

# Surfikcja *Przygody człowieka poczciwego* Franciszki i Stefana Themersonów

ANNA TASZYCKA

*Przygoda człowieka poczciwego*<sup>1</sup> wyreżyserowana przez małżeństwo artystyczne Franciszkę i Stefana Themersonów powstała w 1937 roku, a jej pierwszy pokaz publiczny odbył się w marcu 1938 roku. Muzykę do filmu napisał Stefan Kisielewski. Obraz nosi podtytuł *Humoreska irracjonalna, w której każdy snadnie poetyczne możliwości człowieka poczciwego obejrzyć może*. Następnie na ekranie pojawia się plansza z napisem: *Człowiek poczciwy prosi P. T. Publiczność, aby jego lirycznego odskoku od rzeczywistości nie brała za bezsensowną ekstrawagancję*. Film opowiada krótką, 10-minutową historyjkę o urzędniku, tytułowym poczciwym człowieku (zagrał go główny księgowy Spółdzielni Autorów Filmowych<sup>2</sup> Antoni Drażkowski), który przypadkowo słyszy w słuchawce telefonu zdanie: *Nie będzie dziury w niebie, jeżeli pójdziesz tyłem*. Obowiązkowy, konformistyczny bohater dosłownie traktuje usłyszane zalecenie, wstaje od biurka i rozpoczyna wędrowkę, cofając się. Początkowo przemierza miasto, dźwigając po drodze szafę z lustrem, aż wreszcie trafia do lasu. Jego nietypowa postawa wzbudza protesty – w filmie pojawia się tłum niosący tablice z wymalowanymi hasłami: *Na pewno będzie dziura w niebie. My wszyscy chodzimy przodem. Precz z chodzeniem tyłem!* W końcówce filmu tytułowy poczciwy człowiek siedzi na dachu budynku, gra na flecie i mówi, zwracając się wprost do kamery: *Trzeba znać się na przenośni, proszę państwa!*

Pierwsze ujęcie filmu przedstawia pałeczki, które jak na bębnie grają na meloniku tkwiącym na czubku męskiej głowy. To surrealistyczne zestawienie niejako od początku zapowiada, że będziemy mieli do czynienia z filmem awangardowym, w którym istotną część procesu twórczego stanowi zwrócenie uwagi na samą materię filmu<sup>3</sup>. Kolejne ujęcie to dwie rysunkowe plansze z napisami *w prawo* oraz *w lewo* i towarzyszącymi im stylizowanymi strzałkami wskazującymi odpowiednie kierunki. Potem, niejako ubiegając nadchodzące wydarzenia, zza szafy ustawionej w lesie wyłaniają się postaci, które następnie wejdą w skład tłumy zbuntowanego przeciwko głównemu bohaterowi. Za chwilę na ekranie znowu pojawiają się rysunkowe strzałki, a następnie po raz pierwszy widzimy tytułowego bohatera, którego głowa zwraca się raz po raz w kierunku wskazanym wcześniej przez kierunkowskazy. W ten oto prosty sposób zostaje także dokonana jego charakterystyka: to człowiek, który wykonuje polecenia, typowy konformi-

sta. Zaraz potem widzimy go przy biurku z telefonem, w miejscu jego pracy – wraz z wykręceniem numeru i usłyszeniem w słuchawce dosłownie potraktowanego, a metaforycznego komunikatu rozpoczyna się właściwa przygoda człowieka poczciwego.

Jak przystało na film awangardowy, pojawiają się w dziele Themersonów fotogramy z nieruchomymi sylwetkami zwierząt (ptaków i wiewiórki), a także elementy animacji oraz nietypowe ujęcia z ułożonej na boku kamery, plansze z rysunkami i napisami, ruch wsteczny, przenikanie, odwrócony obraz itp. Wszystkie te zabiegi uniemożliwiają odbiór *Przygody...* jako filmu stylu zerowego, wręcz przeciwnie – notorycznie podważają przezroczystość języka dzieła filmowego. Jednocześnie film w chronologiczny, zrozumiały dla przeciętnego widza sposób, nie zrywając z logiką przyczynowo-skutkową, opowiada historię tytułowej przygody, która zmienia życie bohatera, narażając go tym samym na protesty społeczne.

