

## Głosy Europy. Dźwięk w intermedialnych wcieleniach poematu Anatola Sterna

Beata Śniecikowska

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 100–122

DOI: 10.18318/td.2024.3.6 | ORCID: 0000-0003-0099-5792

**A**wangardowe wątki zdumiewająco gęsto wpłatają się w teksturę sztuki współczesnej. Nieczęsto jednak spektakularna intersemiotyczna, interartystyczna, intermedialna<sup>1</sup> kariera przytrafia się nieszczerólnie rozbudowanemu<sup>2</sup>, zaangażowanemu politycznie utworowi poetyckiemu. Ten szkic dotyczyć będzie takiego właśnie wyjątkowego wieloartystycznego fenomenu<sup>3</sup>. Interesuje mnie jeden z najtrwalszych i najsilniej zróżnicowanych łańcuchów intermedialnych<sup>4</sup>, jakie zna

**Beata Śniecikowska** – dr hab., prof. IBL PAN. Literaturoznawczyni i historyczka sztuki, bada poezję i sztuki wizualne, zatrzymując się przede wszystkim na grząskich terenach pogranicznych (także tych odległych kulturowo). Autorka monografii: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*; „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu; Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kontakt: beata.snecikowska@ibl.waw.pl.

1 O semantycznych odcieniach terminów stosowanych w międzydziedzinowych badaniach komparatystycznych – zob. np. R. Słodczyk, *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych. Ekfraza a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikonizacja*, „Porównania” 2018, nr 1.

2 Myślę o rozmiarze wersowym (ok. trzystu wersów – liczba różni się w zależności od wersji poematu – zob. przyp. 8), nie zaś skomplikowaniu stylistycznym utworu.

3 Piszę o nim także w tekście *Ogniwa „Europy”*. O długim, poplątanym łańcuchu intersemiotycznym oraz odnalezionym filmie *Franciszki i Stefana Themersonów* („Teksty Drugie” 2022, nr 6), nie skupiając się jednak szczególnie na problematyce dźwięku.

4 W tym szkicu decyduję się na dalszą modyfikację zaczerpniętego ze studiów Seweryny Wysłouch (S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny*

dwudziestowieczna polska literatura i sztuka. Po prawdzie, w całej naszej kulturze podobnych serii artystycznych jest naprawdę niewiele<sup>5</sup>.

Poemat *Europa* Anatola Sterna dał początek różnorodnym dziełom synkretycznym, hybrydom i transpozycjom medialnym<sup>6</sup>. Kody lingwistyczne i bibliologiczne<sup>7</sup> samego utworu awangardysty – czyli, innymi słowy, odmienne wcielenia leksykalne i materialne wiersza – także dostarczają zaskakująco bogatego materiału do badań komparatystycznych<sup>8</sup>.

Poemat na różne sposoby łączy ogniwa interesującego mnie łańcucha, dzieła intermedialne często podają go sobie „z rąk do rąk”. Zdarzają się jednak szczególne zapętlenia – gdy kolejne ogniwo „zahacza” się bezpośrednio o jedno z ogniw inicjalnych. Zdarza się także, że łańcuch rozszczepia się na równoległe ciągi. Warto dostrzec – czy raczej: wysłyszeć – jak dużą rolę w tym formującym się przez niemal sto lat splocie pełni dźwięk. (A nie jest to bynajmniej subtelne, „liryczne” pobrzękiwanie delikatnego łańcuszka uplecionego za sprawą poezji!) W tym wypadku badania nad brzmieniem nie mogą abstrahować od rozpoznań dotyczących działań typograficznych, filmowych i performatywnych. Rozpocząć należy zatem od samej imponującej listy różnomedialnych inkarnacji poematu:

– 1925 – pierwodruk w piśmie „Reflektor” (1925, nr 3);

---

strukturalnej wspólnoty sztuk, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 22-23) terminu „łańcuszek intersemiotyczny” (w tekście *Ogniwa „Europy”...* posługiwałam się pojęciem „łańcuch intersemiotyczny”). Za istotne sugestie bardzo dziękuję Panu Profesorowi Andrzejowi Hejmejowi.

- 5 Innego rodzaju przykładem mogłyby być wielomedialne i intermedialne inkarnacje Tuwimowskiej *Lokomotywy* – zob. np. S. Wyslouch, „*Lokomotywa*” *Tuwima w książce i na ekranie*, w: *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wyslouch, B. Przy muszała, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2016, s. 175-187.
- 6 Zob. np. A. Hejmej, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona („St. Francis & the Wolf of Gubbio or Brother Francis’ Lamb Chops”)*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.
- 7 Posługuję się terminologią Jerome’a J. McGanna za Aleksandrem Wójtowiczem (A. Wójtowicz, „*Europy*”. *O edycjach poematu Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2022, nr 6).
- 8 „Stern za każdym razem [przy okazji różnych edycji – B.Ś.] modyfikował tekst, dopisywał bądź wykreślał fragmenty, zmieniał znaki interpunkcyjne oraz podział na strofy. Równoległe z wytworzeniem różnych wariantów tekstu powstawały także różne wcielenia materialne, uzależnione od miejsca publikacji, politycznych inklinacji wydawcy i autora, konwencji typograficznej czy wreszcie stopnia zaawansowania sztuki drukarskiej” (tamże). Z powodu wprowadzanych przez autora zmian w kodzie lingwistycznym poemat nie ma swojej wersji kanonicznej (tamże, s. 174-175).

- 1927 – druk w tomie Sterna *Bieg do bieguna*;
- 1929 – *Europa* w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki (całokształt układu graficznego wnętrza książki) i Teresy Żarnower (okładka), przedmowy Jana Nepomucena Millera i samego Sterna, w zamknięciu tomu francuskie tłumaczenia obu wstępów i poematu (przeł. B. Gorie)<sup>9</sup>;
- 1931-1932 – film *Europa* Franciszki i Stefana Themersonów zainspirowany wydaniem z 1929 roku (film zaginął na początku drugiej wojny światowej, przez niemal osiem dekad uznawano go za bezpowrotnie stracony);
- 1957 – druk w tomie Sterna *Wiersze dawne i nowe*;
- 1959 – tekst poematu wpleciony w narrację w książce Sterna *Wspomnienia z Atlantydy*;
- publikacja angielskiego przekładu *Europy* w Londynie, w Themersonowskim wydawnictwie Gaberbocchus Press (tłumaczenie Themersona i Michaela Horovitza, przedmowa Oswella Blakestona, wstęp Horovitza); układ graficzny Szczuki i Żarnower (choć nieco inny format); tom zamknięty apendyksem filmowym;
- 1965 – druk okrojonego<sup>10</sup> wydania z 1929 roku w monografii *Mieczysław Szczuka* (red. Anatol Stern, Mieczysław Berman);
- 1973 – rekonstrukcja listy montażowej filmu *Europa* dokonana przez Themersonów na prośbę Józefa Robakowskiego;
- 1976 – prezentacja na ulicach Warszawy, Gdańska, Olsztyna, Bydgoszczy, Łodzi, Krakowa, Lublina, Poznania, Wrocławia widowiska plenerowego *Europa (koncert poetki)* – działanie aktorów-performerów z Akademii Ruchu;
- początek lat osiemdziesiątych – plan rekonstrukcji *Europy* z lat 1931-1932 – niezrealizowany pomysł Jacka Kasprzyckiego i Tadeusza Ciesielskiego<sup>11</sup>;

9 Edycja uhonorowana nagrodą na międzynarodowej wystawie książek nowoczesnych w Paryżu w 1931 r. (M. Horovitz, *Introduction*, w: A. Stern, *Europa*, przeł. S. Themerson, M. Horovitz, Gaberbocchus Press, London 1962, b.s.).

10 Brak czwartej strony okładki oraz wstępów i przekładów – również opracowanych graficznie przez Szczukę (mniej jednak spektakularnie, przede wszystkim: z wykorzystaniem konstruktywistycznych „winięt” z grubych czarnych odcinków).

