

---

# Rozmowy

---

## Aktualność *Europy Themersonów*

---

Rozmowa Anny Bobczuk, Justyny Jaworskiej, Klary Kopcińskiej, Pawła Polita i Honoraty Sroki

---

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 176–188

DOI: 10.18318/td.2022.6.12 | ORCID: Justyna Jaworska: 0000-0003-4319-1583  
Paweł Polit: 0000-0002-2982-9213  
Honorata Sroka: 0000-0002-3505-1604

Dyskusja odbyła się w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, 9 grudnia 2021.

Artykuł powstał w ramach współpracy Wydziału Polonistyki UW, Instytutu Kultury Polskiej UW, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Instytutu Pileckiego w Berlinie, Themerson Estate, Ośrodka Badań nad Awangardą UJ, FixaFilm oraz LUX Distribution.

Uprzejmie dziękujemy za pomoc finansową oraz logistyczną wszystkim zaangażowanym w to przedsięwzięcie instytucjom.

**Honorata Sroka (Uniwersytet Warszawski):** Aktualność można rozumieć na dwa sposoby – z jednej strony jako pewną uniwersalność, czyli relację kwestii poruszanych w filmie do problemów społecznych, politycznych i gospodarczych zauważalnych obecnie, czyli po blisko dziewięćdziesięciu latach od powstania dzieła. Z drugiej strony – pytanie o aktualność tego utworu jest wyrazem chęci zrekonstruowania momentu historycznego, w którym awangardysty dokonywali swoich wyborów. Zaczynamy od kontekstu politycznego.

**Paweł Polit (Muzeum Sztuki w Łodzi):** Nie bez powodu *Europa* powstała na początku wielkiego kryzysu ekonomicznego na świecie, a tym samym w Polsce. Trudno utożsamiać znaczenie filmu ze znaczeniem poematu Sterna, który powstał wcześniej i był odpowiedzią na inny kryzys – zarówno ekonomiczny, jak i kulturowy po pierwszej wojnie światowej. Themersonowie, przenosząc treść tego poematu w nowy kontekst, nadali mu nowe znaczenie. Dla nas te kody polityczne nie są obecnie do

końca czytelne. Oczywiście *Europa* była inaczej odbierana w 1932 roku niż teraz. Dowodem na to, że mogła wzbudzać kontrowersje, jest chociażby fakt, że film został ocenzurowany: usunięto rysunek, na którym widniała postać podobna do ówczesnego premiera Rzeczypospolitej Polskiej, Aleksandra Prystora. Warto pamiętać, że początek lat trzydziestych był apogeum okresu sanacyjnego w Polsce. O sprawach państwowych decydowała wtedy grupa generałów, do której należał Prystor, dlatego pewnie uznano, że takiego podobieństwa w tym filmie być nie może, chociaż było ono raczej przypadkowe.

**HS:** A kontekst estetyczny? Na ile *Europa* potwierdza zdobycze awangardy kina światowego, a w jakim stopniu je przekracza?

**PP:** Zaskakująca jest deklaracja Stefana Themersona, że przed podjęciem twórczości filmowej oboje nie widzieli żadnych filmów awangardowych – dopiero w 1936 roku podczas wizyty w Londynie zobaczyli dwa filmy Lena Lye’a, inne filmy awangardowe mieli zobaczyć rok później przy okazji zorganizowanego przez nich pokazu w Warszawie<sup>1</sup>. Jednak *Europa* dowodzi ich niesłuchanie wyrafinowanej świadomości tego, co zaistniało już w ówczesnej awangardzie filmowej. Wydaje się, że ich drugi film implikuje zrozumienie osiągnięć twórców takich jak Hans Richter (z serią swoich filmów zatytułowanych *Rytm*, powstałych w latach 1921-1926), albo Viking Eggeling, który podobnie jak Richter posługiwał się formami abstrakcyjnymi. Szczególnie ujęcie fotogramowego serca w *Europie* kojarzy trochę z formą, która przechodzi różne transformacje w *Symfonii diagonalnej* Eggelunga z 1924 roku. Ciekawy jest również związek twórczości filmowej Themersonów z poezją. W latach dwudziestych ukształtowała się forma filmu pojmowanego jako rodzaj poematu wizualnego. Taką ideę rozwijał w Polsce Mieczysław Szczuka, między innymi w artykule *Fotomontaż = poezoplastyka* („Blok” 1924 nr 8-9). Szczuka pisał wtedy o nowej gramatyce dzieła filmowego, która pozwala na maksymalną kondensację treści w utworze filmowym, co autor kojarzył z pojęciem *poezoplastyki*. W sztuce zachodniej funkcjonowało wówczas pojęcie *cinemoem*, czyli poemat kinowy, któremu hołdowali tacy twórcy jak Henri Chomette czy choćby Man Ray. Themerson, który określił swoje filmy jako „fotogramy w ruchu”, przywołuje różne postacie w swoich tekstach; nigdy nie powołał