Funkcję wytrącania widza z bezpiecznego niezaangażowania spełniają także obecne w dziele elementy autotematyczne. Wyodrębnijmy je po kolei: w lustrzanych drzwiach szafy niesionej przez człowieka poczciwego kilkakrotnie można zobaczyć odbicie pracującej, ustawionej na statywie kamery; widać nawet stojącą obok ukrytego za kamerą Stefana roześmianą Franciszkę<sup>4</sup>. Odbicie kamery w lustrze to niejedyny autotematyczny element obecny w *Przygodzie...* Taką samą funkcję spełnia także ostatnie zdanie wypowiedziane w filmie przez siedzącego na dachu bohatera, który mówi: *Trzeba znać się na przenośni, proszę państwa!* – zwraca się wprost do kamery, a tym samym kieruje komunikat bezpośrednio także do widzów. Autotematyczne są także te elementy filmu, w których – niczym na negatywie – widzimy nieruchome sylwetki zwierząt. Właśnie tym fragmentom, które nie pozwalają zapomnieć o fakcie, że mamy do czynienia z dziełem filmowym, a nie z upośledzonym naśladownictwem rzeczywistości, chciałabym przyjrzeć się bliżej i poszukać odpowiedzi na pytanie: czemu służą wątki autotematyczne na gruncie awangardy? oraz bardziej konkretnie: jaką pełnią funkcję w *Przygodzie człowieka poczciwego*?

*Encyklopedia kina* podaje, że autotematyzm filmowy to określenie odnoszące się do tych postaci wypowiedzi filmowej, których przedmiotem jest samo medium. Funkcjonuje zamiennie z terminem *autorefleksywność*, *refleksywność*, *autoteliczność*. Celem f. autotematycznego jest wgląd w stosunek twórcy do medium i filmowanych wydarzeń, powodujący dystans odbiorcy wobec świata przedstawionego. Najprostszym przypadkiem autotematyczności jest przytoczenie fragmentu filmu w innym filmie, uświadamiające widowni, z jakim fenomenem ma do czynienia. Utwory tego rodzaju powstawały już we wczesnym okresie niemym. Z sytuacją bardziej złożoną mamy do czynienia w dziełach, których tematem jest proces twórczy i sama czynność realizacji filmu. Klasyczne przykłady tego rodzaju wypowiedzi to „*Osiem i pół*” (1962) F. Felliniego, „*Wszystko na sprzedaż*” (1968) A. Wajdy i „*Noc amerykańska*” (1973) F. Truffaut. (...) W miarę rozwoju kina wzrasta stopień autotematyczności jego wypowiedzi, wynikający z faktu, że f. coraz rzadziej odwołują się bezpośrednio do rzeczywistości, a coraz częściej do innych f., które są cytowane, parafrazowane, parodiowane, twórcy traktują zaś utwory zrealizowane wcześniej jako punkty odniesienia własnej wypowiedzi<sup>5</sup>.

Autotematyzm towarzyszy więc kinu od samego początku, a jego rola z pewnością wzrosła w czasach filmowego postmodernizmu. Jeśli spojrzeć szerzej na

samo pojęcie filmu awangardowego jako takiego, to będzie on z gruntu autotematyczny, przez sam sposób prowadzenia gry z widzem, w trakcie której ujawnia własną fikcyjność i utrudnia proces projekcji-identyfikacji. Poszerzając możliwości medium i poszukując nowych rozwiązań w sferze audiowizualnej, staje się tym samym nieprzezroczysty, nie tylko posługując się językiem filmu, ale też niejako na nowo go wykorzystując i pozwalając mu na eksploataowanie nowych pól wypowiedzi.