11 Zob. J. Lachowski, *Anatol Stern i Stefan Themerson. O „Europie”, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959-1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, t. 46, s. 275, przyp. 26.

- 1982 – publikacja w Maastricht niderlandzkiego przekładu *Europy* w opracowaniu graficznym Szczuki, ale ze zmienioną okładką;
- 1983 – dokonana przez Themersonów<sup>12</sup> we współpracy z London Film Makers rekonstrukcja filmu *Europa* na slajdach;
- 1985-1986 – publikacja poematu – z obszernym edytorskim komentarzem – w *Wierszach zebranych* Sterna (znakomicie opracowane, choć kontrowersyjne<sup>13</sup>, wydanie krytyczne Andrzeja K. Waśkiewicza);
- 1988 – film *Europa II* w reżyserii Piotra Zarębskiego (pomysł produkcji pojawił się już w roku 1981<sup>14</sup>) – dokonana we współpracy ze Stefanem Themersonem rekonstrukcja międzywojennej realizacji;
- 1995 – druk angielskiego przekładu (Themersona i Horovitza) *Europy* w pierwszym tomie wydanej w Berkeley monumentalnej antologii *Poems for the Millennium* (literaturę polską reprezentuje wyłącznie ten tekst)<sup>15</sup>;
- 2019 – odnalezienie (przez Annę Bobczuk z Instytutu Pileckiego) filmu *Europa* z lat trzydziestych w Bundesarchiv w Berlinie<sup>16</sup>.
- 2021<sup>17</sup> – publikacja – z okazji „premiery” odzyskanego filmu – reprintu *Europy* w opracowaniu Szczuki i Żarnower (w innym niż oryginalny rozmiarze) – już jednak bez przedmów Sterna i Millera, przekładów na francuski, wstępu Horovitza, apendyksu filmowego. Za to – z informacją o odnalezieniu filmu.

Warto wreszcie wspomnieć, że w latach 2021 i 2022 odbywały się „premierowe” pokazy *Europy*, którym towarzyszyły wydarzenia naukowe i popularyzatorskie

---

12 Informację zaczerpnęłam z napisów końcowych (9:16) rekonstrukcji na slajdach. W różnych źródłach (zob. przyp. 55) spotkać się można z informacją, że w prace te włączony był jedynie Stefan Themerson.

13 Zob. A. Wójtowicz, „*Europy*”, s. 173-174.

14 Zob. P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy towarzyszące realizacji filmów „Europa II” oraz „Artur Szyk – iluminator”*, SIM, Łódź 2018, s. 54.

15 Zob. A. Dziadek, *Doświadczenie nowoczesności w „Europie” Anatola Sterna*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Aca-demica, Warszawa 2008, s. 12.

16 Zob. rozmowę Anny Bobczuk, Justyny Jaworskiej, Klary Kopcińskiej, Pawła Polita i Honoraty Sroki Aktualność „*Europy*” Themersonów („Teksty Drugie” 2022, nr 6).

17 W publikacji nie podano daty wydania.

(w Londynie, Warszawie, Łodzi, Wrocławiu). Filmowej *Europie* poświęcony został także tematyczny numer „Tekstów Drugich” (2022, nr 6)<sup>18</sup>.

## ABC

Nie sposób abstrahować od najkrótszej choćby analizy porównawczej drukowanych wersji poematu. Wersyfikacja i typografia przekładają się, rzecz jasna, na realizację głosową – także te myślnie, rozbrzmiewające w głowach czytelników. (Bo przecież „nie ma czytania po cichu głuchego. Zwłaszcza poezji”<sup>19</sup>). W przypadku *Europy* różne warianty leksykalno-typograficzne skłaniają ku odmiennym lekturom fragmentów wiersza. Co więcej, pokłosie – czy raczej: pogłosie – tej wariantowości słychać również w intermedialnych kompozycjach przetwarzających awangardowy tekst.

Adam Dziadek nazwał Sternowski wiersz „dziwnym tworem skleconym z maszynową prędkością z reportażu [...], z gazetowych wycinków, z fragmentów filmowych kronik, z przesyconych hiperbolą poematów Majakowskiego”<sup>20</sup>. Wrażenie „dobitnego” dynamizmu rodzi się jednak nie tylko z semantycznej i stylistycznej heterogeniczności ustępów utworu, generuje je także sama enumeracyjność i jukstapozycyjność znacznych części poematu oraz układ wersowy wyraziście modelujący realizację głosową. Pauzy wymuszane przez bardzo częste stosowanie przerzutni<sup>21</sup> tną tekst na niewielkie, nierzadko tylko jedno- lub dwuwyrzowe, cząstki o ekspresyjnych i ekspresywnych znaczeniach (oto osobne wersy poematu<sup>22</sup>: „przegramy”, „zjadliwe”, „gryźć”, „zatruć”, „serce”, „katastrof”, „drutów”, „aaa!!”). W tak pomyślanej kompozycji układy syntaktyczne spektakularnie mijają się z rozczłonkowaniem

18 Numer „Tekstów Drugich” dotyka różnych zagadnień artystycznych – i teoretycznych – związanych z *Europą* Thémersonów i jej pre-tekstami. Problematyka dźwięku nie jest tam jednak szerzej analizowana.

19 M. Białośzewski, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998, s. 119.

20 A. Dziadek, *Atopia: stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 241. Zob. też tegoż, *Słowo i obraz – oscylacja. O „Europie”*, „Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 45.

21 O dowiedzionym empirycznie związku między zapisem wersowym (w szczególności stosowaniem przerzutni) a realizacjami głosowymi – zob. np. R. Tsur, *Sposoby dźwiękowej realizacji przerzutni – zagadnienia percepcji i manipulacje eksperymentalne*, przeł. B. Śniecikowska, J. Płucienik, w: *Językoznawstwo kognitywne III: Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2006.

22 W edycji z 1929 r.

wersowym. (Przykładowo: drugie zdanie poematu – inna rzecz, że pełne parentez, powtórzeń i paralelizmów – zajmuje w pierwodruku szesnaście, a w edycji Szczuki aż osiemnaście wersów! Tymczasem to jedynie trzydzieści słów). Zapis zdaje się sprzyjać jukstapozycyjnemu głosowo odczytaniu poematu. Mam na myśli recytację wydzielającą słowa i frazy, wyraźnie podkreślającą ich „osobność” (choć wcale niezmierzającą ku skandowaniu). Częstki te „chcą” rozbrzmiewać wyraźnie i dobitnie; dynamicznie, ale – paradoksalnie – wcale niekoniecznie szybko.

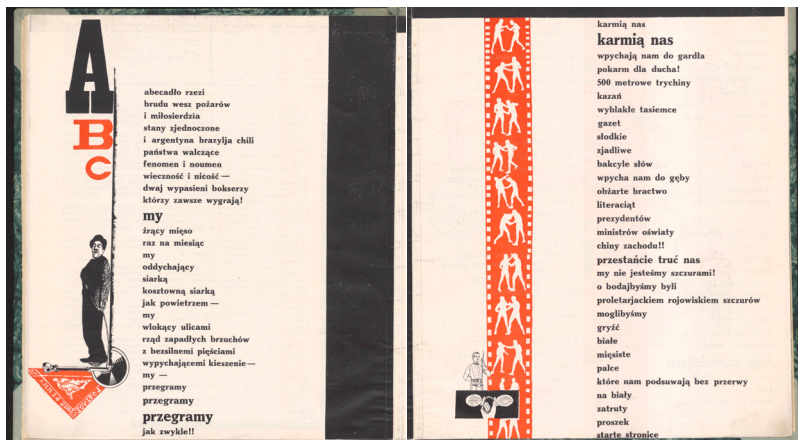


Pierwodruk *Europy* w piśmie „Reflektor” 1925, nr 3

Nie miejsce tu na drobiazgowo kolacjonowanie różnych edycji *Europy* (zadanie to wykonał już zresztą, znakomicie, Aleksander Wójtowicz)<sup>23</sup>. Ograniczę się do porównania, na prawach komparatystycznego egzemplum, pierwszej strony pierwodruku *Europy* w lubelskim „Reflektorze” oraz pierwszej rozkładówki poematu w graficznym opracowaniu Szczuki. Rzecz wydaje się o tyle istotna, że to właśnie ogniwo z 1929 roku przesądziło o dalszej intermedialnej karierze poematu, a przynajmniej o jej bardzo znaczącej części. Kompozycja Sterna–Szczuki–Żarnower zainspirowała Themersonów<sup>24</sup>, ona też przewijała się w wielu kolejnych inkarnacjach *Europy*.

