

„Powieść filmowa” i materialność tekstu.

O *Bankructwie profesora Muellera* Jana Brzękowskiego

Aleksander Wójtowicz

ORCID: 0000-0003-0436-1965

„Ostatnie osiągnięcia nauk ścisłych, wojna światowa, teoria względności, wstrząsy polityczne, wszystko to pozwala przewidywać, że zmierzamy ku nowej syntezie ducha ludzkiego, nowej ludzkości, że pojawi się nowa rasa człowieka. Jej językiem będzie kino”, prognozował Blaise Cendrars w *L'ABC du cinéma* (1926). I dodawał w optymistycznym tonie: „słuzę nowego języka są otwarte, litery nowego alfabetu tłoczą się niezliczone. Wszystko staje się możliwe!”¹. Wyowiedź była charakterystyczna dla atmosfery lat dwudziestych, gdy rozwój kina łączono ze stopniowym wykształcaniem się nowego języka wrażliwości, konkurencyjnego w stosunku do literatury. Dyskusje na ten temat bywały intensywne, zaś w chórze głosów, które niekiedy przekraczały granice między analizą a przepowiednią, najmocniej bodaj słyszalne były hasła o schyłku sztuki dramatycznej (zastępowanej przez formy zbliżone do scenariusza), konieczności zreformowania gatunku powieściowego, wreszcie – stworzenia nowego modelu poezji, zbieżnego z poszukiwaniami ówczesnych reżyserów².

¹ Blaise Cendrars, *Hollywood. La Mecque du Cinéma; L'ABC du Cinéma; Une Nuit dans la Forêt* (Paryż: Éditions Denoël, 1986), 144–145.

² Zob. artykuły w opracowanej przez Marcina Giżyckiego antologii *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989), zwłaszcza Jalu Kurek, *O filmie „artystycznym” i „stosowanym”* (138–140) oraz *Kino – zwycięstwo naszych oczu* (137), Anatol Stern, *Uwagi o teatrze i kinie* (82–85) oraz *Malarstwo a kino* (113–115); Tytus Czyżewski, *Krajobraz w kinie* (52).

Według ówczesnych entuzjastów film – niczym wytworzona na gruncie nowoczesności cudowna substancja – przekształcał literaturę, przyspieszał jej zerwanie z tradycyjnymi formami wyrazu, a jednocześnie przynosił wiązkę nowych możliwości. Historia tych transformacji została opisana przez badaczy, którzy zwrócili uwagę na wiele cech, jakie przeniknęły do tekstów pod wpływem filmu. Lista jest długa i obejmuje między innymi porzucenie balastu opisowości, eksperymenty narracyjne, imitację montażu filmowego, wreszcie różnorodne aluzje literackie³. Na gruncie prozy doprowadziły do powstania hybrydycznego i trudnego do jednoznacznego zdefiniowania gatunku „powieści filmowej”, który – jak pisze Steven G. Kellman w artykule *The Cinematic Novel: Tracking a Concept* – rozwijał się wraz ze sztuką kinematograficzną. Przymiotnik „kinowy nie oznaczał w 1967 tego samego co w roku 1950, przed wprowadzeniem obrazu panoramicznego, przed wprowadzeniem barwy około 1925, przed wprowadzeniem filmu dźwiękowego lub [...] zanim kamera stała się ruchoma”⁴.

W niniejszym artykule zamierzam się skupić na jednym z wariantów relacji między tekstem literackim a filmowym obrazem, który wykształcił się w schyłkowej fazie okresu kina niemego. Mowa o utworze Jana Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*, który został opublikowany w 1932 roku nakładem wydawnictwa Dom Książki Polskiej⁵. W dziejach międzywojennej prozy awangardowej był to najdalej posunięty eksperyment związany z wizualną stroną tekstu, która zazwyczaj nie przykuwała większej uwagi ówczesnych pisarzy nowatorów⁶. Adam Ważyk, Jalu Kurek, Anatol Stern, Bruno Jasieński poczynili wiele śmiałych prób, zmierzających do stworzenia awangardowego modelu prozy, lecz – ryzykując uproszczenie – można powiedzieć, że koncentrowali się przede wszystkim na eksperymentach stylistycznych i kompozycyjnych, natomiast innowacje typograficzne – inaczej niż w przypadku poezji – nie odgrywały w nich roli.

