jest błędny tłum wrzask.

(WZ, s. 222)

W kontekście tych utworów i w zamyśle autorskim *Europa* winna być poematem podejmującym bunt przeciw „tragizmowi pracy” (WZ, s. 171). Te poematy stanowią realizację takiej oto definicji poezji:

Poezja bowiem nie sprowadza się już dziś w żadnym razie do egotycznego przeżycia lub do najciekawszej nawet przygody wyobraźni, lecz jest społecznie niezbędnym budowaniem i kształtowaniem nowego człowieka i nowego świata w słowie.

(tamże)

Tych oczywistych faktów pominąć się nie da. Ale w końcu nie jesteśmy zmuszeni do czytania poematu ściśle według wytycznych autora. Autor, jak chcieliby tego Michel Foucault czy Roland Barthes, nie pełni już funkcji, która miałaby ograniczać proliferację znaczeń tekstu. Warto dopuścić do głosu wielu różnych czytelników, także czytelnika współczesnego.

Europa jest poematem, który tętni nowoczesnością lat 20. ubiegłego wieku. Jest jak rozbudowany wideoklip rozbłyskujący różnymi znaczeniami w rytm muzyki ansamblu jazzowego (lub też w rytm kolejno wyliczanych tańców: shimmy, dżiga i kamarinskiego). Ale jest też brikolazem, dziwnym tworem skleconym z maszynową prędkością z reportażu (niczym poematy Blaise’a Cendrarsa), z gazetowych wycinków, z fragmentów kronik filmowych, z przesyconych hiperbolą poematów Majakowskiego. Jest to poemat rozpięty między *Fabryką absolutu* Karela Čapka a *Wielkim zarciem* Marca Ferreriego – *Europa* Sterna jest poematem traktującym o nadprodukcji i hiperkonsumpcji.

Te ostatnie słowa nieuchronnie kierują lekturę poematu Sterna ku ekonomii. Poezja ta ma kształtować – przypomnijmy w tym miejscu słowa samego Sterna – „nowego człowieka” i „nowy świat w słowie”. Oto jeden z elementów nowoczesności w dziele Sterna. Ale o jakiej nowoczesności tu mówimy? Jak pokazuje historia literatury, zawsze istniały w literaturze jakieś nowoczesności i zawsze próbowano wytyczać ich daty, co wiąże się też za każdym razem z jakąś strategią. W przypadku Sterna mówimy o nowoczesności lat 20. (rozwój przemysłowy, przemiany społeczno-polityczne, obyczajowe, ekonomiczne etc.), a także o literackich reakcjach na tę nowoczesność, następujących bezpośrednio po rozmaitych „nowościach”, jakie pojawiły się na Zachodzie (również na Wschodzie) i zostały wprowadzone do literatury przez futurystów – szerzej, awangardę – w Polsce na początku lat 20. XX wieku. Wskazany przez Sterna element „nowości” można by uznać za reklamę, która oznacza tekst literacki jako jeszcze jeden towar na sprzedaż. Słowo „nowy” ma rozbudzić zainteresowanie czytelnika czy, mówiąc inaczej, jego apetyt.

Doświadczenie nowoczesności wpisane w poemat Sterna wiąże się ściśle ze wspomnianą wcześniej antynowoczesnością. Tekst ten stanowi żywiołową reakcję uważnego obserwatora „dzisiejszych czasów”, zdominowanych przez władzę, interesy, pieniądź i pracę (w sensie bezustannej wytwórczości, nadprodukcji), a postrzegany w ten sposób – nie może być aideologiczny: jednoznacznie wiąże się z lewicowymi przekonaniami autora, który w subiektywnie doświadczanych czasach nowoczesnych widzi absurd i niegodziwość. Europa w poemacie zostaje niejako ekspulsowana ze swojego stałego miejsca w kulturze, wyrzucona poza uproszczoną drogę historycznej ciągłości tradycji (słowa poematu brzmią jednoznacznie: „Tradycja i ciągłość – / to wielkości urojone”), a w samym słowie „Europa” nie ma już wartości kulturowych czy duchowych, jakie zwykle ono ewokuje. W tym sensie poemat nabiera cech dyskursu katastroficznego⁷, który nie może być aideologiczny.