<sup>1</sup> Por. S. Themerson, notatki na temat filmów pochodzące z różnych listów, w: książka dołączona do DVD *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, red. J. Reichardt, N. Wadley, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i LUX, Londyn i Warszawa 2007, s. 51.

się na Mana Raya, pierwszego twórcę, który ożywił fotogram w 1923 roku. Ponadto Ray dokonywał przeróżnych zabiegów z kadrem, widokiem, obrazem filmowym, takich jak obracanie, przechodzenie negatywu w pozytywny – czyli stosował techniki, którymi posługiwali się Themersonowie. Tu można fantazjować: niewykluczone, że autorzy widzieli te filmy wcześniej, ale nie musiało tak być. Być może zadziałała tu niewiarygodna, ogromna intuicja tych młodych ludzi, którzy pewne rozwiązania znali z publikacji, słyszeli o nich i zastosowali je w swoich filmach.

**Anna Bobczuk (Instytut Pileckiego):** Uwielbiam Themersonów właśnie dlatego, że byli genialnymi wynalazcami, którzy wykorzystywali możliwości technologiczne maksymalnie, z duchem czasu. Byli nie tylko artystami, ale też technologicznie zorientowanymi rzemieślnikami. Wyjechali do Paryża w 1938 roku nie jako polscy Żydzi uciekający przed zbliżającą się katastrofą. Chodziło im o to, by być w centrum awangardowego świata.

**HS:** Czy zauważacie jakieś inne inspiracje?

**Justyna Jaworska (Uniwersytet Warszawski):** Myślałam jeszcze o filmach René Claira. Możemy chyba założyć, że Themersonowie przynajmniej część jego filmów widzieli, bo skoro wydali dwa numery czasopisma „f.a.” o awangardzie francuskiej i angielskiej, musieli się tym interesować. Mniej więcej wiadomo, co wisiało w powietrzu: ekspresjonizm, surrealizm, radzieckie eksperymenty z montażem atrakcji. Oni sami dopiero zaczynali eksperymentować. Inna sprawa, że siłą *Europy* są właśnie jej ograniczenia – zarówno techniczne, jak i finansowe. Fotogram był tani, żeby go używać, artyści sami zbudowali stół z dziurą i ożywiali klisze, manewrując światłem. To nie było drogie, ale pomysłowe. Taki filmowo-fotograficzny odpowiednik akwareli. Rozmyte efekty, których być może nie osiągnęliby, gdyby mieli większy budżet. Byli też wstrząsająco młodzi i bez doświadczenia, mieli dwadzieścia kilka lat, kiedy przyszli do Anatola Sterna i poznali, że czytali jego *Europę*, są zachwyceni i chcieliby ją sfilmować. Mam zresztą wrażenie, że Themersonowie poprawili poemat Sterna. Tam, gdzie w tekście są puste przebiegi, trochę grafomanii czy emfazy, tam w filmie następuje zagęszczenie rytmów, przepuszczenie przez strumień powtórzeń. Na przykład z pierwszego fragmentu wypadł abstrakcyjny dwuwiersz „fenomen i noumen / wieczność i nicość” (bo jak to pokazać?), za to fraza „dwaj wypasieni bokserzy” i słynne słowa „my – żrący mięso / raz na miesiąc” zostały na ekranie skontaminowane w obrazie

objadającego się grubasa, wracającym aż trzykrotnie! Poemat jest obrazowy, ale film go jeszcze kondensuje i udobitnia.