23 A. Wójtowicz, „*Europa*”. Badacz nie skupiał się jednak na implikowanych przez kod bibliologiczny brzmieniach.

24 Zob. np. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 168–169. Ma to zresztą bardzo wyraźne przełożenie na kilka filmowych kadrów (zob. np.



Rozkładówka *Europy* z 1929 roku (opracowanie graficzne tomu: Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower)

Na pierwszy rzut oka edycja czasopiśmiennicza wydaje się zwyczajna, tradycyjna, może nawet trochę staroświecka. Na karcie nie dzieje się nic niezwykłego, czytelnik – przyzwyczajony już przecież do graficznych konwencji wiersza wolnego – raczej nie zatrzyma się na dłużej przy samym wyglądzie strony. Takim doświadczeniom percepcyjnym sprzyjać może (w sposób niekoniecznie przez odbiorców uświadomiony) także sam wybór czcionek:

Tytuł poematu [...] został zapisany secesyjnym krojem pisma, najprawdopodobniej *Halbfette Secession* (firma Bauer&Co). Rozwiązanie takie wytworzyło nieco paradoksalną sytuację, ponieważ opowiadający się jednoznacznie po stronie nowoczesności „Reflektor” został po części złożony za pomocą kroju wytworzonego na gruncie przedwojennej estetyki, od której programowe artykuły lubelskiego czasopisma jednoznacznie się odcinały<sup>25</sup>.

W „Reflektorze” tekst upakowany jest zdecydowanie ciaśniej niż w edycji z 1929 roku. Jedna strona mieści tu dwie kolumny wiersza, w układzie zaproponowanym przez Szczukę – pojedynczy „słupek” tekstu<sup>26</sup>. W późniejszej

A. Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 364).

25 A. Wójtowicz, „*Europa*”, s. 164.

26 Nie jest to jednak regułą w całej edycji z 1929 r.

edycji wersy zostały także wyraźnie rozgęszczone: w poziomie (mniejsza liczba słów w wersie) i w pionie (większe interlinie). Układy typograficzne Szczuki są wreszcie zdecydowanie bardziej zróżnicowane wizualnie – kolumna wiersza częściej zwięża się do rozmiaru jednego słowa<sup>27</sup>, kilkakrotnie wersy (jedno-, dwu- i trzywyrzowe) składane są większą, wyłuszczoną czcionką. Zapis zdaje się narzucać bardzo jasną interpretację: te fragmenty niejako „znaczą bardziej”, chcą być wyraziściej, głośniej, dobitniej odczytane. Wzmocniona zostaje tym samym wersyfikacyjna sugestia jukstapozycyjności recytacji<sup>28</sup>. Wagi nabiera także nazbyt często ignorowany przez literaturoznawców element kompozycji strony: światło. (A miewa ono przecież bardzo ważne implikacje brzmieniowe!<sup>29</sup>)

Nie bez znaczenia są tu również inne czynniki pozawerbalne. Kolumnom tekstu towarzyszą czarno-czerwono-białe ilustracje (tego terminu użyć można tylko wówczas, jeśli dopuszczamy bardzo luźną relację między tekstem a współistniejącymi z nim układami ikonograficznymi). „Plakatoowo-plastyczna”<sup>30</sup> propozycja wciąż jawi się jako nowoczesna, świetnie rozplanowana graficznie, jednocześnie intrygująco heterogeniczna i modernistycznie „czysta”. Artysta łączy typografię, rysunek, fotografię, film, fotomontaż<sup>31</sup>. Granie barwą oraz pionem, poziomem i ukosem silnie dynamizuje rozkładówki. Istotne jest także wykorzystanie różnorodnych – nierzadko nieobecnych w tekście Sterna! – motywów implikujących ruch<sup>32</sup>.

27 Zob. A. Wójtowicz, „*Europy*”, s. 169.

28 Warto by tę hipotezę sprawdzić empirycznie (w badaniach podobnych eksperymentom Reuvena Tsur), biorąc na warsztat właśnie pierwodruk *Europy* i edycję z 1929 r. Zob. np. R. Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press, Durham–London 1992. Zob. też przyp. 21.

29 Zob. np. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 167–169. To problematyka, którą warto poddawać dalszym badaniom (także empirycznym).

30 Określenie Anny Kałuży (taż, *Szczuka, Strzeмиński, Themersonowie i polska poezja XX wieku*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 13).

31 Doprecyzujmy: układy Szczuki nie były fotografiami ani fotomontażami sensu stricto, artysta nie wykorzystywał odbitek fotograficznych, a wycięte z gazet odbitki kreskowe (zob. M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 90).

32 Ikonografia poszczególnych rozkładówek bywa przy tym zdumiewająco niejednorodna. Przykładowo, na jednej z nich spotykają się: konie z jeźdźcami na grzbietach, sportowcy (futboliści? biegacze?), fragment narzędzia (?), butelka i kieliszek, liczba 115 („stereotyp marki wszędzie reklamowanych pończoch” – A. Turowski, *Budownicowie świata*, s. 365), człowiek na motocyklu



Agresywna, nieoczywista logowizualność nadaje propozycji Sterna–Szczuki–Żarnower intermedialny pęd, staje się „kołem zamachowym” łańcucha inkarnacji *Europy*. Zdaje się także sprzyjać jukstapozycyjnej głosowo realizacji wiersza, wyrazistej brzmieniowo „osobności” słów i fraz poematu (nie tylko zresztą tych dodatkowo wyróżnionych graficznie poprzez wielkość i grubość czcionki).



Rozkładówka *Europy* z 1929 roku (opracowanie graficzne tomu: Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower)

Kolejną kwestią jest ważki graficzno-semantyczno-dźwiękowy paradoks – rzecz niepodnoszona dotąd w bogatej refleksji nad dziełem Szczuki. Tej częście szkicu nadałam tytuł *A B C* nie tylko dlatego, że mówię o sprawach rudymenarnych i o kompozycjach inicjujących intermedialny łańcuch. Od „*A B C*” rozpoczyna się tekst Sternowskiego poematu. W pierwodruku trzy pierwsze litery wiersza złożono tym samym „scesyjnym krojem pisma”<sup>33</sup> co tytuł. Wójtowicz stwierdza: „biorąc pod uwagę fakt, że reszta utworu jest

oraz półokrągła strzałka i grube odcinki ułożone pod różnymi kątami. Co ciekawe, w tekście próżno szukać któregośkolwiek z wymienionych motywów. (Paradoksalnie, najłatwiej chyba eksplikować z pozoru zupełnie przypadkową „stopiętnastkę”. U Sterna, w wydaniu z 1929 roku, [rozstrzelenie druku – B.Ś.] czytamy: „**film szaleństwa** / nadziany robactwem / cyfr / które nic nie tłumaczą”. Kompozycja konstruktywistyczna par excellence, przywołująca jednak na myśl... Lautréamontowskie spotkanie maszyny do szycia i parasola na stole chirurgicznym. Zob. też M. Ernst, [Collages], przeł. Z. Bieńkowski, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 440.