Bankructwo profesora Muellera stanowiło pod tym względem wyjątek. Wizualny kształt powieści był rezultatem współpracy z kilkoma artystami plastykami; okładkę przygotował Henryk Stażewski, zaś całość zilustrowana została zdjęciami wykonanymi przez Sophie Taeuber-Arp oraz reprodukcją portretu Brzękowskiego autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza. Rdzeniem eksperymentu był natomiast projekt typograficzny, którego układ nawiązywał do konwencji filmowej, lecz (o czym później) bynajmniej nie ograniczał się wyłącznie do niej. Aby określić jego specyfikę, warto przywołać propozycję George’a Bornsteina, który w książce *Material Modernism. The Politics of the Page* zwracał uwagę, że „tekst literacki składa się nie tylko ze słów (kodu lingwistycznego), lecz także ze znaczących cech jego materialnej organizacji (kodu bibliologicznego), obejmujących między innymi: projekt okładki, układ tekstu na stronie czy spacje (*spacing*), a także inne treści zawarte w książce lub czasopiśmie, w którym ukazuje się utwór”. Amerykański badacz jest skłonny łączyć te materialne cechy z pojęciem „aury”; jakkolwiek zdaniem Waltera Benjamina ulatniała się ona z dzieł powstających na drodze reprodukcji technicznej, to w przypadku literatury „mechaniczne

³ Por. np. Jan Nepomoucen Miller, „Dyktatura wzroku”, *Wiadomości Literackie* nr 17 (1933); Stefania Zahorska, „Co powieść zawdzięcza filmowi?”, *Kurier Literacko-Naukowy* nr 29 (1934); Alina Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, w: „Film polski wobec innych sztuk”, red. Alicja Helman i Alina Madej Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979); Maryla Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku* (Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1997).

⁴ Steven G. Kellman, „The Cinematic Novel: Tracking a Concept”, *Modern Fiction Studies* 33, nr 3 (1987): 471.

⁵ Jan Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)* (Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1932).

⁶ Zob. na ten temat Aleksander Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010).

powielanie tekstu powołuje do istnienia egzemplarze posiadające własną aurę”, która ujawnia się w materialnych cechach tekstu⁷. Rozpatrywanie *Bankructwa* z takiej perspektywy uzasadnia dodatkowo fakt, że jest to biały kruk wśród publikacji awangardowych; ponad pół wieku temu Brzękowski pisał, że egzemplarze „można znaleźć w Polsce tylko w Bibliotece Narodowej, a za granicą – w Bibliotece Polskiej w Paryżu”⁸, zaś od tego czasu sytuacja nie uległa zmianie (książka sporadycznie pojawia się na aukcjach antykwarycznych, osiągając dość wysokie ceny).

Warto wspomnieć, że Brzękowski (bodaj najbardziej ze wszystkich pisarzy awangardowych międzywojnia) przywiązywał wagę do wizualnego kształtu publikacji. Podczas wieloletniego pobytu w Paryżu nawiązał bliskie kontakty z przedstawicielami tamtejszej awangardy, pozyskując ich do współpracy przy projektowaniu tomów poetyckich. Okładkę *Na katodzie* (1929) zdołał gwałtownie autorstwa Fernanda Légera, *W drugiej osobie* (1933) – rysunek Hansa Arpa, natomiast opublikowane nakładem biblioteki „a.r.” zbiory *Zaciśnięte dookoła ust* (1936) oraz *Spectacle métallique* (1937) zostały zilustrowane kolażami Maxa Ernsta⁹. Jeśli dodać do tego fakt, że wszystkie książki zaprojektowano i wykonano z dużą dbałością o format, układ typograficzny i liternictwo (nad którymi czuwał m.in. Władysław Strzemiński), to można powiedzieć, że powstawały w orbicie intensywnie rozwijających się wówczas koncepcji nowoczesnego projektowania graficznego, „nowej typografii”, druku funkcjonalnego, a przede wszystkim – awangardowej z ducha współpracy między literaturą a sztukami plastycznymi¹⁰.

Podobne hasła przyświecały eksperymentom podjętym w *Bankructwie*. Zmienił się jednak ich kierunek, bo o ile zreferowane powyżej próby ciążyły w stronę charakterystycznych dla awangardy praktyk związanych z książką artystyczną (*livre d'artiste*), o tyle prozatorskie poszukiwania Brzękowskiego brały za punkt odniesienia ówczesną kulturę popularną, co wyraźnie sugerował zresztą podtytuł: „powieść sensacyjno-filmowa”. Inaczej jednak niż w przypadku wielu ówczesnych utworów, gdzie nawiązania takie sprowadzały się przede wszystkim do przenoszenia na grunt prozy wątków sensacyjno-awanturnych (jak to miało miejsce np. w książce *Po tęczącej obręczy. Film awanturyczny* Jerzego Bandrowskiego lub utworach Leo Belmonta), pisarza interesowała nie tyle warstwa fabularna, co testowanie możliwości pojawiających się na przecięciu prozy awangardowej i kina.