Specyfiką XX wieku w dziedzinie kultury było przede wszystkim to, że obfitował on we wszelkie awangardyzmy, na polu filmowym, ale także malarskim, literackim, teatralnym itp. Awangardowa twórczość filmowa Themersonów, dziś chyba nieco zapomniana <sup>6</sup>, obejmuje w sumie siedem filmów: *Apteka* (1930), *Europa* (1932), *Drobniak melodyjny* (1933), *Zwarcie* (1935), *Przygoda człowieka poczciwego*, *Calling Mr. Smith* (1943) i *The Eye and the Ear* (1945), z czego zachowały się jedynie trzy ostatnie <sup>7</sup>. Wydaje się, że dokonania twórcze artystycznego małżeństwa są na tle polskich produkcji filmowych tamtych czasów czymś wyjątkowym, także ze względu na konsekwentne poszukiwania twórcze związane z odkrywaniem nowych możliwości medium filmowego. Marcin Giżycki, omawiając awangardową twórczość filmową polskich artystów (nie tylko Themersonów) w okresie dwudziestolecia międzywojennego, umiejscawia ją raczej w kręgu szeroko pojmowanej awangardy artystycznej, zamiast posługiwać się etykietką awangardy filmowej. Takie podejście pozwala mi na usytuowanie omawianego filmu w szerszym kontekście – przemian, jakie dokonały się w sztuce XX wieku.

Mam bowiem zamiar wobec tego dzieła, a konkretnie – wobec obecnego w nim w różnorodny sposób autotematyzmu – zastosować kategorię surfikcji, zaproponowaną przez Raymonda Federmana <sup>8</sup> w celu opisanego przemian w amerykańskiej (choć nie tylko) literaturze, dzisiaj nazywanej postmodernistyczną. Federman pisze: *W jakim sensie życie jest fikcją? Fikcję tworzą znaczenia, które dla większości z nas są po prostu słowami – i tylko słowami (wypowiadanymi lub zapisywanymi). Tak więc, jeśli ktoś przyzna na początku (przynajmniej przed samym sobą), iż żadne znaczenie nie istnieje przed językiem, lecz że to język (używany w mowie lub w piśmie) tworzy znaczenia, wówczas pisanie, a zwłaszcza tworzenie fikcji, będzie jedynym procesem, w którym językowi pozwala się prowadzić jego własną grę. Pisać więc to powoływać znaczenia, nie zaś odtwarzać znaczenia istniejące uprzednio. Pisać to nie pozostawać w zależności (za sprawą nawyków lub odruchów) od znaczenia, które rzekomo poprzedza słowa, lecz wykrać poza to znaczenie. W ten sposób fikcja nie może już być rzeczywistością, jej przedstawieniem, naśladownictwem, czy nawet rekonstrukcją; może być tylko jedną z rzeczywistości – rzeczywistością niezależną, której jedyny związek ze światem polega na uzupełnianiu go. Tworzyć fikcję to znaczy w pewien sposób odrzucić rzeczywistość, a zwłaszcza przekonanie, iż rzeczywistość jest prawdą* <sup>9</sup>.

Wydaje się, że owa praktyka powoływania znaczeń, tak istotna dla Federmana, stanowi sedno dokonań wszelkiej awangardy, a więc także filmowej, ze wskazaniem na film Themersonów, który był jednym z pierwszych tego typu dokonań w Polsce <sup>10</sup>. Należy dodać, że ze współczesnego punktu widzenia język awangardy wszedł na stałe do kultury audiowizualnej; jest nieustannie obecny chociażby w reklamach i wideoklipach. Nie zmienił jednak na stałe kina popularnego, które

przecież do dzisiaj – opowiadając widzom historie nierzadko odziane w sztafaż gatunkowy – posługuje się tradycyjnymi regułami opowiadania, charakterystycznymi dla klasycznego kina hollywoodzkiego; sięga też do konwencji zapoczątkowanych i rozwiniętych w latach 30. i 40. XX wieku. Innym zabiegiem bliskim awangardom będzie nadawanie nowych znaczeń przez zmianę kontekstów, a także wytwarzanie kontekstów całkiem nowych; to praktyka znana chociażby z dokonania malarstwa surrealistycznego. W nowym kontekście dają się umieszczać nie tylko nowe słowa, co poszerza ich zakres znaczeniowy; podobną praktykę można zastosować także do fotografii czy filmu.