**HS:** Jak wygląda stopień zgodności filmu Themersonów z porządkiem obrazów, którymi operuje Stern w swoim poemacie?

**PP:** Ten porządek nie jest całkiem synchroniczny, a właściwie jest w poważnym stopniu niezsynchronizowany. W obu tych utworach intrygujący jest motyw natury, która ukazana została jako siła przyczyniająca się do regeneracji ludzkości, cywilizacji w stanie wspomnianych kryzysów. Podstawowa różnica polega na tym, że w poemacie natura pojawia się dopiero w dalszej części utworu, natomiast w filmie już na początku. Ponadto istotne są elementy typograficzne – w projekcie graficznym poematu autorstwa Szczuki<sup>2</sup> wyodrębnione są już na początku, z kolei w filmie – znacznie później. W dziele Themersonów nie ma takich elementów, które domagałyby się zwizualizowania: obraz szczurów albo człowiek z zapalek, cepelin miasta, bagnet wbijany w brzuch. Pojawiają się również takie elementy, których w poemacie Sterna nie ma: motyw ukrzyżowania (ręka przybijana do krzyża). Autorzy filmu umieścili więc swój dodatek, zagrali z poematem, nadali mu inne znaczenie, wzmocnili pewne wątki, inne wykluczyli. *Europa* z 1932 roku nie tylko z powodu zmiany kontekstu politycznego znaczy więc coś innego.

**Klara Kopcińska:** Themersonowie mocno oderwali się od tekstu Sterna. Dlatego w gruncie rzeczy ich film lepiej obronił się przed upływem czasu niż ten poemat. Jest wiele sformułowań Sterna, które nadal przemawiają do wyobraźni, choćby „przeciąć kable wrażliwości”. Są jednak w tekście i takie fragmenty, jak „murzyńskie mordy dancingów”, które już nas żenują, bo żyjemy w innym paradygmacie, albo takie, które dotyczą aktualnych poecie spraw, niemożliwych do zrozumienia bez jakichś wikipedycznych referencji, na przykład odniesienie do Haarmana albo Eckenera. U Themersonów nie ma tego problemu, wymowa filmu jest na tyle uniwersalna, że nadal pozostaje w pełni czytelna. Na pewno też siłą tej artystycznej pary jest to, że trudno przypisać ich do jakiegoś jednego -izmu. Sami wielokrotnie podkreślali, że nie da się ich „etykietować”, nie czuli się ekspresjonistami, dadaistami, surrealistami

---

2 Anatol Stern *Europa*, poemat Anatola Sterna, poprzedzony przedm. Jana Nepomucena Millera, il. oraz układ graf. Mieczysława Szczuki, okł. projektowała Teresa Żarnowerówna, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1929.

czy futurystami itd. Nie byli nawet formalistami, chociaż forma była dla nich bardzo ważna. Stefan podkreślał, że właściwie wszystko jedno, czy punktem wyjścia jest treść czy forma, film jest bowiem w fazie inkubacji, a zatem celem jest po prostu robienie kolejnych dzieł pod jakimkolwiek pretekstem – czy reklamowym, czy artystycznym. Najważniejsze dla nich było, żeby tworzyć i obserwować, co się z tego wylęgnie. Poza tymi, tak je nazwijmy, komercyjnymi produkcjami<sup>3</sup> Themersonowie zawsze mieli do przekazania przede wszystkim komunikat etyczny. Forma była wtórna wobec treści moralnej, którą chcieli przekazać.

**HS:** Pierwsza krajowa awangarda była zjawiskiem peryferyjnym na tle bogactwa dokonań w Europie. Powszechnie przyjmuje się również, że surrealizm w dwudziestoleciu nie miał szansy rozwinąć się w Polsce na taką skalę jak inne nurty awangardowe zarówno w literaturze, jak i sztukach wizualnych. To ciekawe, że kilkakrotnie padło skojarzenie tego nurtu z filmową *Europą*.

**PP:** Zacząłem w pewnym momencie całkiem poważnie zastanawiać się nad tym, w jakim stopniu można uważać *Europę* Sterna za poemat surrealistyczny. Chociażby ten fragment z tańcem „nadrealistycznykamarinskij”, z którego wynika, że w świadomości polskich poetów takie pojęcie funkcjonowało już w 1924 roku, czyli momencie opublikowania *Manifestu surrealistycznego* Andre Bretona. Również inne wątki tekstu dowodzą, że warto pójść z interpretacją w tym kierunku. Stern zmierza do wyeksponowania bełkotu nieświadomości, tego, co się wymyka kontroli intelektualnej. Poeta wprost wypowiada hasła antyintelektualne: „intelektualizm / to sadyzm psychiczny / nie przekształcajcie życia / w walkę typów logicznych”. Mnie to intryguje, bo może być w tym odniesienie do Leona Chwistka, chociaż nie jestem pewien, czy zamierzone<sup>4</sup>. Stern zmierzał do obnażenia „sejsmografu podświadomości”, i mam wrażenie, że Themersonowie mogli jednak pójść w tym kierunku – usiłowali

3 Mowa o filmach: *Zwarcie* i *Drobiazg melodyjny*, które zostały wykonane na zlecenie Instytutu Spraw Społecznych i firmy Wandy Goźlińskiej.