33 A. Wójtowicz, „*Europa*”, s. 164.

zapisana groteskiem – [zabieg ten] można uznać za próbę wyróżnienia<sup>34</sup>. Jest to jednak wyróżnienie bardzo delikatne, w znikomym tylko stopniu mogące przykuć uwagę czytelnika niespecjalisty. Oczywistsza – i silniej ekspresywna – wydaje się sama autorska decyzja użycia kapitalików. Wciąż jednak „A B C” nie odcina się wyraziście od całości kompozycji.

Zupełnie inną strategię obrał Szczuka. Andrzej Turowski opisuje ją w kategoriach filmowych i filmoznawczych:

Pierwsze dwie strony tomiku poetyckiego o formacie niemal kwadratu (27,5 x 29,5 cm) zostały pomyślane jak klatki przesuwanego się filmu. Projekcję rozpoczynają nieskładne, wielkie litery ABC poprzedzające akcję, może klaps oznaczający ujęcie, może fragment plakatu zapowiadającego film. Dalej pojawia się ironicznie uśmiechnięta postać Charlie Chaplina wciśnięta w nieco postrzępiony skraj taśmy i ustawiona jakby na piedestale zrobionym z angielskiego znaczka pocztowego i płyty pafonowej. Dalej przerwa, długi odcinek czarnej ciszy. Kolejne ujęcie, tym razem na czerwonym tle, to zacięta walka bokserów, oddających sobie ciosy w niemal nieskończonych sekwencjach, i nagle jakby z jakiejś innej przestrzeni wyłania się ręka z monoklem i figurynka boya hotelowego obojętnie palącego papierosa<sup>35</sup>.

Turowski skupia się na niewerbalnych elementach kompozycji. W ogóle nie analizuje tekstu poematu („wyręcza się” tu... Sternem, przeplatając własne deskrypcje ikonografii rozkładówek cytatami z wiersza)<sup>36</sup>. Znaczące jest jednak, że „A B C” znalazło się w pracy badacza po „stronie plastycznej”, jako literowy element układu wizualnego. Taki opis – a przede wszystkim: taki zapis (u Szczuki) – ma swoje brzmieniowe konsekwencje.

Odbiorca nie bez przyczyny uznać może, że inicjalna zbitka wcale nie wyszła spod pióra Sterna. A skoro tak – najpewniej wcale tego krzyczącego, ekspresywnego, dwubarwnego „A B C” nie wyartykułuje! Skąd taka pomyłka? W wyrazistej kompozycji pasowej ułożone w pionie litery z geometryczną precyzją (idealna symetria!) równoważą dolną część układu. Wielkie czarne „A” odpowiada rozmiarem i barwą postaci Chaplina i krążkowi gramofonowej

34 Tamże.

35 A. Turowski, *Budownicowie świata*, s. 364-365.

36 Tamże.

płyty. Kontrapunktem dla czerwonych „B” i „C” jest także znaczek pocztowy. Mało tego, „A B C” – doskonale znane między innymi z grafiki użytkowej (dość wspomnieć druki ulotne czy okładki najróżniejszych książek dla początkujących)<sup>37</sup> – świetnie nadaje się do roli przewartościowanej i jednocześnie prostej ilustracji tekstowego „abecadła rzezi”.

Można zatem uznać, że – z perspektywy rodzących się konstruktywistycznych koncepcji nowej typografii i druku funkcjonalnego<sup>38</sup> – S z c z u k a p o n i ó s ł p o r a ż k ę na niewielkim, ale bardzo znaczącym, polu. Wydaje się, że graficznie „przeszarżował”, nie tylko burząc fundamentalną czytelność tekstu, ale w ogóle zacierając granicę między wierszem a płynącą z jego głębokiego zrozumienia oprawą wizualną<sup>39</sup>. Innymi słowy – paradoksalnie – fragment poematu najsilniej w całym tomie wyróżniony graficznie może w ogóle nie zostać zrealizowany głosowo. Do takiej sytuacji doszło zresztą w przypadku jednego z ogniw intermedialnego łańcucha *Europy*: „A B C” pominięto w recytacji angielskiego przekładu wiersza towarzyszącej rekonstrukcji filmowej z 1983 roku. *A Europa* po angielsku znana była wówczas tylko z edycji w układzie graficznym Szczuki!

### **Europa na ekranie**

Czas na dobre odejść od dźwięków „drukowanych” ku brzmieniom bezpośrednio wplatanym do *Europy* przez samych twórców. Kinematograficzne i performatywne inkarnacje poematu zdumiewająco się pod tym względem różnią.

Film Themersonów był niemy. Wiadomo, że autorzy myśleli o jego udźwiękowieniu – najprawdopodobniej jednak tylko muzyką instrumentalną (co

37 Katalog Biblioteki Narodowej wyszukuje... 8401 publikacji z „A B C” w tytule (dane z 7.03.2024), w zdecydowanej większości „A B C” jest synonimem podstaw dziedziny, o której traktuje dana książka. Naturalnie w wykazie znalazły się także publikacje z lat trzydziestych.

38 Wedle Jana Tschicholda nowa typografia „próbuję zewnętrzną formę tekstu wyprowadzić z jego funkcji” (J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, przeł. E. Borg, Wydawnictwo Recto Verso, Łódź 2011, s. 67). Zdaniem Władysława Strzemińskiego: „Drukarstwo jest organizacją czytelności strony [...]. Strona, w kompozycji podobna do obrazu najnowocześniejszego, lecz nieczytelna jest nieporozumieniem i błędem” (W. Strzemiński, [Recenzja książki] J. Tschicholda, „Eine Stunde Druckgestaltung”, w: tegoż, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975, s. 137). Cytowane teksty opublikowano w latach 1928 i 1930, niedługo po tragicznej śmierci Szczuki (1927).

39 Stern zaaprobował projekt Szczuki, co jednak zasadniczo nie zmienia moich wniosków.

ciekawe, ze względu... komercyjnych)<sup>40</sup>. Ostatecznie w latach trzydziestych nie doszło do trwałego zespolenia ruchomych obrazów i ścieżki dźwiękowej. Przed projekcją odczytywano wiersz Sterna, samemu pokazowi towarzyszyła natomiast odtwarzana z płyty muzyka Czajkowskiego (wedle świadectw była to *V Symfonia*). Nie ma jednak pewności, czy istotnie każdorazowo recytowano poemat i czy zawsze odtwarzano ten sam utwór muzyczny (a nawet jeśli tak – czy wybierano identyczny fragment dzieła)<sup>41</sup>. Mimo to intencja Themersonów wydaje się klarowna, przynajmniej jeśli skupimy się na latach trzydziestych. Słowa stanowiły preludeum do filmu i muzyki i tym samym nadawały percepcji wielomedialnej całości określoną (choć jednocześnie niedookreśloną) modalność<sup>42</sup>. Odbiorca nie miał możliwości bezpośredniego śledzenia zmiennych relacji między tekstem poety i kompozycją filmowców. Ważniejszy dla recepcji całego niejednorodnie rozłożonego w czasie układu słowno-obrazowo-dźwiękowego mógł być sam przesycający wiersz nastrój katastrofizmu, powstające w trakcie (słuchania) recytacji trzystuwiersowego poematu wrażenie niepewności, niepokoju, zagrożenia. (Bardzo adekwatne wydaje się tu określenie Mieczysława Wallisa: *Europa* to film stworzony „na tle poematu Sterna”<sup>43</sup>). Wybrzmiewająca po wierszu Sterna muzyka Czajkowskiego nie wybijała odbiorców z tych percepcyjnych torów.

Themersonowska *Europa* na niemal osiemdziesiąt lat zniknęła z recepcyjnego horyzontu. „Najważniejszy i najszerzej dyskutowany film w dorobku polskiej awangardy filmowej międzywojnia”<sup>44</sup> – jak pisał w piątej dekadzie

40 M. Giżycki, „...Zaciekle praca eksperymentatorska!” (O filmach Franciszki i Stefana Themersonów), „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 20, przyp. 21. Zob. też J. Zagrodzki, *Outsiderzy awangardy*, w: Stefan i Franciszka Themerson. *Poszukiwania wizualne – Visual Researches*, red. U. Czartoryska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1982, b.s. Szerzej piszę na temat intermedialności filmu Themersonów w tekście *Ogniwa „Europy”*...