Dokonania XX-wiecznej awangardy filmowej potwierdzałyby spostrzeżenie Federmana o odrzuceniu rzeczywistości na rzecz specyficznie skonstruowanej fikcji. Podkreśla on jednocześnie istotną w tym przypadku rolę eksperymentu, komentuje jednak: *Osobiście nie wierzę, by pisarz obdarzony choć odrobiną szacunku dla siebie i wiary w to, co robi, mógł powiedzieć sobie: „Teraz będę eksperymentował, teraz będę pisał prozę eksperymentalną”. To inni mówią tak o jego utworach*<sup>11</sup>. Federman bez wątpienia podkreśla twórczą rolę ekspresyjnego użycia języka; wydaje się, że można poszerzyć kontekst jego definicji i nie ma większego znaczenia, czy będzie to język filmu, czy też może słowo pisane, czy wypowiedź ustna. Giżycki w przywołanej już książce pisze, że Themerson ...*głosił „pochwałę przypadku” w kinie, pochwałę takiego konstruowania ciągu obrazów, który choć w jakiś sposób świadomie zaprogramowany, ewokowałby znaczenia wyrwane spod kontroli „programującego”*<sup>12</sup>.

W *Przygodzie człowieka pocziwego* umieszczone na zewnątrz szafy lustro odbija połowę sylwetki bohatera, dzięki czemu powstaje niejako zupełnie nowy twór, który składa się w połowie z postaci urzędnika, a w połowie z jego zwierciadlanego odbicia. Nowa postać to bohater jakby taki sam, ale nie ten sam. Podobnie jak w znanych z literatury słowach-walizkach z książki Lewisa Carrolla *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*<sup>13</sup>, gdzie słowa poematu *Dżabbersmok* kryły więcej niż proste zestawienie dwóch wyrazów, z których powstały; rodzi się inna osoba – ni to sobowtór, ni urzędnik, obdarzony zupełnie nową, autonomiczną jakością. Lustro to także katalizator poetyckich możliwości, które tkwią w samej rzeczywistości. Dłoń bohatera z łatwością zmienia się w ptaka, a on sam zachowuje się, jakby potrafił fruwać. Podwójność, odbicie w lustrze, awers i rewers fotografii pojawiają się w filmie Themersonów kilkakrotnie: podwojony w lustrze jest także robotnik niosący szafę oraz tłum otaczający mebel. Za każdym razem mamy do czynienia z opisanym wcześniej zjawiskiem: obraz i jego odbicie tworzą nową – chciałoby się powiedzieć – poetycką jakość, różniącą się znacznie od części, z których została zestawiona.

Tym samym okazuje się, jak istotny jest kontekst samego zjawiska, co z kolei pokrywa się z wyrażoną wiele lat później tezą Themersona, że definicje nie są jedynie neutralnymi sformułowaniami, ale już w momencie powstania są obciążone poważnymi konsekwencjami, które następnie kształtują i zmieniają nasze życie, wywołując zarówno negatywne, jak i pozytywne skutki. Wiąże się to także na gruncie kultury z tworzeniem poezji świadomej swojego języka, co było tak istotne w twórczości literackiej Stefana Themersona.

Powróćmy jednak do Federmana, który pisał również: *Jedyną moim zdaniem prozą, która wciąż jeszcze ma jakieś znaczenie, jest proza usiłująca zbadać możli-*



*Przygoda człowieka poczciwego*, reż. Franciszka i Stefan Themersonowie (1937)  
– wykopiowania kadrów (ze zbiorów Marcina Giżyckiego)



*Przygoda człowieka poczciwego*, reż. Franciszka i Stefan Themersonowie (1937)  
– wykopiowania kadrów (ze zbiorów Marcina Giżyckiego)

wości fikcji literackiej. Ten rodzaj prozy rzuca wyzwanie tradycji, jaka nią rządzi, odnawia naszą wiarę w ludzką wyobraźnię, a nie w ludzką zniekształconą wizję rzeczywistości, ukazuje nie racjonalizm, lecz właśnie irracjonalizm człowieka. Taką prozę nazywam surfikcją. Nie dlatego jednak, że naśladuje rzeczywistość, lecz dlatego, że ujawnia jej fikcyjność. Tak jak surrealiści nazywali *surrealnością* ten poziom ludzkiego doświadczenia, który funkcjonuje w podświadomości, tak ja nazywam surfikcją ten poziom ludzkiej działalności, który uzmysławia nam fikcyjność życia<sup>14</sup>.