4 W pierwszej połowie lat 20. XX wieku Leon Chwistek pracował nad tzw. czystą teorią typów logicznych wywiedzioną z tzw. rozgałęzionej teorii typów Bertranda Russella. Wyniki swojej pracy przedstawił w kilku rozprawach opublikowanych w latach 1922-1927. W tym okresie rozwinął również program strefizmu w malarstwie, przewidujący podział kompozycji malarskiej na strefy obejmujące formy zbliżone kształtem. Program ten wydaje się nawiązywać do badań Chwistka z zakresu matematycznej teorii mnogości.

sprostać dynamiką następstwa obrazów natłokowi skojarzeń zapisanych przez Sterna. Mimo że trudno jest ich jednoznacznie zaklasyfikować jako artystów, w tym filmie mogli dać się unieść fali surrealizmu. Ma to związek z wypowiedzianą w nim afirmacją uczucia miłości. Kończący film obraz pływaczki skaczącej z trampoliny w bijące serce albo obraz stworzeń morskich pływających w akwarium – kojarzą się z poetyką surrealizmu.

**HS:** W tej kwestii jeszcze inny kontekst okazuje się pomocny. Jak wyglądał pierwszy opis archiwalny *Europy*?

**AB:** Przytoczę pełny opis w moim tłumaczeniu z niemieckiego. Rekord archiwalny stworzył nazistowski urzędnik podczas drugiej wojny światowej: „Dzieło próbuje w abstrakcyjny sposób, korzystając z technik montażu i animacji, filmowo spożytkować kulturalną i polityczną sytuację w Europie. Zmanierowanie nie pozwala na klarowność narracji. Europa porównywana jest do starego drzewa albo do słabej brzozy na wietrze skazanej na zwalenie. Kwestię socjalistyczną oddaje zestawienie pojedynczego robotnika z maszerującymi nogami i powykrzywianymi twarzami. Film jest równie tendencyjny jak jego inspiracja”, czyli poemat Sterna. Pierwszy ślad, na który natknęłam się w Bundesarchiv w Berlinie, to dokładnie ta karteczka z Archiwum Rzeczy. Byłam dość zaskoczona tym opisem, nie spodziewałam się takiej mimo wszystko pogłębionej analizy ze strony urzędnika nazistowskiego. Rozmawiają państwo o tym, jak ten film skategoryzować i do których -izmów go najlepiej dopasować. W Archiwum Rzeszy nie było aż takich problemów. *Europę* uznano po prostu za propagandowy film surrealistyczny.

**HS:** Wiemy, że Themersonowie mieli kontakt z krakowskim środowiskiem filmowym, najbardziej z Jalu Kurkiem, twórcą niestety dotąd nieodnaniezonego filmu „OR – obliczenia rytmiczne”. Oboje stale współpracowali z warszawskimi artystami ze Spółdzielni Autorów Filmowych. Widzicie jakieś zależności *Europy* od rodzimych estetyk eksperymentalnych?

**KK:** Zacytuję jedno zdanie z wywiadu, którego Stefan udzielił w latach trzydziestych. „Filmy robiłem niezależnie od «Startu». Pozostawałem z nim jednak i pozostaję w stałym kontakcie. Film mój *Apteka* wyświetlany był jedynie

na pokazie «Startu» dla specjalistów”<sup>5</sup>. Z tej wypowiedzi wyraźnie wynika, że chociaż byli częścią grupy, to wszystko, co robili, było w sposób zamierzony autonomiczne. Zachował się też wywiad ze Stefanem; dziennikarz zapytał artystę, co z dalszymi prezentacjami *Europy*, zdziwiony, że odbył się tylko jeden pokaz i awangardysty nie planowali kolejnych. Symptomatyczne, że Themerson w ogóle na to nie odpowiedział, bo nie był zainteresowany tematem popularyzacji swoich dokonań, bardziej zajmowało go zdobywanie pieniędzy na kolejne projekty.

**JJ:** Kolektywizm przy jednoczesnej osobności utrzymał się też zresztą po wojnie. Themersonowie współpracowali z wieloma artystami, ale przede wszystkim byli symbiotyczni. Od początku stanowili tandem, w którym najchętniej przeglądali się w sobie. Oczywiście funkcjonowali w środowisku, omawiali swoje filmy ze „Startowcami”, ale ich prace nie były robione pod publikę – do dyskusji, ale nie dla innych. Co miało też swój cień, minusem takiego modelu pracy była hermetyczność i kłopoty z recepcją.