41 Wspomniana *V Symfonia* jest wszak znacznie dłuższa od obrazu Themersonów.

42 Rozszerzam tu rozumienie modalności zaproponowane przez Włodzimierza Boleckiego dla badań historycznoliterackich: W. Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesansy)*, w: tegoż, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 188-199.

43 M. Wallis, *Film*, „Droga” 1933, nr 5, s. 487. Nie zgadzam się już jednak z diagnozą „braku [w filmowej *Europie*] jakiegokolwiek myśli przewodniej, jakiegokolwiek kompozycji” (tamże).

44 M. Giżycki, *O potrzebie tworzenia filmów*, „Projekt” 1983, z. 1, s. 44. Opinię tę powtórzył Giżycki także po obejrzeniu odnalezionej *Europy* (tenże, „*Europa*” *odnaleziona*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 204).

jego nieobecności Marcin Giżycki – nie poszedł jednak w zapomnienie. Przeciwnie, obrastał legendą bezpowrotnie utraconego arcydzieła, które warto choćby częściowo przywrócić polskiej, i europejskiej, kulturze. W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na różne sposoby „widmowo” odtwarzano filmową *Europę*. A właściwie – tworzą *Europę* alternatywną<sup>45</sup>, w dużej mierze z wykorzystaniem wcześniejszego artystycznego ogniwa: poematu w graficznym opracowaniu Szuczki i Żarnower.

Istotna rola w tym wielotworzywowym procesie przypadła samym Themersonom. Niemal równo co dekadę (1962, 1973, 1983) wykuwali oni kolejne ogniwa intermedialnego łańcucha *Europy*. Pracę tę poprzedziły, w latach trzydziestych i na początku lat czterdziestych, skrzętne „prasówki” – poszukiwania polskich świadectw recepcji awangardowej kinematografii (przede wszystkim własnego dorobku pary) – oraz działania zmierzające do ocalenia „szczątków” utraconego dzieła z 1931-1932 roku<sup>46</sup>. Themerson gromadził, a następnie z wielką pieczołowitością przechowywał wycinki artykułów prasowych dotyczących kina eksperymentalnego – w tym, rzecz jasna, także *Europy*<sup>47</sup>. W stworzonej przez niego *Book of Cuttings* (w domu artystów „księdze najświętszej ze świętych”<sup>48</sup>) prócz wycinków recenzji znalazły się między innymi kadry filmowe – również z *Europy*. Fotosy z tej realizacji oraz fotogramy i fotomontaże z lat trzydziestych (niektóre stanowiły najpewniej studia do filmu) przechowywane były także w stworzonych przez małżonków albumach (część materiałów mogła się tam znaleźć jeszcze przed zaginięciem *Europy*)<sup>49</sup>. Gdyby nie archiwistyczna pasja artystycznego duetu – i swoista żałoba po utraconej pracy – intermedialny łańcuch *Europy* z całą pewnością byłby znacznie krótszy.

45 Dla Klary Kopcińskiej powojenne filmowe *Europy* (rekonstrukcje na slajdach i *Europa II*) są „portretem pamięciowym oryginalnego filmu czy wręcz jego mapą pamięci” (*Aktualność „Europy” Themersonów*, s. 186).

46 Za konsultacje – i samo zwrócenie uwagi na te aspekty działalności Themersonów – bardzo dziękuję Pani Profesor Agnieszce Karpowicz.

47 Zob. *Book of Cuttings*, <https://polona.pl/item-view/abd947a7-4f7d-4566-a886-53f859boddca?page=4> (15.05.2024); F. Themerson, S. Themerson, *Korespondencja filmowa (1932-1938)*, edycja i wstęp H. Sroka, „Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 264.

48 Wedle świadectwa siostrzenicy Franciszki Themerson Jasi Reichardt – zob. tamże.

49 Zob. *Photo Album 1*, <https://polona.pl/item-view/76881663-of2c-4d21-8c52-6286d234393a?page=0> (17.05.2024); *Photo Album*, <https://polona.pl/item-view/c5dc09a6-e219-455c-8541-efa087a5ec84?page=0> (17.05.2024).

Themersonowie we współpracy ze Sternem przygotowali do druku angielski przekład poematu<sup>50</sup> (przypomnijmy: tłumaczenie Themersona i Horovitz w wersji graficznej Szczuki i Żarnower). Edycja z 1962 roku wzbogacona została o materiały (około)kinowe przechowane właśnie przez samych małżonków (fragmenty recenzji z lat trzydziestych, ocalałe kadry *Europy* oraz fotogramy i fotomontaże, które nie weszły do filmu). Kinematograficzny apendyks poematu rozpoczyna się zdaniem: „Historia *Europy* jest niekompletna bez informacji (*account*) o filmie *Europa*”<sup>51</sup>. Brakujące ogniwo nie może zatem zostać zapomniane. Wydanie nie wnosi nic nowego do historii brzmień *Europy*<sup>52</sup>. Jest jednak ważnym łącznikiem kierującym ku udźwiękowionym cząstkom intermedialnego łańcucha. Podobnie zresztą jak zrekonstruowany przez Themersonów w 1973 roku scenopis zaginionej *Europy*<sup>53</sup>, tylko po części odpowiadający faktycznej zawartości i układowi scen w filmie z lat 1931-1932<sup>54</sup>.

Themersonowie nie poprzestali na opisanych dotąd próbach „odzyskania” utraconego dzieła. Na kilka lat przed śmiercią, w roku 1983, stworzyli „we współpracy z London Film Makers Co-op [...] 9-minutową rekonstrukcję filmu na slajdach, z dźwiękiem na taśmie, wykorzystując ocalałe fotosy

50 Zob. M. Ślizińska, A. Turowski, *Teresa Żarnowerówna 1897-1949. Artystka końca utopii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 493-494.

51 Filmowy apendyks podpisany przez M.H. (Michaela Horovitz), w: A. Stern, M. Szczuka, *Europa* [1962], b. s.

52 Chyba że... czytelnikowi silnie zapadną w pamięć słowa z przywołanej anonimowej recenzji z „Ilustrowanej Republiki” z 1933 r. – o szybkim montażu i niespokojnym rytmie współczesności – dające się świetnie odnieść do samego poematu i jego realizacji głosowej (tamże).

53 Scenopis cytowany między innymi w pracach: J. Zagrodzki, *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, „Projekt” 1974, nr 5, s. 27; P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 58-60.

54 Nic zresztą dziwnego, że artyści nie byli w stanie zrekapitulować wszystkich (a nawet – większości) dynamicznie zmieniających się obrazów niemal dwunastominutowej realizacji. Themerson pisał w liście do Robakowskiego (z 25.11.1973; pisownia oryginalna): „Pyta Pan o odtworzenie «listy montażowej Europy»! Ha! Po przeszło 40 latach?! Niepokojące to zadanie i przedziwne uczucie. Ale spróbowaliśmy. Wynik załączam. Niedoskonały. Proszę to traktować jako szczytki pamięci” (cyt. za: P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 58). Interesującym kontekstem dla historii pamięci *Europy* mogą być dzieje pierwszej ulotki futurystów *TAK!* – jej recepcji i pamięci o niej (oraz: pamiętania jej kodu leksykalnego i bibliologicznego). Zob. B. Śniecikowska, „*TAK*” *odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3; A. Bielał, *Habent sua fata libelli a nawet pojedyncze frazy...*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1.

z filmu<sup>55</sup>. Przywołana informacja okazuje się niepełna. W rekonstrukcji wykorzystano także kadry, fotomontaże i fotogramy, które nie weszły do *Europy* z lat trzydziestych<sup>56</sup> (znane już z londyńskiej edycji poematu z 1962 roku). Na warstwę brzmieniową pracy składają się recytacja angielskiego przekładu wiersza (czyta John Claus) oraz długotrwałe (w skali filmu) milczenie. Relacje ciszy, głosu i obrazu są tu, w mojej ocenie, silnie znaczeniordne.