Ten poemat ma ciało, co trzeba rozumieć na wiele różnych sposobów. Z jednej strony chodzi mi o, by tak rzec, korpus poematu, jego zapis na stronicy, całą złożoną sieć relacji intratypograficznych: układ tekstu na stronicy, kolumna tekstu ułożona jak taśma filmowa (skojarzenie z filmem jest dosłowne, w tekście bowiem pojawiają się słowa „film szaleństwa”; w pierwodruku tekst był ułożony na trzech stronicach czasopisma w dwóch równoległych kolumnach bez jakichkolwiek podkreśleń czcionką, w edycji poematu, którą

7 K. Kłosiński *Dyskurs katastroficzny*, w: *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1979, s. 23-38.

opracował Mieczysław Szczuka, ten element graficzny został dostrzeżony i wyraźnie przez artystę wskazany, a w końcu w rękach Themersonów poemat stał się filmem), zróżnicowana czcionka dodatkowo rytmizująca tekst (pojawia się w pierwszych edycjach poematu, jeszcze przed edycją połączoną z grafiką Szczuki, sprawiająca, że poemat i jego szata graficzna układają się w dwa suplementarne teksty) – wszystko to sprawia, że poemat żyje, tętni dynamiką, a słowo poetyckie wkracza w przestrzeń kinestetyczną. W ten oto sposób ciało podmiotu mówiącego, ciało doświadczające jakiejś rzeczywistości włącza się w tekst, który przestaje być prostym zapisem zbioru idei czy myśli, a staje się raczej ruchomym, drżącym, zrytmizowanym korpusem tekstowym, który pulsuje różnymi odcieniami znaczeniowymi.

Jednym z najważniejszych słów kluczy w tym tekście jest „żarłocstwo”. W Europie końca lat 20. już nie można po prostu jeść, trzeba żreć, ale też doświadczać głodu: „My – żrący mięso / raz na miesiąc...”, „Karmią nas... / bakcyle słów / wpycha nam do gęby / obżarte bractwo / literacią / prezydentów / ministrów oświaty”. Żarcie łączy się także z miałą, trzeciorzędą literaturą oraz propagandą i perswazją zatruwającymi ludzkie umysły, prowadzącymi nieuchronnie do ubezwłasnowolnienia.

Wiek XX zostaje tu porównany do Fritza Haarmana (wytuszczonym drukiem: „XX wiek – to Haarman”), kanibala zwanego „rzeźnikiem z Hanoweru”⁸. Jest to porównanie znaczące i wstrząsające, dlatego że nie redukuje się przecież do gazetowej sensacji, nie wykorzystuje jedynie powierzchowności gazetowej informacji, ale sięga głęboko do nieświadomościowych pokładów psychopatycznego mordercy i właśnie w ten sposób usiłuje określić Europę lat 20., która w stanie bezustannego nienasycenia zaczyna pożerać sama siebie.

Poemat, podobnie zresztą jak wiele innych tekstów tamtej epoki, zwiastuje nieuchronny zmierzch cywilizacji Zachodu (myślę oczywiście o katastrofizmie w literaturze lat 20. i 30.). Kilka lat po pierwszej edycji *Europy* Aleksander Wat ogłosił niewielki zbiór opowiadań *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści* (1927; w tym samym roku ukazał się tom Sterna *Bieg do biegun*), w którym futurologiczne wizje łączą się z przepowiednią końca Europy. Rzec by można, że te dwa teksty – poetycki i prozatorski – w szczególny sposób się dopełniają,

8 Fritz, a właściwie Friedrich, Haarman był jednym z pierwszych seryjnych morderców odnotowanych w kryminalnej historii Niemiec. Dopusił się kilkudziesięciu morderstw chłopców na tle seksualnym. Dokonane przez Haarmana zabójstwa odznaczały się szczególnym okrucieństwem. Według pogłosek mięso ofiar miało być sprzedawane na miejscowym targowisku.

nawet pod względem doświadczenia nowoczesności, o czym może świadczyć choćby ten przesycony ironią fragment prozy Wata zatytułowany *Niech żyje Europa! Ze wspomnień byłego Europejczyka*:

W egzaltowanych tyradach uczyłem ich miłości do ładu, gdzie każda pięćdziesiąta ziemi użyźniona jest geniuszem, przeorana wysiłkiem i krwią, wyolbrzymiona bohaterstwem, uduchowiona wiarą. Uczyłem ich ubóstwiać Europę, wielką, wieczną Europę, pnącą się w wielowiekowym wysiłku po niezliczonych szczeblach sprzeczności i antynomii, strzelającą ku niebu religijnością swych występków i cnót, rozpieraną nieustannym rozmachem postępu, spojoną dynamiką każdego swego atomu, twórczą, produkcyjną tradycją, rozpędzoną w wiecznym niepokoju od jedności ku komplikacji, od wielkości ku prostocie!⁹

Poemat Sterna profetycznie obwieszcza nadchodzący nieuchronnie „trening żarłocstwa”, zmierzch Europy, która zostanie pożarta przez „tłum szalejących bachantek” z orszaku „Epileptyka Dionisa”: „tej paszczęka się wżarła / w napięty grzbiet kościoła Madelaine [...] / syca głód / tucznym / mięsem / Europy”.

Głód i nienasycenie splatają się w tym poemacie z namiętnością, z pożądaniem. Korpus poematu przesywa od wewnątrz nieokiełznana popędowość tekstu, a dyskurs o żarciu łączy się jednoznacznie z pożądaniem i seksualnością. Słowo poetyckie nie jest w stanie sprostać wyzwaniu reprezentacji czy wyrażania, tym samym niesie ze sobą jeszcze jeden symptom doświadczenia nowoczesności, jakim jest niewyraźność. Poemat, niczym elementarz porządkujący świat i słowo, zaczyna się od wielkich liter alfabetu: „ABC”. Jednak elementarz i abecadło jako zupełnie niepraktyczne, co więcej, bezużyteczne twory zostają radykalnie odrzucone w ką: „ABC / abecadło rzezi / brudu wesz pożarów / i miłosierdzia”. Nie da się bowiem wypowiedzieć nieogarnialnego:

ja tego nie mogę
ja tego nie chcę wyrazić słowami!
tu trzeba milionów stalowych narzędzi
wszystkie Timesy świata

⁹ A. Wat *Niech żyje Europa! Ze wspomnień byłego Europejczyka*, w: tegoż *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. K. Rutkowski, Polonia, Londyn 1988, s. 55.

nie starczą na jeden wiersz
to trzeba śpiewać wiekami
trzeba odnotować
wszystkie eksplozje
atomów
obnażyć
sejsmograf
podświadomości.

(WZ, s. 203, wyróżnienie w oryginale)

W *Europie* chodzi o doświadczenie nie tyle nowoczesności, ile antynowoczesności. Nie ma języka, który potrafiłby to doświadczenie sprawnie i skutecznie wyrazić, dlatego właśnie trzeba odwołać się do przemierzanego popędami ciała, które niczym w jakimś frenetycznym tańcu włącza się w proces znaczenia nieoznaczalnego.

A co ma znaczyć „nieoznaczalne”? Nieoznaczalne można by połączyć z tym, czego niepodobna ogarnąć. Słowa poematu próbują zawrzeć w swej strukturze politykę, historię, ekonomię, religię i kulturę, stąd wynika wielość skojarzeń, złożonych metafor, swoista poliobrazowość; próbują ogarnąć „wszystkość” dookolnej rzeczywistości, „wszystkość” świata, który w naturalny sposób jest rozbity, podzielony, niespójny. Opracowując tak układającą się rzeczywistość, podmiot mówiący wytwarza wrażenie ciała podzielonego, pokawałkowanego, zdeintegrowanego i tak samo heterogenicznego jak rzeczywistość, z którą usiłuje się zetrzeć i którą próbuje okiełznać, ujarzmić. Poemat jest skonstruowany z heterogenicznych fragmentów, ale na zasadzie enumeracji i parataksy – wyliczone obrazy, myśli, motywy układają się w nim współrzędnie, ale i odrębnie.

Na taki obraz rzeczywistości nakłada się cały rozległy nadmiar fantazmatyczny, a wypowiedź podmiotu poddaje się schematowi imaginacyjnemu, sam zaś podmiot przedstawia dopełnienie nieświadomego pożądanego. Wypowiedź podmiotu w *Europie* nosi wszelkie symptomy spazmu czy nawet hysterii, przypomnijmy określenie: „film szaleństwa”, a także przesyczone emocjonalnym ładunkiem słowa odnoszące się do niemożności wyrażania: „ja tego nie mogę / ja tego nie chcę wyrazić słowami!” – nie chodzi tu przecież wyłącznie o samą niewyraźność. Emocje w wypowiedzi podmiotu: rozdrażnienie, wściekłość, agresja, są zaznaczone w tekście przez wielokrotne wykrzyknienia, hiperbole, tryby nakazu, także oznaki wulgarności („miliony dancin-gów szczerzą murzyńskie swe mordy”; „wszystko do diabła!”) i bezradności

(„aaa!!”). W ten sposób doświadczenie nowoczesności w poemacie zyskuje dodatkowy odcień znaczeniowy ściśle powiązany z subiektywnością.