**HS:** Domykając wątek estetycznych wpływów z epoki, warto też przywołać kluczowy esej filmowy Stefana *O potrzebie tworzenia widzeń*.

**KK:** Ciekawe, że w tym eseju w zasadzie nie ma żadnych odwołań do twórców awangardowych, pojawiają się natomiast liczne do Eskimosów i Indian. Autor pisze na przykład, że Abiponowie mieli jedno słowo *uedza*, które oznaczało aż cztery rzeczy: cień, obraz, echo i dusza<sup>6</sup>. Można odnieść wrażenie, że eksperymenty filmowe Themersonów właśnie zmierzały do tego, żeby wszystkie te elementy połączyć w jednym dziele. Istotne są też wypowiedzi Stefana na temat krótkiego metrażu, który uznawał za najlepszą formę eksperymentalnego poznawania i obrabiania tego, co jest tworzywem kinematografii, czyli światła. W niektórych ujęciach w ich filmach światło jest wręcz bohaterem. Sądzę, że taką drogą mogli dojść do wymienionych wcześniej zabiegów, które były stosowane przez innych filmowców: negatywy, multiplikacje, nakładanie obrazów, abstrakcyjne formy, animowane fotogramy. W tym samym eseju spotykamy znamienne fragment o „metrze szmelcowej

5 Rozmowy o «Starcie», „Pion” 1933, nr 5, s. 5.

6 S. Themerson *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.”, 1937, nr 2, s. 40.

taśmy”<sup>7</sup>. Przytoczmy krótko, że Stefan był kiedyś w kinie, w którym operator kabiny połączył dwie szpule filmu pustym kawałkiem taśmy i coś błysnęło, mignęło, pojawiła się dziura w filmie, w której Themerson dostrzegł wartość. Tego typu zabiegi, tak zwane brudy, które zwykle się usuwa, dla awangardysty stanowiły jakość, którą można wykorzystać artystycznie. Niezwykle ważne dla autora *Europy* było też prawo do błędu – założenie, że efekt nie musi być idealny, że ważniejsze jest próbowanie i mylenie się, testowanie nowych rzeczy.

**JJ:** Urszula Czartoryska pisała<sup>8</sup>, że ten kawałek taśmy był dla niego „obrazem na wolności”, trochę jak słowa na wolności dla włoskich futurystów.

**PP:** Przesłanki ich twórczości są ważne, na ogół jednak bywa tak, że artyści chętnie mówią o swoim programie artystycznym i podają pogłębione, niemal filozoficzne motywacje, ale już rzadziej wspominają o wpływach. Nie do końca jednak zgadzam z zarysowaną tutaj optyką autonomiczności Themersonów. Dodam, że nie można neutralizować poczucia misji, która motywowała ich działania. Myślę, że mieli świadomość, że ich filmy mogły się okazać społecznie potrzebne, skoro często formułowały przekaz ważki w sensie politycznym. Chociażby *Calling Mr. Smith* (1943) jest filmem propagandowym, ale też rodzajem protestu antywojennego, sformułowanego w konkretnych okolicznościach – w momencie przełomowym wojny. Również *Przygoda człowieka poczciwego* zawiera zakamuflowany przekaz polityczny, w którym chodzi o to, by nie dać się zgnieść retoryce binarnej: „albo w prawo, albo w lewo”. Themersonowie zachęcali w tym filmie do tego, by poszukać dla siebie innego kierunku.

**HS:** Zgoda co do *Przygody człowieka poczciwego*, jednak to *Europa* i *Calling Mr. Smith* są najważniejszymi filmowymi wypowiedziami politycznymi Themersonów, o ile zatrzymamy się na zrealizowanych utworach i pominiemy te niedokończone, jak chociażby *Dziecko Europy*, do którego szkice powstawały na początku lat czterdziestych. *Europę* oboje awangardysty postrzegali zresztą jako swoje najważniejsze dzieło filmowe. Jakie fragmenty *Europy* szczególnie zapadły wam w pamięć? Które uważacie za kluczowe dla tego filmu?