Pierwszą minutę projekcji wypełniają układy typograficzno-ilustracyjne *Europy* wydanej przez Gaberbocchusa. Film rozpoczyna się od... strony tytułowej poematu<sup>57</sup>. Ta zaskakująca plansza początkowa dowodzi, po raz kolejny, przekonania Themersonów o niezbywalnym związku między ogniwami intermedialnego łańcucha. Następnie w zupełnej ciszy pokazywane są kolejne rozkładówki publikacji (z pominięciem okładki). Początek rekonstrukcji odbierać można jako... m i n u t ę c i s z y k u pamięci zaginionego filmu.

Innego rodzaju dowód na bliskie relacje między *Europami* przynoszą pierwsze słowa lektora odczytującego angielski przekład wiersza – najwyraźniej (i najoczywściej) właśnie z pokazanego na początku „rekonstrukcji na slajdach” jedyne (wówczas) anglojęzyczne wydanie poematu z 1962 roku. Recytator w ogóle nie uwzględnił inicjalnego „ABC”, rozpoczyna deklamację od frazy „abecedary of slaughter” („abecadło rzezi”). To, jak już wspominałam, świadectwo semantycznej i... brzmieniowej porażki opracowania graficznego Szczuki. Co ciekawe, ostatni dwuwiers poematu pojawiający się aż dwukrotnie w opracowaniu awangardowego plastyka<sup>58</sup> (powtórzony – w izolacji od reszty tekstu – na ostatniej rozkładówce) także recytowany jest dwa razy. Lektor uwzględnił jednak zaledwie część typograficznych wskazówek Szczuki: głośniej i dobitniej wyartykułował tylko niektóre słowa i frazy wyróżnione przez artystę większą i grubszą czcionką (rzecz domaga się zresztą dokładniejszych badań zapisu dźwiękowego).

Obrazy na ekranie zmieniają się powoli, a zatem odmiennie niż w oryginalnym filmie (inna rzecz, że twórcy rekonstrukcji mieli niewiele materiałów

55 <http://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/5611/europa.html> (4.11.2022), zob. też <https://bfdidata-digipres.github.io/experimenta/2022/01/27/surviving-films-of-themersons/> (4.11.2022). W obu przywołanych źródłach mowa tylko o pracy Stefana. Zob. też przyp. 12.

56 Przynajmniej do odnalezionej kopii filmu, przygotowanej najpewniej na rynek francuski. Zob. wypowiedź Polita w dyskusji *Aktualność „Europy” Themersonów*.

57 Gdzie wypisane są, drukiem tego samego kroju i rozmiaru, nazwiska Sterna, Szczuki i Żarnower.

58 W edycjach poematu abstrahujących od opracowania Szczuki dwuwiers drukowany jest tylko raz.

wizualnych do wykorzystania – niektóre z nich użyte zostały kilkakrotnie). Relacjom między semantyką tekstu a większością pokazywanych kadrów daleko do oczywistości. Niespieszny montaż współgra z powolnym tempem odczytania tekstu przez Clausa. Zaskakuje natomiast przewrotna logowizualna klamra spinająca rekonstrukcję. W pierwszej minucie dzieła kompozycjom Szczuki i Sterna towarzyszy idealna cisza, tekst obecny jest czysto potencjalnie: zapisany na rozkładówkach wyświetlanych na ekranie, ale niemal niemożliwy do odczytania. W zakończeniu (ostatnie dwie minuty projekcji) słyhać słowa Sterna / Themersona / Horovitza. Lektor odczytuje ponad czterdzieści ostatnich wersów poematu<sup>59</sup> na tle niepokojącego wcielenia pustki. Oto nieruchomy fragment taśmy filmowej z widoczną perforacją po bokach i czarnym kwadratem w centrum klatki. Zaczerniony kwadrat wiązać można ze Sternowskim centymetrem skóry (w scenopisie i odnalezionym filmie tej części tekstu odpowiada jednak „zbliżenie [ludzkiej] skóry”<sup>60</sup>) albo też z najsłynniejszym czarnym kwadratem w historii sztuki: obrazem Kazimierza Malewicza<sup>61</sup>. „Wizualne milczenie” może być wreszcie kolejnym znakiem straty, artystycznej żaloby po niedającym się odzyskać dojrzałym młodzieńczym dziele. Na dobrą sprawę wszystkie te odczytania mogą współistnieć.

Praca Themersonów z 1983 roku wchodzi w zaskakująco głośny dialog z kolejnym ogniwem intermedialnego łańcucha – i kolejną rekonstrukcją międzywojennej *Europy*. Nakręcona w roku 1988 przez Piotra Zarębskiego *Europa II* okazuje się bardzo odległa zarówno od rekonstrukcji z 1983 roku (której Zarębski najprawdopodobniej nie znał<sup>62</sup>), jak też – co możemy stwierdzić od niedawna – od oryginalnego filmu powstałego ponad pół wieku wcześniej<sup>63</sup>.

59 Ekspresywny fragment od słów „epileptic dionysos” [„epileptyk djonis”] po „this throng of raging bacchantes/ is one centimetre of my skin” [„ten tłum szalejących bachantek/ to centymetr mej skóry”] (cytaty z wydań *Europy* z lat 1929 i 1962).

60 Cytat ze scenopisu Themersonów za: J. Zagrodzki, *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, s. 27.

61 Interesująco może tu zabrznieć wyimek z tekstu Malewicza z lat dwudziestych: „Suprematysty porzucili [...] przedmiotowe przedstawianie świata, aby osiągnąć szczyty prawdziwej, «niezamaskowanej» sztuki i stamtąd badać życie przez pryzmat czystego, artystycznego odczucia” (K. Malewicz, *Suprematyzm*, przeł. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce*, s. 357).

62 Nie wspomina o niej w swej książce *Twórcze dylematy...*, pisze tam natomiast sporo o trudnościach w uzyskaniu informacji o twórczości Themersonów oraz kontakcie, listownym, z samym Themersonem (tamże, s. 57-63).

63 Rzecz tym bardziej zastanawiająca, że młody reżyser konsultował się w czasie pracy z Themersonem (odrzucając zresztą niektóre z pomysłów awangardysty – na przykład propozycję



Nadal bardzo silna była jednak świadomość niezbywalnej łączności między ogniwami łańcucha – film z lat osiemdziesiątych określany jest przez reżysera jako „autorska próba przeniesienia idei poematu Anatola Sterna w oparciu o ocalałe fotogramy i fragmenty scenopisu Franciszki i Stefana Themersonów”<sup>64</sup>.

Rekonstrukcję na slajdach z 1983 roku i *Europę II* zdaje się łączyć podobna koncepcja filmowego dźwięku. W obu przypadkach nie zdecydowano się na wykorzystanie muzyki instrumentalnej, czarno-białym kadrom (prezentującym zarówno sceny figuratywne, jak i fotogramowe kompozycje abstrakcyjne) towarzyszy męski głos odczytujący tekst poematu. Co ciekawe, decyzja o takim właśnie udźwiękowieniu *Europy II* mogła płynąć z niepełnej wiedzy Zarębskiego o dźwięku w *Europie* z lat trzydziestych. W swej książce reżyser wspomina wprawdzie o odtwarzaniu fragmentów *V Symfonii* Czajkowskiego w czasie międzywojennych seansów<sup>65</sup>, kilkanaście stron dalej stwierdza jednak: „W trakcie pokazu *Europy* Themersonów czytano poemat Sterna. Czytano dynamicznie, jednym tchem – tak jak nakazywał ten futurystyczny poemat i «mieszczono» się w czasie trwania 300 metrowego filmu [wyróżnienie – B.Ś.]”<sup>66</sup>.