Służył temu projekt „powieści filmowej”. W opublikowanym trzy lata wcześniej *Psychoanalitiku w podróży* (1929), skonstruowanym zgodnie z zasadą „niejednolitości formalnej”, jeden z bohaterów wykladał w metaliterackim fragmencie: „Trzysta stron utrzymanych w tym samym typie formalnym jest dowodem ubóstwa stylistycznego autora. Gorzej – wskazują na szczypty zakres jego odczuwalności, na brak poczucia związku między realnością psychiczną a tworzywem.

⁷ George Bornstein, „Jak czytać stronę? Modernizm i materialność tekstu”, tłum. Joanna Sobesto, przekł. przejrzał Tomasz Kunz, *Wielogłos* 31, nr 1 (2017): 9. Jest to pierwszy rozdział książki *Material Modernism. The Politics of the Page* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

⁸ Jan Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963), 49.

⁹ W syntetyczny sposób pisze o tym Joanna Hańczkiewicz w tekście Jan Brzękowski i jego emigracyjne spotkania z piękną książką, <https://jhańczkiewicz.pl/jan-brzekowski-i-jego-emigracyjne-spotkania-z-piekna-ksiazka/> (dostęp 10.01.2021).

¹⁰ Paulina Kurc-Maj, „Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce”, w *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. Paulina Kurc-Maj i Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015), 421–439.

Tzw. styl jakiegoś autora, stały i w zasadniczych zasadach niezmienny – sprzeczny jest z postępem i wiekiem dwudziestym¹¹. W zgodzie z tym założeniem kolejne rozdziały utrzymane były w różnych konwencjach; powieści o artyście, obyczajowej, podróżniczej i detektywistycznej. Ostatnia, najbardziej eksperymentalna część, poświęcona została próbie stworzenia „powieści filmowej”, której cechy prezentowały się następująco: „Za nowe możliwości uważam także powieść filmową, a nie scenariusz. Pozwala ona na szybkość. Tempo życia. Podkreśla konieczność skrótów, jednolite napięcia kierunkowe. Powieść filmowa ułatwia technikę. Rozdziela uczucia, mowę i fakty dostrzegalne zmysłami. Oddziela pewne całości. Umożliwia intensywne prowadzenie kilku akcji równocześnie przez szybkość przenoszenia się z miejsca na miejsce. Odrzuca kult drobiazgow. Wydobywa elementy plastyczne całości. A przede wszystkim: wytwarza inny sposób podejścia i produkcji koncepcji¹².”

„Wydobycie elementów plastycznych” przebiegało na dwa sposoby – poprzez naśladowanie filmowego sposobu obrazowania oraz wizualną organizację tekstu. Pierwszy aspekt wiązał się przede wszystkim z konstruowaniem narracji opartej na mechanizmach, jakie dominowały w ówczesnym kinie niemym, a mówiąc precyzyjniej: jego popularnej, rozrywkowej odmianie. Brzękowski miał pod tym względem spore wyczucie obowiązujących na tym gruncie konwencji, bo, inaczej niż w napisanym mniej więcej w tym samym czasie scenariuszu filmu abstrakcyjnego *Kobieta i koła* (1931)¹³, skupił się nie tyle na sprawach artystycznych, ile na naśladowaniu najbardziej rozpoznawalnych schematów narracyjnych. W praktyce wyglądało to następująco:

(1) **W gospodzie**

(2) zdumiewał się znów profesor łakomstwem brata.

Po powrocie do domu rozmyślał o tym długo, otoczony gazowymi spiralami błękitnego dymu cygara.

(3) **Wieczorem...**

(4) Nie położył się spać. Z rewolwerem w kieszeni oczekiwał północy, a raczej tajemniczego pochodu biało ubranych duchów.

(5) **Gdy**

(6) nadszedł szereg białych postaci [...], wysunął się profesor cichaczem z domu i z niewielkiej odległości śledził duchy. Tajemnicze postacie zbliżyły się do gospody Mr Westergreena i po otwarciu bramy wniosły skrzynię do znajdującej się obok Boardinghouse’u szopy. [...]

(7) **W domu**

(8) Długo jeszcze rozmyśla nad tą sprawą. Nagle wstaje i chodząc po pokoju powtarza radośnie:

– Ależ tak. Tak. Z wszelką pewnością. Nie mogę się mylić.

Przewraca karty książki. Wreszcie znajduje. Wskazuje palcem jedno miejsce: – – Tak.

(9) **NAZAJUTRZ**

(10) zaszedł profesor wcześniej niż zazwyczaj do gospody Mr. Westergreena¹⁴.