Kategoria surfikcji świetnie wpisuje się w dokonania awangardy filmowej, wraz z jej uwikłaniem w autotematyzm, obecny także w omawianym tu filmie Themersonów. Kwestię obnażania struktury filmu i nakierowania uwagi odbiorczej na samą jego materię można tym samym postrzegać – tym razem zgodnie z duchem Themersonowskiej przyzwoitości – jako kwestię wewnętrznej uczciwości twórcy. Oddajmy głos samemu Themersonowi, który tak wspomina początki swojej fascynacji kinem: *Przed autorem niniejszej historii za jego młodych lat (...) smyrgnął przez ekran metr szmelcowej taśmy o zadrapanej emulsji. Ekran zabłyśł, zadrgał jakimś innym a własnym życiem i zgasł. Niechlujny mechanik złączył pewnie tym metrem szmelcu dwie szpule. Pochwałę niechlujstwa chce pisać. Pochwałę niechlujstwa (...), które spiąc z worka bez wyboru daje szansę ujżenia ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć. (...) Autor chciał zobaczyć życie własne ekranu, gdy między dwoma aktami dramatu przewinęła się niewyreżyserowany szmelc. (...) I oto po raz drugi głosić muszę pochwałę niechlujstwa. Niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie. Więcej! Niechlujstwa konstruowanego*<sup>15</sup>.

W tym wspomnieniu autora *Wykładu profesora Mmaa* zostają potwierdzone wyodrębnione przez Federmana następujące praktyki twórcze: wydobywanie nowego znaczenia przez stworzenie nowego kontekstu (w tym przypadku porysowanego kawałka taśmy filmowej, który – jak się domyślamy – towarzyszył tradycyjnemu seansowi kinowemu); nawet przez sam akt istnienia *szmelcowej taśmy* zostaje podważona realność obrazu kinowego w jego tradycyjnym wydaniu. Tym samym mamy do czynienia z poszerzaniem możliwości wyrazu filmu dzięki zwróceniu uwagi na sam fakt używania taśmy filmowej jako tworzywa obciążonego znaczeniem, już chociażby z samej racji swojego istnienia, przez przypadek ujawnionego – w przytoczonym powyżej fragmencie – na ekranie kinowym. Tym samym powracamy do wcześniejszych rozważań na temat autotematyzmu.

Autotematyzm – bez względu na to, czy jest zamierzony, czy też nie (dlatego pozwoliłam sobie na zaliczenie do autotematyzmu w *Przygodzie...* fragmentów z lustrem w drzwiach szafy, co na pierwszy rzut oka nie jest aż tak oczywiste, bo nie są one zauważalne przy pobieżnym obejrzeniu filmu) – jest kwestią nie tylko eksperymentowania w dziedzinie języka filmu, ale także przyzwoitości reżysera wobec widza. Przy czym przytaczany wcześniej Federman również odwołuje się do pewnej uczciwości twórcy literackiego, który poszukując nowych rozwiązań, porusza się raczej w obrębie fikcji (domeny wyobraźni) niż w dziedzinie tworzenia bądź odwzorowywania rzeczywistości<sup>16</sup>.

Co ciekawe, autotematyczne fragmenty filmu Themersonów nie tylko poszerzają naszą wiedzę na temat języka filmu i możliwości przypisywania mu nowych

znaczeń, ale także zmieniają perspektywę postrzegania samego głównego bohatera filmu. Jak można je z tego punktu widzenia odczytywać? Kiedy bohater, niosąc szafę, wchodzi do lasu, pojawiają się na ekranie fotogramy zwierząt i animacja. Jeżeli chodzi o logikę przyczynowo-skutkową filmu, oznacza to przemianę samego głównego bohatera, którego perspektywa widzenia w ten właśnie sposób zmienia się i ulega *przepoetyczeniu*. Taki sam, ale nie ten sam bohater ogląda świat z zupełnie nowej, poetyckiej czy też może surrealistycznej perspektywy; ptaki nie są już dla niego tylko ptakami – nieruchome fotogramy symbolizują spojrzenie na nie z zupełnie innej strony; nieruchomość może tu oznaczać np. utrwalenie w pamięci (specyficzne, bowiem część z nich to odzwierciedlenia negatywowe); oczywiście zabieg ten jest otwarty na wiele interpretacji. Należy podkreślić, że w lesie sam bohater też tworzy coś na kształt ptaka, przykładając dłoń do lustra.