Rozbita, nieogarnialna rzeczywistość i podzielone ciało – motyw, jak mówi Jacques Lacan, który „rozwija się nieprzerwanie od XV wieku aż po zenit wyobraźni człowieka nowoczesnego”¹⁰.

Henri Meschonnic stawia z kolei pytanie zasadniczej wagi: „Où a lieu la modernité?”, dosłownie „Gdzie ma miejsce nowoczesność?”, co można też przełożyć jako: „Gdzie rozgrywa się nowoczesność?”¹¹. I odpowiada na nie jednoznacznie: „Nowoczesność. Koniecznie trzeba dodać: zachodnia. Nowoczesność jest europejska”¹². Pomiędzy nowoczesnością i Europą da się zatem postawić znak równości, a jedna nie może istnieć bez drugiej. Nowoczesność i Europa oznaczają całość cywilizacji zachodniej, która promieniuje na świat. Wartość owego promieniowania niejednokrotnie stawiano pod znakiem zapytania; Stern czyni podobnie, mając świadomość, że zachodnia nowoczesność wiąże się jednoznacznie z dyskursem podboju i dominacji (dyskursem na wskroś ideologicznym), oraz że uzurpuje sobie prawo do wyłączności.

Powtórzmy raz jeszcze pytanie: z jakim doświadczeniem nowoczesności mamy do czynienia w *Europie* Sterna? O jaką chodzi tu Europę? Przecież nie tę z tradycji śródziemnomorskiej, z uładowanych, poszufladowanych wizji historyków, ekspertów od uporządkowanych obrazów kultury. To jest Europa w szaleństwie, o czym zresztą, przypomnijmy, poemat mówi wprost: „film szaleństwa”. Wylaniająca się zeń wizja jest raczej naznaczona antyeuropocentryzmem. To poemat o śmierci Europy, zwiastun jej nieuchronnej zagłady. Katastrofa w poemacie Sterna dokonuje się w tamtej teraźniejszości – nie jest katastrofą dokonaną, katastrofą z odległej przeszłości czy z niedalekiej przyszłości.

Ostatecznie Europa ginie, pożarta przez dionizyjskie bachantki, a jej wszelkie bezcenne wartości, wśród nich także jej nowoczesność, zostają zakwestionowane.

Film

Nie znaleźmy dotąd filmu. Wspomniana wcześniej *Europa II* nie nie stanowiła próby rekonstrukcji, ale raczej próbę odtworzenia oryginalnego filmu

10 J. Lacan *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, w: tegoż *Écrits I*, Seuil, Paris 1999, s. 96.

11 H. Meschonnic *Modernité, modernité*. Gallimard, Paris 2000, s. 27.

12 Tamże.

przy wykorzystaniu dostępnych materiałów, była też bardzo szczególną interpretacją poematu. Jak wiemy, jedna z kopii filmu¹³ została odnaleziona w Bundesarchive i w 2021 roku zaprezentowano ją na London Film Festival. Wreszcie możemy poznać oryginalne dzieło – nawet jeśli jest jedną z jego wersji – i uważnie mu się przyjrzeć, opisać jego relacje z poematem Sterna. Ta odnaleziona wersja jest fascynująca, w niezwykle sposób, podobnie jak sam poemat, zrytmizowana, odznaczająca się niebywałą dynamiką i oryginalnością przetworzenia słowa poetyckiego na ruchomy obraz filmowy. Oglądając film, ma się nieodparte wrażenie, że sprawą zasadniczą jest tu ożywienie słowa, choć takie określenie nie oddaje najlepiej istoty rzeczy. Film, jak myślę, ma przekształcać słowa w obrazy. Jak wiemy, film powstał w roku 1932, ale już tu widać wyraźnie założenia sztuki filmu awangardowego, które Stefan Themerson wyłożył w swoim eseju *O potrzebie tworzenia widzeń* napisanym w 1936 roku, a opublikowanym po polsku i po francusku w roku 1937¹⁴. Film awangardowy w jego założeniach łączy się ściśle z poezją. Themerson używa określeń, które na to jednoznacznie wskazują – fotogramy wykorzystane w filmach są „liryczne”, potrzeba tworzenia widzeń jest u człowieka czymś pierwotnym (o tym mówi opowiadanie buszmeńskie otwierające esej Themersona), naturalnym, wpisanym w ludzką kondycję. Themerson, mówiąc o poetyckiej naturze filmu, nie definiuje samej poezji ani poetyckości jako takiej, ale z wielu kontekstów jego wypowiedzi wynika jednoznacznie, że łączy on wypowiedzi liryczne z bogatą sferą ludzkiej wyobraźni. Film awangardowy zawsze będzie przez Themersonów definiowany właśnie w kontekście potęgi wyobraźni, na której opiera się poezja.