¹¹Jan Brzękowski, *Psychoanalitik w podróży* (Warszawa: Wydawnictwo F. Hoesicka, 1929), 70–71.

¹²Brzękowski, 71.

¹³Jan Brzękowski, „Kobieta i koła”, *Lina* 1 (1931).

¹⁴Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*, 38–9.

Typograficzny układ odbiegał od konwencji, jakie obowiązywały w ówczesnej prozie. Wynikało to z dwojako pojmowanych inspiracji filmowych; naśladowania montażu oraz napisów międzyujęciowych. Pierwsza kwestia prowadzi na grunt szeroko dyskutowanych zależności między literackim i filmowym sposobem obrazowania, które już wówczas uznawano za ściśle ze sobą sprzęgnięte. W przypadku „powieści filmowej” Brzękowskiego polegało to na konstruowaniu krótkich akapitów – scen, które były połączone na podstawie zasad analogicznych do narracji kina niemego.

Kluczem do opisanie tej techniki może być stworzona przez Christiana Metza „wielka syntagmatyka narracji filmowej” (*la grande syntagmatique du film narratif*)¹⁵. Francuski badacz poszukiwał kodu wyznaczającego ramy konstruowania opowieści filmowej, zaś jego analizy obejmowały dzieła z klasycznego okresu kina i koncentrowały się na mechanizmach tworzenia fabuły. W trakcie badań wyróżnił podstawową jednostkę wypowiedzi filmowej – „syntagmę autonomiczną”, a następnie wyodrębnił jej kolejne rodzaje, tworząc w ten sposób uporządkowaną „paletę wszystkich form przedstawiania relacji czasowych w filmie fabularnym, spośród których może wybierać twórca”¹⁶. Koncepcja Metza spotkała się z wieloma zastrzeżeniami, dotyczącymi między innymi tego, że obejmowała jedynie warstwę obrazową i pomijała dźwiękowe właściwości filmu¹⁷. Jednak to, co uznawano za jej mankament, w przypadku analizy „powieści filmowej” można – nieco paradoksalnie – uznać za spory atut; „wielka syntagmatyka” koncentruje się na mechanizmach konstruowania znaczenia na podstawie zestawienia obrazów, a więc na technice wykształconej na gruncie kina niemego, do którego specyfiki odwoływał się Brzękowski.

Przełożyło się to na segmentację tekstu. W powyższym cytacie pogrubione (lub zapisane wersalikami) i zapisane w oddzielnych wierszach zostały elementy, które imitowały napisy (akapity oznaczone numerami nieparzystymi). Ich zadaniem było nadawanie spójności przedstawianym wydarzeniom poprzez sytuowanie ich w czasie i przestrzeni, co było powszechne w epoce filmu niemego, w którym dominował „obraz-działanie” (Deleuze)¹⁸. Z kolei dłuższe partie – zgodnie z zaproponowaną przez Metza typologią – można opisać jako literackie ekwiwalenty: sceny (*une scène*), gdzie przedstawiane wydarzenia charakteryzuje jedność czasoprzestrzenna (akapity 8 i 10); sekwencji epizodycznej (*une séquence par épisode*, streszczającej kolejnej fazy akcji; 2 i 4) oraz zwykłej (*une séquence ordinaire*, opuszczającej momenty nieistotne dla fabuły; 6). Ponadto w powieści pojawiała się niekiedy kompozycja symultaniczna, wzorowana na wprowadzonym do kinematografii przez D.W. Griffitha montażu synchronicznym, któremu w typologii Metza odpowiada syntagma przemienne (*un syntagme alternant*). Sygnałem jej zastosowania jest wyodrębnione i wyróżnione graficznie słowo „tymczasem”, które łączy dwa sąsiadujące ze sobą akapity.

¹⁵Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1 (Paris : Klincksieck, 1968), 212–234.

¹⁶Alicja Helman i Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007), 202. Zob. też Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu* (Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1982), 264–295

¹⁷W późniejszych pracach autor uznał ją za jeden z wielu kodów kinowych (*des codes cinématographiques*), Zob. Christian Metz, *Langage et cinéma* (Paris: Albatros, 1971), 143–4.

¹⁸Gilles Deleuze, *Kino*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 155–190.

Rozwiązania takie wpłynęły na typograficzny układ powieści. Eksperymenty Brzękowskiego nie ograniczały się wyłącznie do filmowych technik obrazowania, lecz miały zakres o wiele szerszy. Obejmowały między innymi imitację napisów wewnątrzściowych, wprowadzenie bardziej rozbudowanych napisów międzyściowych, przytoczenie *in extenso* całych listów oraz artykułów prasowych. Zabiegi takie wpisywały się wyraźnie w horyzont poszukiwań nowoczesnej prozy, która upatrywała w kompozycji o charakterze heterogenicznym szans na uniknięcie ograniczeń charakterystycznych dla prozy realistycznej, jednak w powieści Brzękowskiego zostały one dodatkowo przefiltrowane przez filmowy sposób obrazowania.