7 Tamże, s. 40

8 U. Czartoryska *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006, s. 43.



**KK:** Fragment, który nazywam momentem *mindfulness*, gdzie następuje spowolnienie: miarowe poruszanie się zegara, leżąca fajka, instrument muzyczny gładzony dłonią kobiety, niewinne dziecko. Obrazy związane z doświadczaniem spokojnego życia. To też istotne, że zaraz po nim następuje szalone przyspieszenie. Najpierw powolne jedzenie jabłka, a potem taśmowa konsumpcja. Zaciekawiał mnie też chleb w tym filmie, bo jest on mocno ogrywany w rekonstrukcji, którą Stefan zrobił z London Film-Makers' Co-op] w 1983 roku. Motyw chleba jest też istotny w późniejszej twórczości prozatorskiej Stefana. Na przykład w mało może znanym *Piśmie świeckim* jest wprost powiedziane, że na początku było nie słowo, tylko chleb<sup>9</sup>. Najpierw był chleb i dopiero później człowiek zobaczył, że jest on dobry i nazwał go w taki właśnie sposób. Chleb pojawia się też w *Hau! Hau! Czyli kto zabił Ryszarda Wagnera?*

jeśli kto mi powie, że jeden bochen chleba jest więcej wart niż tom Szekspira, zgoda. Ale jeśli powie, że dwa bochny także, zapytam: na ile gardzielili? Albowiem zapasowy bochen chleba w spiżarni i koronka pod głową na oparciu fotela, i różowe jedwabne abażury w strasznych mieszkaniach londyńskich przedmieść mniej są ważne niż najmizerniejszy, zamknięty w sobie tomik wierszy. [...] „W społeczeństwie rządzonej przez większość Demokracja jest Demokracją, jeżeli bierze sobie za zadanie obronę praw najniezrozumialszego tomiku poezji”. A jeżeli pytają: „Kto to będzie czytał”, odpowiem: „Nikt, dlatego właśnie trzeba go bronić”. kto to będzie czytał, nikt, dlatego właśnie trzeba go bronić”<sup>10</sup>.

Wszystko to wiąże się z nadmierną konsumpcją, do której w tym filmie jest bardzo dużo odwołań – pożeranie mięsa, multiplikacja jedzenia jabłka, ale też strawa papierowa i „pożeranie” propagandy w formie zwiniętych gazet.

**HS:** Konsumpcja, o której mówisz, symptomatycznie wiąże się w tym filmie z obrazami cielesności.

**JJ:** U Sterna obrazy ciała są budowane na skojarzeniu z bachantkami i z miem Europy oraz byka: „Epileptyk Djonis / je wiedzie / kobiety / z latającymi

9 S. Themerson *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych*, w: *Generał Piesc i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 167.

10 S. Themerson *Hau! Hau! czyli kto zabił Ryszarda Wagnera*, w: *Generał Piesc i inne opowiadania*, s. 264-265

piersiami” i potem: „do sennych jałówek przedmieść / i do naskakujących na nie / rozpalonych buhajów miast / zbliżają się / niecą popłoch”, wreszcie „biodrami rozpychają / struchlałe tusze / miast / sycą głód / tucznym / mięsem / Europy”<sup>11</sup>. Ciało kobiety jest w poemacie zmysłowe, ale w sposób nieprzyzwoity. U Sterna ta figura jest problemem.

**KK:** W poemacie widzę bardziej klasyczne ujęcie. Rzeczywiście biegnące bachantki są niebezpieczne, skoro rozrywają poetę, są dla niego zagrożeniem:

też paszczyka się wżarła  
w napięty grzbiet  
kościola madeleine  
ta z ryżą grzywą rozdziera  
drżące kolumny  
giełdy

Cielesność w poemacie wiąże się ze zmysłowością, ale też nieokiełznaniem. Natomiast w filmie ujęcie jest bardziej poetyckie, ale też niejednoznaczne – dziwne, eteryczne, niepokojące. U Themersonów cielesność nie jest ukazana jako szaleństwo, rozpasanie i zagrożenie.

**PP:** Nie sądzę, by ta cielesność była w filmie nieprzyzwoita, jest ona pojmowana zdecydowanie biologicznie. Themersonowie pokazali chleb w sposób najbardziej dosłowny z możliwych, to jest po prostu pokarm, który odsyła w gruncie rzeczy do fizjologii ciała. Do ciała rozumianego w podstawowym znaczeniu. Jeśli odniesiemy to założenie do obrazu bijącego serca, okazuje się, że autorzy sformułowali postulat życia zgodnego z rytmem ciała, z rytmem cielesności. Nie ekscesywnego, ale takiego, które odpowiada temu rytmowi. Na pewno mamy do czynienia z apologią zmysłowości i cielesności w tym filmie. Myślę zresztą, że jest to wątek zbyt rzadko podnoszony. Bachantki biegnące ekstatycznie u Sterna, u Themersonów ukazane są jako nagie kobiety. Autorzy sankcjonują cielesność jako pewną pozytywną wartość.