Natomiast autotematyzm spojrzenia bohatera prosto w kamerę nabiera już zupełnie innego wymiaru – to świadomość swojej pozycji, ale także własnych – poetyckich, a więc nonkonformistycznych – możliwości kreowania rzeczywistości. Wprost do nas zwraca się bowiem bohater już po przemianie poetyckiej. Jego samoświadomość staje się tym samym samoświadomością widzów, którzy nie tylko obejrżeli zabawny filmik o zwariowanym urzędniku, ale także poszerzyli własne zdolności percepcyjne dzięki kontaktowi z autotematycznym w charakterze filmem awangardowym.

Natomiast odbicie Franciszki i Stefana w lustrze, jako subtelny przekaz, nieco zakamufłowany, dostępny tylko wybranym, uważnym widzom, może być odbierane jako transpozycja komunikatu: *Nie będzie dziury w niebie, jeżeli pójdziesz tyłem*, czyli nie szkodzi, jeśli dzieło filmowe będzie surfikcyjne, jeśli w ten sposób pomoże nam spojrzeć na kino jako na efekt pracy ludzkiej wyobraźni wraz z jej właściwością tworzenia definicji i zdolnością poszerzania możliwości języka, a co za tym idzie – opisu świata.

Na koniec warto zacytować Themersona, który pisał: *Ponieważ, jakkolwiek wierzyć, że rzeczy, które widzimy, są takimi, jakie je widzimy, jest naiwnością, nie jest wcale naiwnością wiedzieć, że to, co widzimy, jest jedyną rzeczą, jaką rzeczywiście widzimy; ostateczną rzeczywistością, którą nasze stwierdzenia mogą interpretować, jak im się podoba, ale której nie ośmielają się ani podawać w wątpliwość, ani ignorować. Innymi słowy, naiwny realizm jest naiwny, kiedy wierzymy; nie jest naiwny, kiedy wiemy, czego jesteśmy świadomi. To, co powyżej byłoby łatwiejsze do wyrażenia, gdybyśmy mieli czynny, przechodni czasownik dla słowa „świadomy”, który moglibyśmy odmieniać. Ja świadomię coś, ty świadomisz coś, on świadomi coś. Ja świadomię ciebie. Ty świadomisz mnie. W istnienie, musimy wierzyć. W świadomość, nie mamy potrzeby*<sup>17</sup>.

ANNA TASZYCKA

<sup>1</sup> Wydaje się, iż tytuł filmu nawiązuje do utworu Mikołaja Reja *Żywot człowieka poczciwego*, który powstał w XVI wieku. Tytuł ten o tyle dobrze oddaje intencje autorów *Przy-*

*gody...* że ich dzieło jest pionierskie, jeśli chodzi o dokonania awangardy filmowej na gruncie filmu polskiego. Analogicznie Rej to jeden z pierwszych pisarzy tworzących w je-