Wpłynęło to na materialny kształt tekstu. Z dzisiejszej perspektywy jest to jeden z najciekawszych aspektów podjętych przez Brzękowskiego poszukiwań, które wpisywały się w ramy awangardowych eksperymentów z wizualną formą utworu literackiego. „Powieść filmowa” zmierzała w podobnym kierunku co futurystyczne „słowa na wolności” oraz Apollinaire’owskie kaligramy, lecz posługiwała się filmowymi środkami wyrazu. Stały się one impulsem do zastosowania szerokiej gamy typograficznych rozwiązań, które obejmowały użycie różnych krojów, stopni i odmian pisma, stosowanych naprzemiennie i z dużą intensywnością. Przykładowo, na pierwszych stronicach powieści (ryc. 1, s. 16) tekst został złożony w sposób wykraczający poza linie bazowe pisma (układ ukośny, poziomy i pionowy), zaś rezultat takiego zabiegu przypominał kolaż poetycki. Jego kształt uwzględniał nie tylko podział na minuskuły i majuskuły, ale także na dwa różne kroje pisma – bezszeryfowy, pogrubiony grotesk oraz szeryfowy Excelsior, który był wówczas nowością, bo wprowadzono go na rynek w 1931 roku¹⁹.

Cała powieść została złożona za pomocą tych krojów. Skład zaprojektowanego w ten sposób utworu był sporym wyzwaniem, dlatego trudno rozstrzygnąć jednoznacznie, czy ostateczny efekt był w pełni zgodny z pomysłem pisarza. Dotyczy to na przykład akapitów imitujących napisy filmowe; na początku powieści zostały one zapisane wersalikowym Excelsiorem (ryc. 1, s. 17), który znalazł się również w prostokątnej ramie imitującej umieszczony na walizce napis. Natomiast w dalszej części analogiczną rolę przejmowały także fragmenty złożone za pomocą wersalikowego lub minuskułowego grotesku, co sprawiało, że materialny układ stronicy prezentował się w sposób niezwykle różnorodny (jak na ówczesne standardy wydawnicze). W najogólniejszym zarysie zamysł Brzękowskiego polegał zapewne na tym, aby tekst powieści został zapisany krojem Excelsior, zaś „napisy” wyeksponowane graficznie przez użycie majuskułowego Excelsiora lub pogrubionego grotesku (majuskuła i minuskuła). Trudno jednoznacznie wyrokować, czy brak jednolitości w zapisie tych ostatnich powstał dopiero na etapie składu, czy też wynikał z niedostatecznie wyklarowanego projektu autora, któremu zresztą – i tu pojawia się możliwość kolejna – być może po prostu zależało nie tyle na konsekwencji, co na testowaniu nowych możliwości.

Przestrzeń strony była polem negocjacji z wydawniczymi konwencjami. Procedury tego rodzaju były niejako wpisane w dyskurs literatury awangardowej, o czym świadczy długa lista poczynionych w tym względzie eksperymentów, które – ograniczając pole obserwacji do twórczości rodzimej – pojawiły się w twórczości futurystów, a później – artystów z kręgu Nowej Sztuki oraz konstruktywistów. Wraz z rozwojem rodzimych sztuki drukarskiej oraz szkoły

¹⁹Alexander Lawson, *Anatomy of a Typeface* (London: Hamish Hamilton, 1990), 282.

projektowania graficznego poziom artystyczny tych prób przynosił coraz lepsze rezultaty, jak w przypadku zaprojektowanego przez Strzemińskiego tomu *sponad* (1930) Juliana Przybosia lub wspomnianych wcześniej zbiorów Brzękowskiego. Sięgając po zaproponowane przez Bornsteina terminy „kodu lingwistycznego” oraz „bibliologicznego”, można powiedzieć, że o ile w przypadku rodzimych tekstów awangardowych zazwyczaj innowacje w obrębie pierwszego były większe niż na terenie drugiego, o tyle w przypadku *Bankructwa* rzecz prezentowała się odmiennie. Pod względem fabuły oraz kompozycji była to powieść ciężąca w stronę konwencji awanturkowej i detektywistycznej, pierwiastek innowacji zaznaczał się natomiast w (nie zawsze konsekwentnym) naśladowaniu filmowych technik obrazowania, a przede wszystkim w eksperymentach związanych z materialnością tekstu. W takiej perspektywie kroje, odmiany i stopnie pisma stawały się elementami wizualnej kompozycji, której celem było wykroczenie poza obowiązujące wówczas konwencje wydawnicze. Co istotne, sukces na tym polu zależał nie tylko od projektu pisarza, ale również od pracy osoby lub osób odpowiedzialnych za skład, bo to właśnie w ich rękach – i to w sensie najbardziej dosłownym – tkwił klucz do powodzenia przedsięwzięcia. Można zatem powiedzieć, że częściowo wkraczało ono na pole twórczości wieloautorskiej, bo dobrze wyszkolony zecer odgrywał w całym procesie ważną rolę.