**AB:** Natomiast w *Europie II* Piotra Zarębskiego ten fragment jest podobnie ukazany jak u Sterna. Warto też zwrócić uwagę na to, że ta sekwencja: chleb,

<sup>11</sup> A. Stern *Europa*, „Reflektor”, maj 1925, s. 100-101.

biodra, twarz została usunięta. Zastanawia mnie, dlaczego w filmie, który ma tak dużo kobiecej nagości, to ujęcie zostało usunięte i kiedy?

**KK:** Nie wszystko, co Stefan zamieścił w rekonstrukcji, mówię tu o fotografiach i kolażach, jest na odnalezionej taśmie; to może, ale nie musi być śladem działań cenzorów. Marcin Giżycki podkreśla często, że Stefan miał złą pamięć, więc jak robił po niemal pięćdziesięciu latach rekonstrukcję, to właściwie stworzył *Europę* na nowo. Natomiast jeśli się drobiazgowo przyjrzeć, to można zauważyć, że są fragmenty tych fotogramów, nie całe prace, ale ich elementy. Ale sceny z biodrami faktycznie nie ma. W zasadzie można powiedzieć, że te powojenne *Europy*<sup>12</sup> są jak gdyby portretem pamięciowym oryginalnego filmu czy wręcz jego mapą pamięci.

**PP:** Intrygująca jest kwestia, na ile odnaleziona *Europa* jest filmem autentycznym. Przepraszam, znowu zasieję ziarno wątpliwości, ale można przecież zrobić całą listę braków w tej wersji: nie ma brzucha i cofającego się bagnetu, panoramy kolaży Stefana Themersona. Został tylko fragment jednego z jego kolaży, resztki kolażu Teresy Żarnower. Nie ma tych wspomnianych obrazów nagości. Oczywiście również nie zobaczymy ocenzonego ujęć, jak chociażby wyciętego wcześniej rysunku George'a Grosza<sup>13</sup>. W czołówce znanej nam obecnie taśmy napisy są sformułowane w języku francuskim. Nie można wykluczyć, że jest to wersja zmontowana przez Themersonów przed wyjazdem do Francji. Niekoniecznie natomiast jest to ten sam film, który był pokazywany w polskich kinach w 1932 roku.

**HS:** Z pewnością też zmieniła się warstwa dźwiękowa. Pierwotnie *Europa* była filmem niemym, podczas seansu w latach trzydziestych odbywała się recytacja poematu, a samemu odtworzeniu towarzyszył podkład w formie kompozycji Piotra Czajkowskiego. Obecnie wersja cyfrowa funkcjonuje z utworem Lodewijka Munsza. Wiadomo, że Themersonowie planowali udźwiękowienie filmu, chociaż nie mamy wielu informacji, jakiego rodzaju ścieżkę mieli w planach. Czy uważacie przyjęte rozwiązanie za ciekawe?

12 Mowa o rekonstrukcji Stefana i *Europie II* Piotra Zarębskiego.

13 Prawdopodobnie rysunkiem tym był fragment kolażu George'a Grosza *Daum poślubia swój pedantyczny automat George w maju 1920 roku, John Heartfield jest bardzo z tego zadowolony* (1920). Por. P. Polit *Awangarda według Themersonów*, w: *Themersonowie i awangarda*, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 12.

Widzicie możliwość jakiegoś innego rodzaju eksperymentu w tym zakresie, jak chociażby zastosowanie muzyki nie stylizowanej na epokę, lecz zbliżonej do tej nowoczesnej?

**PP:** Mnie ta muzyka bardzo się podoba, chociaż spotkałem się różnymi opiniami. Nie jestem muzykologiem, ale myślę, że została sprawnie napisana, i to dobre rozwiązanie, że właśnie w duchu epoki (na ile rozumiem muzykę modernistyczną). W jakimś sensie odpowiada muzyce napisanej przez Stefana Kisielewskiego do *Przygody człowieka poczciwego*. Kompozycja Munsza jest doskonale zgrana z obrazem. Podziwiam zresztą perfekcję kompozytora, który potrafił tak zespolić dźwięk z warstwą wizualną. Na początku miałem wątpliwości, ale z biegiem czasu myślę, jest to dźwięk organicznie zrósł się z filmem. W Łodzi, kiedy pokazywaliśmy *Europę*, wybrzmiały głosy, że ta muzyka jest niepotrzebna i rozprasza, zachęcano nas do tego, by pokazać film bez muzyki. Wobec tego, że film nie jest zgodny z porządkiem poematu, myślę, że to są trochę fochy. Nie uważam, że należałoby ocenzurować kompozycję Munsza.