- zyku polskim. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z prekursorstwem w dziedzinie użycia języka: filmowego i polskiego.
- <sup>2</sup> Spółdzielnia Autorów Filmowych została powołana m.in. z inicjatywy Themersonów.
- <sup>3</sup> Na marginesie należy dodać, że Stefan Themerson odżegnywał się od związków z surrealizmem jako formacją artystyczną. Zob. A. Pruszyński, *Dobre maniery Stefana Themersona*, Gdańsk 2004, s. 92-95.
- <sup>4</sup> Oczywiście podczas projekcji filmu w kinie kamera ta jest widoczna na ekranie zaledwie przez krótki moment. Jednak współcześnie, w dobre możliwości odtwarzania filmu kadr po kadrze – choćby za pomocą zwykłego magnetowidu – dokładne przyjrzenie się obecnej w lustrze kamerze nie stanowi żadnego problemu.
- <sup>5</sup> *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 57.
- <sup>6</sup> Tym niemniej coraz częściej popularyzowana; np. 4 marca 2007 roku odbyła się w Bunkrze Sztuki w Krakowie sesja *Literackie intermedia. Twórczość Franciszki i Stefana Themersonów*, zorganizowana przez interdyscyplinarny magazyn o nowej kulturze „Ha!art” oraz Sekcję Sztuki Współczesnej UJ.
- <sup>7</sup> M. Giżycki, *Kino niezależne Franciszki i Stefana Themersonów*, w: tegoż, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.
- <sup>8</sup> Esej *Surfiction* pochodzi z tomu *Surfiction*, Chicago 1975. Ja zacerpnęłam go z książki Z. Lewickiego (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983, gdzie nosi tytuł *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders.
- <sup>9</sup> R. Federman, dz. cyt., s. 424.
- <sup>10</sup> Pierwszy zrealizowany przez nich film – trwająca trzy minuty *Apteka* (1930) – jest jednocześnie uznawany za pierwszy w pełni polski film awangardowy. Większy rozgłos uzyskała zainspirowana poematem Anatola Sterna *Europa* (1931). Niestety, żaden z tych filmów nie zachował się; jednak, co ciekawe, obydwa doczekały się po latach rekonstrukcji: w 1988 roku Piotr Zarębski zrealizował *Europę II*, a w 2001 Bruce Checefsky film *Pharmacy*. Zob. M. Giżycki, dz. cyt. oraz katalog *Bruce Checefsky*, red. Ł. Ronduda, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- <sup>11</sup> R. Federman, dz. cyt. s. 423. Na marginesie warto odnotować wypowiedź Stefana Themersona o swoim filmie: „*Europę*” *robiliśmy nie jako eksperyment (...), a jako dzieło sztuki*. Cyt. za: M. Giżycki, dz. cyt., s. 52. Marcin Giżycki, podczas spotkania poświęconego Themersonom, które odbyło się 10 marca 2007 roku w krakowskim klubie *Lokator*, potwierdził, że Themersonowie wspominali, że bardzo precyzyjnie opracowywali swoje filmy.
- <sup>12</sup> M. Giżycki, dz. cyt., s. 51.
- <sup>13</sup> Zob. M. Słomczyński, *Od tłumacza*, w: *Przygody Alicji w Krainie Czarów i O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, Wrocław 1990. Słomczyński pisze: *W sferze języka klasycznym przykładem owego sennego montażu są sławne już dziś słowa-walizki z poematu „Dzabbersmok”, których znaczenie Humpty-Dumpty wyjaśnia Alicja. (...) Sprawa jest pozornie bardzo prosta: połówki dwóch różnych słów złożone z sobą tworzą trzecie słowo, które natychmiast zaczyna żyć autonomicznym, pełnym, choć nie znanym dotąd życiem*.
- <sup>14</sup> R. Federman, dz. cyt., s. 423.
- <sup>15</sup> S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, nr 2, s. 40, 41, 47. Cyt. za: M. Giżycki, dz. cyt., s. 42.
- <sup>16</sup> Sam Federman zresztą kwestionuje istnienie rzeczywistości, kiedy pisze: *Jest więc coś z prawdy w truiźmie, że „życie to fikcja”, ale nie dlatego, że świat z książek odnajdujemy wprost na ulicy, ale dlatego, że rzeczywistość jako taka nie istnieje, albo raczej istnieje jedynie w fikcyjnej formie. Doświadczenie życia nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy się o nim opowiada, gdy przyjmuje ono kształt werbalny, albo, jak kilka lat temu stwierdził Céline, odpierając zarzuty tych, co twierdzili, że jego książki są jedynie autobiografią: „Życie to też fikcja... a biografię wymyśla się później”*. Zob. R. Federman, dz. cyt., s. 424.
- <sup>17</sup> S. Themerson, *Logika, etykiety i ciało*, tłum. A. Sobota, „Odra” 1978, nr 3, s. 33.