Typograficzny kształt powieści miał jeszcze jeden istotny aspekt. Wiązał się on z użyciem nawiasów okrągłych, w których narrator komentował rozwój fabuły, podkreślając schematyczność wydarzeń, mielizny fabuły oraz naiwność bohaterów. W ten sposób wyodrębniona znakami graficznymi część tekstu nabierała wymiaru metaliterackiego, zaś jej funkcją było przede wszystkim demonstrowanie pastiszowego charakteru tekstu. Narrator snuł opowieść, a jednocześnie podminowywał ją sformułowanymi w trybie ironicznym dopowiedzeniami lub aluzjami literackimi: „Larsen Ulupin myśli o tym, jak zakochał się pierwszy raz w życiu w 17-letniej Elly Larsen (Odpowiednie sytuacje psychologiczne znajdzie czytelnik w «Toniu Krögerze» T. Manna)”²⁰. Niekiedy pojawiały się także konstrukcje piętrowe, w których jeden komentarz uruchamiał kolejny:

Droga do Indii

prowodzi przez Egipt.

Wiadomo: Teby, Sfinks, Piramidy, zemsta mumii faraona...

(Autor wstrzymuje się od opisywania kraju. Czyni to nie z tego powodu, że nie zna Egiptu, gdyż opis byłby przez to jeszcze lepszy. (Dowód: słaby opis znanych mu osobiście wysp kanaryjskich i Marsylii), lecz dlatego by przyśpieszyć intrygę erotyczną i dramatyczne zawężenie się sytuacji. Celem wejścia w atmosferę Egiptu i miłości pod piramidami polecam Panu, Panie Czytelniku, pójście do kina na jakieś «Wody Nilu», czy «Zemstę mumii faraona XIV dynastii»²¹).

Fragmety w nawiasach brały – *nomen omen* – w nawias, czy raczej ironiczny cudzysłów fabułę, zaś autotematyczne komentarze narratora wyraźnie sugerowały, że powieść jest swoistym żartem, który został utrzymany w stylu, od jakiego bynajmniej nie stronili ówcześni awan-

²⁰Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*, 97.

²¹Brzękowski, 72.

gardziści. Ich przedsięwzięciom często patronował „duch ludyczny” (*l'esprit ludique*)²², przejawiający się w skłonności do błagi, jak również w fascynacji kulturą popularną, której atrybuty często przenikały do awangardowych tekstów, gdzie ulegały różnorodnym przekształceniom.

Pastiszowy ton powieści ujawniały jej pierwsze strony. Zostały one zaprojektowane na wzór popularnych wówczas reklam, prezentujących sylwetki autorów oraz informacje na temat utworu. Rynek tego rodzaju publikacji był zresztą wówczas spory, „w kinach okresu niemego sprzedawano niekiedy niewielkie książeczki, które były nie tylko programem, ale beletrystyczną formą opowiedzenia treści filmu ilustrowaną fotosami”²³. Do takiego efemerycznego typu wydawnictw nawiązywało *Bankructwo*; książkę otwierała wycięta ze zdjęcia z 1930 roku twarz autora (s. 2)²⁴, po czym na kolejnych stronach następowały napisy „JAN BRZĘKOWSKI” (3) „ma zaszczyt przedstawić” (5), tytuł powieści wraz z informacjami o wydawcy (7) i wykaz czterech najważniejszych „osób dramatu” (8). Dalej widniały wizerunki tych postaci (s. 8–11; ryc. 2), na które złożył się portret Brzękowskiego wykonany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza (obraz zaginął w czasie wojny)²⁵ oraz trzy zdjęcia pisarza wykonane przez Sophie Taeuber-Arp: „Fotografie przedstawiające postaci dra Strumienia, księcia Larsena Ulupina i Ingeborgi Held [...] nie tylko zostały przez nią wykonane, ale na głowie Ingeborgi Held figuruje nawet kapelusze Sophie Taeuber-Arp”²⁶, pisał Brzękowski w powojennych wspomnieniach. Sesja zdjęciowa z elementami cross-dressingu oraz stylizacji na postać Chaplina dobrze oddawała specyfikę atmosfery panującej w środowisku awangardowej międzynarodówki związanej z Paryżem. Wydaje się, że widziane z dzisiejszej perspektywy zdjęcia są czymś więcej niż tylko materiałem ilustracyjnym, bo z biegiem lat nabrały dodatkowej wartości nie tylko jako wycinek z kroniki artystycznych kontaktów pisarza, lecz również ze względu na reprodukcję zaginionego podczas wojny portretu autorstwa Witkacego.