**KK:** Na początku odbierałam tę muzykę jako za bardzo ilustracyjną, może trochę zanadto taperską, ale z czasem też ją polubiłam. Zresztą oglądanie dwunastominutowego filmu zupełnie bez dźwięku jest męczące. Kiedyś w szkole filmowej robiliśmy taki eksperyment, że oglądaliśmy ten sam film bez dźwięku i z dźwiękiem. Wydawało się, że seans bez dźwięku trwał trzy razy dłużej.

**HS:** Punktem wyjścia do naszej rozmowy było odnalezienie taśmy przez Annę Bobczuk, która natrafiła na ślad filmu w Bundesarchiv, pracując dla berlińskiego oddziału Instytutu Pileckiego. Jak kształtowała się historia zagubienia i powrotu?

**AB:** Zaskakująco, bo ten film istniał w dwóch równoległych światach. W jednym był bez śladu zagubiony, w drugim – paralelnym – od początku zniknięcia podczas drugiej wojny światowej, niezwykle dobrze udokumentowany<sup>14</sup>. To jest dla mnie jak kot Schrödingera, który jest jednocześnie martwy i żywy. Krótko nakreślając te historie paralelne: film był przewieziony z Warszawy do Paryża w okolicy 1937-1938 roku. Zanim w 1940 roku Themersonowie

---

14 Zob. *Słynna Europa Themersonów znaleziona i znów aktualna*, Rozmowa: Anna Bobczuk, Honorata Sroka, „Polityka” 17.10.2021, dostęp online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2138904,1,slynna-europa-themersonow-znaleziona-i-znow-aktualna.read> (15.09.2022).

opuścili Paryż, oddali taśmę do laboratorium Witkiewicza. W trakcie zajęcia miasta przez nazistów film został skonfiskowany i przewieziony do Trzeciej Rzeszy i wtedy artyści stracili wiedzę na temat tego, co działo się dalej z ich dziełem. Następną datą – której ironię warto dostrzegać – to rok 1959, w którym jednocześnie Themerson pisze w liście do Sterna, że *Europa* została zagrabiona przez faszystów i pewnie nigdy się nie odnajdzie, a jednocześnie film zostaje zarejestrowany w księdze wejść w Archiwum NRD. Przypuszczamy, że w latach 1945-1959 taśma była również w Archiwum Moskiewskim. Od końca wojny do 1955 roku Archiwum Filmowe Rzeszy było ziemią niczyją, w dużej mierze jego zasoby zostały skonfiskowane przez aliantów, archiwum berlińskie – konkretnie przez Sowieców. Ten ironiczny akcent roku 1959 polega też na tym, że *Europa* została zwrócona do Berlina razem z konwolutem filmów z Moskwy (tak przynajmniej w tej chwili zakładamy), dokładnie w tym samym momencie, kiedy informacja o jej bezpowrotnym zaginięciu zapisała się na dobre w świadomości historyków filmu i awangardy. Dzieło Themersonów zaczęło tym samym funkcjonować w dwóch paralelnych światach: jednocześnie zaginione na zawsze oraz nigdy niezaginione, dokumentowane i kopiowane. Od tamtej pory te paradoksy tylko się mnożyły. W berlińskim archiwum są na przykład od lat sześćdziesiątych tworzone liczne kopie zabezpieczające, a w międzyczasie znajdują się tam pracownicy polskich instytucji kultury, a w 2015 roku odbył się pokaz tego filmu w ramach dnia dziedzictwa audiowizualnego UNESCO. Odnaleźliśmy *Europę* w 2019 roku w trakcie naszej współpracy z Bundesarchiv, potem zaczął się proces restytucji przez Fixafilm, a taśma przyjechała do Londynu i obecnie znajduje się w BFI National Archive. Czasem sugeruje się, że tak długie zaginięcie związane jest z polityką Niemiec, które nie chcą zwracać dzieł sztuki. Tylko że ten film w Niemczech nigdy nie zaginął. Chociażby wspomniany pokaz z 2015 roku pokazuje raczej elementarny brak współpracy międzynarodowej i porozumienia na poziomie instytucjonalnym. Nie mogę inaczej wytłumaczyć tego, że *Europa* była siedem lat temu prezentowana, niż tak, że działo się to bez świadomości, jakie ma znaczenie dla polskiej kinematografii i historii awangardy.