Powróćmy do dwóch (jedynych, jak dotąd) zarejestrowanych na taśmie filmowej recytacji wiersza. Są one zaskakująco odmienne. John Claus czyta niespiesznie, bez większych różnic w tonie głosu, wypowiedane przez niego słowa stanowią wyłączny podkład dźwiękowy filmu. Lektor *Europy II* Michał Pawlicki prezentuje z kolei bardzo dynamiczną deklamację: zmienia tempo mówienia, wyraziście moduluje głos<sup>67</sup>. Oprócz tekstu *Europy* słychać także liczne dźwięki pozajęzykowe (najczęściej to podkład dla wybrzmiewających słów): bicie dzwonów, wycie syreny alarmowej, gniecienie gazet, stukot

---

stworzenia filmu barwnego – właśnie przez wzgląd na wierność oryginałowi). Inna kwestia, że Themerson miał podobno bardzo złą pamięć... Zob. tamże, s. 73; J. Lachowski, *Anatol Stern...*, s. 275, przyp. 26.

64 Napisy końcowe *Europy II* (12:42). Zob. też P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 72-73.

65 Tamże, s. 57.

66 Tamże, s. 76.

67 To, rzecz jasna, opis wstępny, ogólnikowy i nieprecyzyjny – obie zapisane na taśmie recytacje należałoby poddać dokładniejszym badaniom, z wykorzystaniem odpowiedniej aparatury. O zasadności takich poszukiwań przekonuje na przykład praca Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2021.

obcasów, mechaniczne terkotanie (jakiejś aparatury?). Przyległość dźwięków artykułowanych i pozajęzykowych do zmieniających się obrazów jest, w znacznej części filmu, bardzo wyrazista<sup>68</sup>.

Także w tym dziele istotną rolę pełni jednak... b r a k d Ź w i ę k ó w, których widz mógłby (czy wręcz: powinien) się spodziewać. Na ekranie widać klaszczących oficjeli, frontowe wybuchy, rozpędzony motocykl, wóz strażacki, tramwaj, ale nie słycać brzmień towarzyszących takim scenom w „prawdziwym życiu”. Nastrój grozy narasta, diegetyczna „nierzeczywista realność” staje się coraz bardziej dojmująca.

Po raz kolejny powrócić trzeba także do tekstowo-filmowego „A B C”. U Zarębskiego od razu po planszy tytułowej następuje bardzo dynamiczna sekwencja obrazów i dźwięków: „obuta stopa, zgrzytliwe przestawianie zwrotnicy – pojawiająca się na moment na czarnym ekranie wielka biała litera A – noga naciskająca pedał, zapuszczenie silnika motocykla – litera B – stopa wdeptująca pedał w tramwaju, ostry, ostrzegawczy dźwięk dzwonka – litera C”<sup>69</sup>. Twórcy *Europy II* wiedzą, że „A B C” należy do tekstu poematu – a jednocześnie zdają się cały czas mieć przed oczami „ikoniczne” opracowanie graficzne Szczuki. Co ciekawe, reżyser nie wykorzystał tu ani tekstu pierwodruku, ani wersji poematu z edycji z 1929 roku. Trudno wyjaśnić, czemu nie podążył śladem Themersonów, był przecież świadom związków między publikacją w opracowaniu Szczuki i Żarnower a filmem z lat 1931-1932<sup>70</sup>. Na obrazowo-dźwiękowe przełożenie inicjalnego wersu wpłynąć mogła jednak taka właśnie podwójna świadomość – pełnego brzmienia początku Sternowskiego wiersza oraz uprzywilejowanej i jednocześnie „degradującej” pierwsze dźwięki utworu edycji z 1929 roku. Wpływy typografii Szczuki są zresztą wyraźne w całej recytacji. Lektor z większą emfazą (głośniejsze, dobitniejsze) odczytuje fragmenty zapisane przez plastyka większą, pogrubioną czcionką.

Czas na powrót do pierwszego filmowego ogniwa intermedialnego łańcucha. W perspektywie brzmień produkcja udostępniona publiczności w 2021 roku bardzo różni się od *Europy* z początku lat trzydziestych. Odczytanie poematu nie jest już punktem obowiązkowym pokazów (a tak najprawdopodobniej było przed zaginięciem filmu). Dzieło zostało udźwiękowione

68 Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 325-372.

69 B. Śniecikowska, *Ogniwa „Europy”...*, s. 31 (przyt. 48); zob. też tejsze, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 366-367.

70 Zob. P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 57.

muzyką instrumentalną. Można by pomyśleć, że zrealizowano wreszcie przedwojenne zamierzenie Themersonów. Tyle tylko, że ścieżka dźwiękowa stworzona w 2020 roku przez Lodewijka Munsę niewiele ma wspólnego z towarzyszącą międzywojennym pokazom symfonią Czajkowskiego. Kompozycja – fenomenalnie zgrana z rytmem ruchomych obrazów – nawiązuje do muzyki dwudziestolecia, być może inspirowana jest skomponowaną przez Stefana Kisielewskiego muzyką do *Przygody człowieka poczciwego*<sup>71</sup> (filmu Themersonów z 1937 r.). Ze wstydem przyznaję, że brak mi języka dla opisu dynamicznego utworu Munsy – jakże nieprecyzyjne są cisnące się na usta słowa: „lekki”, „radosny”, „zmienny”, „kapryśny” czy nawet „taperski”<sup>72</sup>. Dość stwierdzić (na tym etapie dociekań), że odnaleziona *Europa* oglądana bez podkładu muzycznego z 2020 roku wydaje się bardziej statyczna, bardziej przejmująca i po prostu... dłuższa<sup>73</sup>. Jasia Reichardt, spadkobierczyni Themersonów, nie zdecydowała się na trwałe zapisanie na taśmie filmowej, czy raczej – w cyfrowym pliku, recytacji poematu (sprawą nieoczywistą byłby wówczas, notabene, sam język recytacji). Reichardt jest jednak zdania, że odczytanie wiersza powinno poprzedzać seans<sup>74</sup>. Kto wie, może to jeszcze nie koniec wizualno-brzmieniowych przygód dzieła sprzed niemal stulecia.

### **Europa na ulicy**

Na koniec wspomnieć trzeba o jeszcze jednej inkarnacji poematu, niezwiązanej już bezpośrednio z jego meandrycznymi losami filmowymi (powiązanej natomiast z konkretnymi wydarzeniami politycznymi – strajkami w Radomiu i Ursusie<sup>75</sup>). Łańcuch intermedialny interesująco się w tym miejscu rozszczępił. W roku 1976 Akademia Ruchu prezentowała widowisko plenerowe *Europa (koncert poetycki)* w ruchliwych punktach dużych polskich miast<sup>76</sup>. Pokazy każdorazowo odbywały się po zmroku. Naprzeciw siebie parkowano dwa auta: główne źródła dźwięku (nieustający, pulsujący ryk klaksonów)

71 Sugestia Pawła Polita w rozmowie *Aktualność „Europy” Themersonów*, s. 187.

72 To ostatnie określenie pada w wypowiedzi Klary Kopcińskiej (tamże, s. 187).

73 Podobnie widzi (słyszy) tę kwestię Kopcińska (tamże).

74 Powołuję się na własną korespondencję mailową z Jasią Reichardt z wiosny 2022 r.

75 K. Sienkiewicz, *Ważkie potknięcia. Akademia Ruchu w CSW*, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji / City. The Field of Action*, red. M. Borkowska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 144.

76 Podaję za: *Akademia Ruchu. Miasto*, s. 47.

i światła (włączone mocne reflektory) w czasie widowiska. W wydzieloną w ten sposób niewielką przestrzeń wbiegali – pojedynczo lub parami – aktorzy trzymający w rękach transparenty ze słowami poematu. Po chwili banery rzucano na ziemię, a artyści wybiegali ze „sceny”<sup>77</sup>.