Wizualna strona powieści zawiera jeszcze jeden ważny element – fotomontaż wykonany przez Henryka Stażewskiego²⁷. Umieszczona na okładce kompozycja częściowo nawiązuje do sygnalizowanej w podtytule konwencji, bo zestawione zostały na niej zdjęcia dwojga osób, samolotu oraz mapy (uwagę zwracają też odręcznie narysowane litery, wyraźnie nawiązujące do kroju Futura, zaprojektowanego przez Paula Rennera). Jednak sporą część projektu zajęły fotografie tłumy; na jednej ustawionego w długiej i załamanej w geometryczny sposób linii, na drugiej – wykadrowanego tak, że widać tylko niewielką jego część. Koresponduje to z tematyką powieści, opowiadającej o mnożących się przypadkach antropofagii oraz o globalnych zamieszkach i rewoltach, jakie wybuchły wskutek działalności założonego przez tytułowego bohatera koncernu, który sprzedawał cieszące się wielką popularnością konserwy z mięsa o niewiadomym pochodzeniu. Miały one właściwości silnie uzależniające, co doprowadziło do

²²A. Marino, „L'art et l'esprit ludique” w *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. 2: *Théorie*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber (Budapeszt: Akadémiai Kiadó, 1986), 753.

²³Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018), 191.

²⁴Zdjęcie zamieszczone zostało we wspomnieniowym tomie *W Krakowie i w Paryżu*.

²⁵Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, 49.

²⁶Brzękowski, 230.

²⁷Jan Straus, *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014), 35.

podejrzenia, że zostały wytworzone z ludzkiego mięsa. W fabule przywodzącej na myśl ciężące w stronę absurdu i blagi opowiadania Apollinaire'a i Aleksandra Wata dochodziły do głosu rzeczywiste społeczne niepokoje z lat Wielkiego Kryzysu. Choć powieść Brzękowskiego kodowała je w formę „powieści filmowej” oraz zamykała w konwencji sensacyjno-awanturkowej, to wizja społeczeństw rozsadzanych przez atawistyczne instynkty oraz pożerających się wzajemnie nie odbiegała daleko od lęków, jakie nawiedzały ówczesną kulturę²⁸.

„Powieść filmowa” była najradykałniejszym eksperymentem z materialnością tekstu w dziejach prozy awangardowej. Nie doczekała się jednak rozwinięcia, bo w kolejnej powieści Brzękowski powrócił do bardziej tradycyjnych form wyrazu. Jego pomysłów nie podjęli inni awangardiści, w tym czasie ich powieści stopniowo wkraczały w orbitę społecznego zaangażowania, przekładając faktografię i reportażowość nad eksperymenty typograficzne. Nie spotkały się one też z zainteresowaniem debiutujących w latach trzydziestych pisarzy, bo ich poszukiwaniom prozatorskim ton zaczęło nadawać „pokolenie Gomborowicza”, zainteresowane innymi sprawami od tych, jakie napędzały maszynę awangardowych innowacji.

W szerszej perspektywie mankamentem okazało się zapewne też to, co stanowiło o innowacyjności *Bankructwa*, czyli kod kina niemego. Powieść powstała w przełomowym momencie w dziejach kinematografii, pojawienie się filmu dźwiękowego w ciągu kilku lat odmieniło formy ekranowego wyrazu, odsyłając przy tym nieodwracalnie w przeszłość środki wyrazu, do jakich nawiązywał Brzękowski. Szczególnie znamieny wydaje się pod tym względem fakt, że autor powieści konsekwentnie unikał dialogów, rozmowy między postaciami były lakoniczne i najczęściej prezentowane w typograficznym układzie, który był stylizacją na napisy filmowe. Tymczasem już w latach trzydziestych proza ciężąca w stronę filmowych technik obrazowania swobodnie operowała partiami dialogowymi, za których sprawą coraz mocniej upodobniała się do konwencji scenopisu lub scenariusza.