Film *Europa* ma charakter kolażowy, a składają się nań obrazy statyczne i ruchome, ilustracje, na przykład okładka poematu *Europa* zaprojektowana przez Teresę Żarnowerównę czy rysunek George’a Grosza wpleciony w filmową teksturę (tuby głośników ukazane są w filmie w formie ruchomej sekwencji fotogramów i poprzedzają pojawienie się samego rysunku, na którym odpowiadają przedstawionym na nim trąbkom), fotomontaże i fotogramy. Niektóre fragmenty filmu, a jest ich w istocie wiele, stanowią dokładne odbicie słów poematu, tak się dzieje na przykład z fragmentami „karmią nas / wpychają nam do gardła [...] wyblakłe tasie mce gazet” czy „wpycha nam do

13 Zob. M. Giżycki „*Europa*” odnaleziona, „Kwartalnik Filmowy” 2022 nr 117, s. 203-209.

14 S. Themerson *O potrzebie tworzenia widzeń* [Du besoin de créer des visions], „f. a.” [„Film Artystyczny”] 1937 nr 2, s. 36-48. Tekst ukazał się w tym numerze czasopisma w języku polskim i w przekładzie na język francuski autorstwa Thérèse Koerner-Karbowskiej.

gęby” – słowa te są dokładnie zobrazowane w filmie. Gazeta stanowi zresztą w filmie uprzywilejowany przedmiot – sekwencja obrazów jest stosunkowo długa. Ten rekwizyt pojawia się często w literaturze dwudziestolecia, w opowiadaniu *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata został nawet określony tak niezwykle słowami: „Zaprawdę, jedna strona gazety zawiera więcej cudów niż cała Biblia”¹⁵. Z kolei w *Mieszkańcach* Juliana Tuwima czytamy: „jak ciasto biorą gazety w palce / I żują, żują na papkę pulchną, / Aż papierowym wzdęte zakalce, / Wypchane głowy grubo im puchną”. W poemacie Sterna, także u Tuwima i podobnie w filmie Themersonów, gazeta łączy się jednoznacznie z ideologią, propagandą, manipulacją, które oddziałują na bezrefleksyjne, bezkrytyczne masy ludzkie. Podobnie ma się rzecz z obrazami wojny, postacią Chrystusa, widokami miasta czy słynnym, symbolicznym źdźbłem trawy „ściśniętej dwiema płytami trotuaru”.

Wielką rolę w filmie odgrywają fotogramy i fotomontaże. Ciekawe są zwłaszcza te pierwsze – ich sekwencje zajmują w obrazie Themersonów wiele miejsca. Fotogram jest „obrazem świetlnym” malowanym na arkuszach papieru fotograficznego, jak mówi Themerson: „Źródło światła musi być aktywne – to ono «maluje» obraz”¹⁶. Nowatorskie działania Themersonów zmierzały do tego, aby stworzyć „fotogramy w ruchu”, oddać jak najwierniej cały proces ruchu tworzonego światłem obrazu. W filmie *Europa* zajmują one szczególne miejsce – całe ich rozbudowane sekwencje pojawiają się w drugiej połowie dzieła. W tych „ruchomych fotogramach” kryje się poetycki charakter obrazu filmowego. Są one obecne w całej twórczości filmowej małżonków, a w *Europie* zdają się przejmować istotę tego co powstaje w poezji między słowami. W eseju *O potrzebie tworzenia widzeń* Themerson opatruje je nawet epitetem „liryczne” – mówi wprost o „lirycznych fotogramach” i podaje ich przykłady. Sztuka poetycka jest według autora *Semantic Poetry* mocno zbliżona do filmu artystycznego. W refleksjach teoretycznych Themersona o filmie ważne miejsce zajmuje ekscentryczny twórca świetlnych obrazów Pol-Dives, którego artysta poznał w Paryżu w 1938 roku. W twórczości Pol-Divesa uderzająca jest relacja do poezji – Themerson określa jego dzieła mianem „poematów vitromagicznych” (przezroczna w formie malowanych na szkle rysunków, przeplatane tekstami różnych historii) i cytuje wiele fragmentów