Po ponad sześćdziesięciu latach od stworzenia wiersza dźwięk wtargnął do *Europy* na nowych (dla tego łańcucha intermedialnego) zasadach<sup>78</sup>. *Europa* natomiast wtargnęła w codzienne życie wielkiego miasta. Bez pardonowo, poprzez ogłuszające klaksony<sup>79</sup> włączyła się w „koncert polifoniczny/ druków/ stuków”, a za sprawą silnych reflektorów – w „rozpaczliwą sygnalizację lamp”<sup>80</sup>. Prawdę rzekłszy, wizualna i akustyczna agresywność widowiska musiała znacznie utrudniać – jeśli nie uniemożliwiać – recepcję brzmień i światła tego wycinka miasta, do którego docierali aktorzy-happenerzy.

Tekst Sterna wciąż jednak grał tu rolę pierwszoplanową, mimo że, dosłownie, odebrano mu głos. Na płóciennych transparentach zapisano – odręcznie, minuskułą – jedno, rzadziej dwa, a maksymalnie trzy słowa poematu<sup>81</sup>. Twórcy posłużyli się początkowymi fragmentami wersji z 1929 roku (ten sam kod leksykalny<sup>82</sup>, niezmodyfikowana pisownia, konsekwentne stosowanie małych liter). Słowa zapisywane na banerach miały zbliżoną wielkość – z wyjątkiem... wyróżnionego w typografii Szczuki większą czcionką leksemu „przegramy”. Poemat pocięto na części mniejsze od większości wersów (zwykle równe jednemu wyrazowi). Aktorzy trzymający transparenty z kolejnymi słowami tekstu najczęściej wbiegali tuż po sobie. Przez chwilę wers „stał razem”. Niekiedy jednak sformowane w czasie widowiska linie nie odpowiadały podziałom wersowym u Sterna i Szczuki.

77 Opis premiery: T. Nyczek, *Akademia Ruchu*, w: A.R.: *Akademia Ruchu*, red. T. Plata, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2003, s. 101. Nagranie z łódzkiego pokazu *Europy* (koncertu poetyckiego) – <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-europa> (5.09.2023).

78 O translologicznym oglądzie performatywnych wystąpień artystycznych wykorzystujących teksty literackie – zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sztuka post-przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1.

79 Pewne wyobrażenie o pejzażu dźwiękowym widowiska dać może nagranie z pokazu w Łodzi (odbywającego się na ul. Kilińskiego, naprzeciwko Dworca Łódź Fabryczna), dostępne na stronie <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-europa> (9.06.2023).

80 Fragment *Europy* Sterna (cytat z wydania z 1929 r.).

81 Opis opieram na nagraniu wideo z łódzkiego spektaklu – zob. przyp. 79.

82 Z pominięciem części wersów.

Widzowie – ogłuszani rykiem klaksonów, oślepiani ostrym światłem, „atakowani” płachtami słów – sami odczytywali tekst poematu. Trudno jednak nazwać tę praktykę cichą lekturą. Podział wiersza na „biegnące” wyrazy dodatkowo dynamizował odbiorcę, czyniąc go – znów (!) – bardzo silnie jukstapozycyjnym. Mechanizm działania tej jukstapozycyjności nie odbiega wcale daleko od opisywanej jukstapozycyjności odczytania wiersza w „krzyżującym” wizualnie opracowaniu Szczuki.

Można sobie także wyobrazić towarzyszące milczące-ryczące mu spektaklowi poczucie zagrożenia (recepja filmu nagranych w czasie widowiska może dać pewne wyobrażenie o emocjach odbiorców<sup>83</sup>). Istotną rolę grały tu przecież społeczno-polityczne okoliczności wystąpienia. Słowa wiersza zyskiwały w tym kontekście dodatkowy ciężar. Oto fragment poematu ze skrótami zaproponowanymi przez Akademię Ruchu (pojedynczymi ukośnikami zaznaczam podziały na poszczególne banery, ukośniki podwójne to dodatkowo znak końca wersu w poemacie, linią podkreślam frazy, które „wbiegały” jednocześnie – trzymane przez dwóch aktorów symultanicznie prezentujących swoje transparenty): „żrący/ mięso// raz/ na miesiąc// my// oddychający// siarką// wlokący ulicami// rząd/ zapadłych/ brzuchów// z bezsilnemi/ pięściami// przegramy// przegramy// jak zwykle!”<sup>84</sup>.

Muzyczno-poetycki tytuł widowiska ma oczywiście wydźwięk ironiczny. Cóż to bowiem za koncert, którego niemal nie daje się słuchać? Jakaż to kompozycja brzmieniowa – jednostajne, ogłuszające i zagłuszające (dźwięki, myśli, słowa) trąbienie klaksonów? Jak w tych warunkach smakować poezję? A może taką poezję – na nowo aktualizowaną – najlepiej, bo najsilniej, odbiera się właśnie w dojmującym sensualny sposób?

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt przedsięwzięcia Akademii Ruchu – prawdziwie cichą pracę z tekstem. Po każdym „koncercie poetyckim” pozostawał stos rzuconych na ziemię transparentów. Widzowie podnosili te „z najbardziej wymownymi fragmentami poematu, niosąc je następnie w miasto lub instalując na ulicach”<sup>85</sup>. Wygląda zatem na to, że aktorzy musieli przenosić słowa wiersza na płótno przed każdym spektaklem (wedle mojej wiedzy nie da się stwierdzić, czy każdorazowo wybierano dokładnie te same fragmenty i czy tak samo – pojedynczo, dwójkami, trójkami

83 Zob. przyp. 79.

84 Zapis na podstawie prezentacji *Europy (koncertu poetyckiego)* w Łodzi (zob. przyp. 79).

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

– umieszczano wyrazy na transparentach). Odbiorcy dawali „pokawałkowanemu” poematowi (czy jeszcze poematowi?) dalsze, niepewne, nieprzewidywalne ciche życie.

\*\*\*

Utwór Sterna zaistniał w zdumiewająco wielu artystycznych odsłonach – i odsłuchach. Stał się pre-tekstem dla oplatającego stulecie łańcucha intermedialnego (w dzisiejszej rzeczywistości geopolitycznej znów dźwięczącego niepokojąco znajomo). W jego ogniwach zamknięte jest – choć jednocześnie ciągle interpretacyjnie otwarte – bogactwo różnomedialnych i intermedialnych dwudziestowiecznych eksperymentów artystycznych. Dzięki nim uszy i oczy odbiorców wciąż doświadczają *Europy* (Europy): rozpędzonej, rozszalałej, ogłuszonej, ogłuszającej, ale też pełnej niepewności, szukającej ratunku i... zaskakująco często milczącej.

## Abstract

---

**Beata Śniecikowska**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Voices of "Europa": Sound in Intermedial Incarnations of Anatol Stern's Poem*

The article analyzes sound arrangements in intermedial incarnations of Anatol Stern's avant-garde poem "Europa." To this end, the article examines two different interwar editions of the poem: the first edition in *Reflektor* in 1925 and the 1929 edition by Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower. Moreover, the article includes three films inspired by the poem: the 1931–1932 *Europa* by Franciszka and Stefan Themerson, rediscovered in 2019, the Themersons' 1983 reconstruction of the lost film, and *Europa II* by Piotr Zarębski, a 1988 reconstruction of the 1930s film. Furthermore, the article considers the 1976 outdoor spectacle by Akademia Ruchu. Each work organizes the sound layer differently, but the relationship between sound, image, and silence remains significant. This relationship connects to the poem's arrangement in terms of versification and typography as well as its intermedial history in many ways. The article introduces new or modified terms: intermedial chain, vocal juxtaposition, visual silence, and modality of perception.

## Keywords

---

intermediality, sound studies, intermedial chain, vocal juxtaposition, typography, Anatol Stern's "Europa"