

“The Cinematic Novel” and the Materiality of the Text:

Jan Brzękowski's *Bankructwo profesora*

Muellera [Professor Mueller's Bankruptcy]

Aleksander Wójtowicz

ORCID: 0000-0003-0436-1965

Blaise Cendrars thus writes about the new art in *The ABCs of Cinema* (1926): “[t]he latest advancements in the exact sciences, the great war, the concept of relativity, political convulsions, all this foretells that we are on our way toward a new synthesis of the human spirit, toward a new humanity, and that a race of new men is going to appear. Their language will be the cinema.” He further added that “[t]he floodgates of the new language are open. The letters of the new primer jostle each other, innumerable. Everything becomes possible!”¹ Such a statement was characteristic of the atmosphere of the 1920s: it was believed that the development of cinema and the gradual development of a new language, which could compete with literature, were interrelated. Heated debates sometimes crossed the boundaries between analysis and prophecy, with critics and artists arguing about the decline of drama (replaced by script-like forms), the need to reform the novel, and the need to create a new poetry, one that would correspond to the goals of contemporary directors.²

¹ Blaise Cendrars, “The ABCs of Cinema”, in: S. MacKenzie (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2014), 22.

² See: texts collected and edited by Marcin Giżycki in the anthology *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* [The fight for the artistic film in interwar Poland] (Warsaw: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989), in particular: J. Kurek, *O filmie “artystycznym” i “stosowanym”* [The “artistic” and “applied” film] (pp. 138-140) oraz *Kino – zwycięstwo naszych oczu* [Cinema: The victory of our eyes] (pp. 137), A. Stern, *Uwagi o teatrze i kinie* [Remarks on theater and cinema] (pp. 82-85) and *Malarstwo a kino* [Painting and cinema] (113-115); T. Czyżewski, *Krajobraz w kinie* [Landscape in cinema] (p. 52).

According to contemporary enthusiasts, film – like a miraculous modern substance – transformed literature, advancing its break with traditional forms of expression and providing it with new possibilities. The history of these transformations has been described by scholars – they have drawn attention to a number of cinematic features that could be found in the literature of the 1920s and the 1930s. The list is long and includes, among others, abandoning the ballast of descriptiveness, narrative experiments, imitating film editing, and, finally, various literary allusions.³ This led to the creation of the hybrid "cinematic novel:" a form that is difficult to define. As Steven G. Kellman writes in "The Cinematic Novel: Tracking a Concept," it developed concurrently with the art of cinematography: "'cinematic' does not mean the same thing in 1987 as it did in 1950, before wide-screen technology, as it did in 1940, before color became commonplace, as it did in 1925, before movies could talk, or as it did in 1900, before cameras became mobile."⁴

In this article, I shall focus on one of the possible relations between the literary text and the cinematic image, one which developed when the silent film was already in decline, namely Jan Brzękowski's *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)* [Professor Mueller's Bankruptcy (a crime cinematic novel)]. The novel was published in 1932 by the Dom Książki Polskiej [Polish Book House] publishing house.⁵ It was the most experimental, particularly in terms of visuality and typography, text in Polish interwar avant-garde prose; however, it did not attract the attention of contemporary writers.⁶ Adam Ważyk, Jalu Kurek, Anatol Stern, Bruno Jasiński boldly attempted to create avant-garde prose; however, even though it may be a simplification, they focused primarily on stylistic and compositional experiments. Typographic innovations, unlike in poetry, were for the most part unaccounted for.

Bankructwo profesora Muellera was exceptional in this respect. A number of artists worked together on the visual form of the novel. The cover was designed by Henryk Stażewski. Sophie Taeuber-Arp's photographs were used as illustrations throughout the book and Brzękowski's portrait by Stanisław Ignacy Witkiewicz was also reproduced in it. At the heart of the experiment was the typography: the layout referred to cinematic conventions but (as I shall explain later) it was by no means limited to them. To define its nature, let me draw on George Bornstein's *Material Modernism: The Politics of the Page*. Bornstein argues that "the literary text consists not only of words (its linguistic code) but also of the semantic features of its material instantiations (its bibliographic code). Such bibliographic codes might include cover design, page layout, or spacing, among other

³ Cf. e.g.: Jan Nepomoucen Miller, "Dyktatura wzroku" [The rule of the eye], *Wiadomości Literackie* 1933, no. 17; Stefania Zahorska, "Co powieść zawdzięcza filmowi?" [What the novel owes to the film?], *Kurier Literacko-Naukowy* 1934, no. 29; Alina Madej, "Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej" [Between film and literature: On the cinematic novel] in "Film polski wobec innych sztuk" [Polish film and other arts], ed. Alicja Helman, Alina Madej (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979); Maryla Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku* [Audiovisual culture at the turn of the 21st century] (Warsaw: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1997).

⁴ Steven G. Kellman, "The Cinematic Novel: Tracking a Concept", *Modern Fiction Studies*, 33, no. 3 (1987): 471.