15 Temat ten rozwija szerzej Marek Zaleski w książce *Przygoda drugiej awangardy*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 27-28.

16 S. Themerson *O potrzebie tworzenia widzeń*, przeł. M. Sady, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Fundacja Sztuka i Współczesność, Warszawa 2008, s. 60.

z rękopisów twórcy Art Nouveau da la Lanterne Magique [Nowej Sztuki Latarni Magicznej], między innymi taki: „LE POEME DE LA MISERE NOIRE DEVENUE CLAIRE, OUVRAGE INEDIT ENRICHÉ DE NOMBREUSES ENLUMINURES” [„Poemat o czarnej biedzie, która rozjaśniała dzieło niewydane wzbogacone wieloma iluminacjami”]¹⁷.

Filmowa *Europa* jest próbą przełożenia tekstu poetyckiego na ruchomy obraz, wyrażenia transformacji czy też reprezentacji słowa w oryginalny, twórczy i nowatorski sposób. Pomiędzy słowem poetyckim i obrazem filmowym zachodzi szczególny rodzaj więzi, która opiera się na oscylacji. To zacerpnięte z nauk ścisłych słowo dobrze oddaje relacje zachodzących pomiędzy poematem i filmem. Warto zwrócić uwagę na to, że realizując film, Themersonowie byli wynalazcami i mechanikami – tworzenie ruchomych fotogramów wymagało specjalnych konstrukcji ułatwiających przeprowadzanie eksperymentów z naświetlaniem przedmiotów i utrwalaniem obrazów na taśmie filmowej. „Oscylacja” oznacza w fizyce ruch drgający, falowanie, drganie, a w znaczeniu przenośnym jest to wahanie się pomiędzy dwiema danymi możliwościami (to lub tamto), skłanianie się ku jednej lub drugiej możliwości (rządzi tu logika: ta lub inna, ale też ani ta, ani tamta, co oznacza pozycję zawieszenia pomiędzy, bez konieczności dokonywania wyboru jednej z danych możliwości). Terminem tym posłużył się niegdyś Jean-Luc Nancy do nazwania relacji, jaka zachodzi między obrazami a tekstami¹⁸. Nancy pisał o obrazach statycznych i dookreślał słowo „oscylacja” za pomocą przymiotnika „wyraźna” (*l'oscillation distincte*), a ostatecznie ustanawiał pomiędzy obrazem i tekstem związek oparty na odrębności i równoczesnym zbliżaniu się do siebie. W ten sposób zdefiniowane słowo „oscylacja” może się odnosić także do obrazów ruchomych i ostatecznie trafnie oddaje relację między słowami poematu a filmem Themersonów.

17 Tamże, s. 21.

18 J.-L. Nancy *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003.

Abstract

Adam Dziadek

UNIVERSITY OF SILESIA

Word and Image – Oscillation: The Case of Europe

The article focuses on the long poem *Europe* by Anatol Stern and the film *Europe* by Franciszka and Stefan Themersons by analyzing and interpreting the literary text. Since the first publication, many have read *Europe* in very particular and interesting ways. Suffice it to may recall the 1929 bibliophile edition, the later English translation in an illustrated edition by Gaberbocchus Press, or the edition in Jerome Rothenberg's collection *Poems for the Millenium*. However, the most interesting of these interpretations was the Themersons' film. Dziadek tracks the relations between words and moving pictures by calling them an oscillation that occurs between the text and its film representation.

Keywords

Europe, Anatol Stern, Franciszka and Stefan Themersons, word and image, oscillation