„Filmowa powieść” – paradoksalnie, bo nie do końca w zgodzie z nazwą – zaowocowała natomiast eksperymentami typograficznymi i wizualnymi, które wyeksponowały materialność tekstu. Brzękowski podjął próbę przeniesienia na karty powieści charakterystycznych dla ówczesnej kinematografii technik obrazowania. Choć w stosunku do jej rozwoju były nieco spóźnione, bo odnosiły się do form, które wraz z rozwojem kina dźwiękowego uległy szybkiej dezaktualizacji, to właśnie wraz z nimi do utworu przeniknęły pomysły, które ukształtowały „kod bibliologiczny”. Przesądziły o układzie typograficznym, projekcie graficznym oraz ilustracjach, a więc o tych aspektach, które mają charakter materialny i decydują o swoistej „aurze” książki. Na jej ostateczny kształt złożył się nie tylko tekst, ale również praca (a być może i koncepcja) osób odpowiedzialnych za skład, zdjęcia Taeuber-Arp, portret Witkacego oraz fotomontaż, którego autorem był Stażewski. Słowem, *Bankructwo profesora Muellera* – pozwólmy sobie na koniec wyeksponować wątplą analogię – było, podobnie jak powstające wówczas filmy, rezultatem pracy wieloautorskiej, w której miejsce atelier zajął warsztat projektanta i zecera.

²⁸W kolejnych latach Brzękowski powracał do tematów „zaangażowanych”, pisząc poemat poświęcony wydaleni polskich górników z Francji (*Leforest*) oraz powieść *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* (1939), w której tytułowa bohaterka ponosi śmierć podczas ulicznych zamieszek.

Bibliografia

- Bornstein, George. „Jak czytać stronę? Modernizm i materialność tekstu”. Przetłumaczone przez Joanna Sobesto, przekład przejrzał Tomasz Kunz, *Wielogłos* 31, nr 1 (2017): 9.
- Brzękowski, Jan. *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*. Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1932.
- . *Psychoanalitik w podróży*. Warszawa: Wydawnictwo F. Hoesicka, 1929.
- . *W Krakowie i w Paryżu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.
- Cendrars, Blaise. *Hollywood. La Mecque du Cinéma; L'ABC du Cinema; Une Nuit dans la Forêt*. Paryż: Éditions Denoël, 1986.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew. *Współczesna francuska teoria filmu*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Kino*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Dunin, Janusz. *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Giżycki, Marcin. *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989.
- Helman, Alicja i Jacek Ostaszewski. *Historia myśli filmowej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Kellman, Steven G. „The Cinematic Novel: Tracking a Concept”, *Modern Fiction Studies* 33, nr 3 (1987): 467–477.
- Kurc-Maj, Paulina. „Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce”. W *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*. Zredagowane przez Paulina Kurc-Maj i Daniel Muzyczuk. Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.
- Lawson, Alexander. *Anatomy of a Typeface*. London: Hamish Hamilton, 1990.
- Marino, Adrian. „L’art et l’esprit ludique”. W *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. 2: *Théorie*, publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber. Budapeszt: Akadémiai Kiadó, 1986.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1. Paris: Klincksieck, 1968.
- . *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1971.
- Straus, Jan. *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014.
- Wójtowicz, Aleksander. *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.

SŁOWA KLUCZOWE:

awangarda

TYPOGRAFIA

ABSTRAKT:

Artykuł analizuje filmową powieść Jana Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera* w perspektywie awangardowych eksperymentów z konwencjami powieściowymi. Przedstawia, w jaki sposób naśladowanie form zaczerpniętych z kina niemego przełożyło się na „kod bibliologiczny” (G. Bornstein), owocując nowatorskim układem typograficznym, za którego sprawą jednym z kluczowych elementów utworu stała się materialność tekstu (kompozycja typograficzna, dobór kroju, stopnia oraz odmian pisma). Ponadto zwraca uwagę na projekt graficzny, na który złożyły się elementy przygotowane przez innych artystów (Witkacy, S. Taeuber-Arp, H. Stażewski).

Jan Brzękowski

powieść filmowa

MATERIALNOŚĆ TEKSTU

NOTA O AUTORZE:

Aleksander Wójtowicz – dr hab., prof. UMCS, historyk literatury, edytor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UMCS. Zajmuje się dziejami europejskich ruchów awangardowych, współczesną sztuką eksperymentalną oraz edytorstwem literatury XX wieku. Autor książek *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. *Proza Pierwszej Awangardy* (Lublin, 2010), *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* (Kraków, 2017) oraz *Epoka wielkiego zamętu. Szkice o literaturze nowoczesnej* (Lublin, 2020), współredaktor monografii, edycji krytycznych i popularnych. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Tekstach Drugich”. „Sztuce Edycji”, „Kwartalniku Filmowym” oraz „Chrońmy Przyrodę Ojczystą”.