⁵ Jan Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)* [Professor Mueller's Bankruptcy (a crime cinematic novel)] (Warsaw: Dom Książki Polskiej, 1932).

⁶ See further: Aleksander Wójtowicz, *Cogito i "sejsmograf podświadomości". Proza Pierwszej Awangardy* [Cogito and the "seismograph of the subconscious:" The prose of the First Avant-garde] (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010).

factors. They might also include the other contents of the book or periodical in which the work appears (...).” The American scholar reads these material features in the context of “aura;” even though Walter Benjamin claimed that it was absent in works that were created by means of mechanical reproduction, in the case of literature, “original mechanical reproductions can create their own aura” and it can be revealed in the material features of the text.⁷ Such an interpretation of *Bankructwo profesora Muellera* is additionally justified by the fact that the book is a *rara avis* among avant-garde publications. Fifty years ago, Brzękowski wrote that copies of the book “can be found in Poland only at the National Library, and abroad – at the Polish Library in Paris.”⁸ It is still true today (the book occasionally appears at antiquarian auctions; it is usually an expensive lot).

It should be emphasized that Brzękowski paid (perhaps the greatest) attention (among all avant-garde writers of the interwar period) to the visual form of the text. He had lived in Paris and had established close contacts with representatives of the local avant-garde, whom he asked to design his poetry collections. The cover of *Na katodze* (1929) was a reproduction of a gouache by Fernand Léger. A drawing by Hans Arp was reproduced on the cover of *W drugiej osobie* [In the second person] (1933). The collections *Zaciśnięte dookoła ust* [Clenched around the mouth] (1936) and *Spectacle métallique* (1937) published by “a.r.” were illustrated with collages by Max Ernst.⁹ Indeed, all the books were designed and produced with great care in terms of the format, typographic layout, and lettering (supervised by, among others, Władysław Strzemiński). It can be said that they were created in a dialogue with the contemporary modern concepts of unique graphic design, the “new typography,” functional printing, and above all, avant-garde transactions between literature and the fine arts.¹⁰

The experiments in *Bankructwo profesora Muellera* were guided by similar notions. However, their nature changed, because while the attempts of the above-mentioned schools and movements were connected with the avant-garde *livre d’artiste*, Brzękowski in his prose referred to contemporary popular culture, as the subtitle “a crime cinematic novel” suggests. However, unlike many other contemporary authors, who focused mostly on sensational and adventurous storylines (as was the case, for example, with Jerzy Bandrowski and his *Po tęczącej obręczy. Film awanturniczy* [On the rainbow circle: A crime film] or Leo Belmont), the writer was not so much interested in the plot as the possibilities which open up at the intersection of avant-garde prose and cinema.

This was achieved in and through the “cinematic novel.” In *Psychoanalitik w podróży* [A travelling psychoanalyst] (1929), published three years earlier, designed in accordance with the principle of “formal heterogeneity,” one of the characters argued, in a metaliterary fashion, that: “Three hundred pages in the same format and style demonstrate that the author is not

⁷ George Bornstein, *Material Modernism: The Politics of the Page* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 6.

⁸ Jan Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu* [In Krakow and in Paris] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963), 49.

⁹ Joanna Hałaczekiewicz writes about this issue in “Jan Brzękowski i jego emigracyjne spotkania z piękną książką” [Jan Brzękowski and his emigration meetings with the beautiful book] [date of access: Jan. 10, 2021]: <https://jhalaczekiewicz.pl/jan-brzekowski-i-jego-emigracyjne-spotkania-z-piekna-ksiazka/>

¹⁰Paulina Kurc-Maj, “Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce” [New vision - the language of modern typography in interwar Poland], in *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii* [Communication machine: Around the avant-garde concept of the new typography], ed. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015), 421-439.

creative when it comes to style. Worse, they indicate that the author is limited in his emotional perception, that he cannot see the connection between the psychic reality and the form. The so-called authorial style, unchanged and unchanging, opposes progress and the twentieth century."¹¹ Consequently, the respective chapters were written in different conventions: the *Künstlerroman*, the novel of manners, the travel novel and the detective novel. The last and the most experimental part was an attempt to create the "cinematic novel." It was characterized thus: "The cinematic novel, which is not synonymous with the script, is worth exploring. It allows for speed. The pace of life. It emphasizes the need for abbreviations, uniform directional tensions. The cinematic novel is delightfully technical. It separates feelings, speech and facts perceived by the senses. It separates certain wholes. Several plotlines may develop simultaneously because we can quickly move from place to place. It rejects the cult of details. It brings out the visual elements of the whole. And most of all: it produces a different way of approaching and producing concepts."¹²

"Bringing out the visual elements" could be achieved either by imitating film techniques or experimenting with page layout and typography. The former primarily related to creating a storyline on the basis of the most popular (quite literally – the most entertaining) mechanisms found in contemporary silent films. Brzękowski knew these conventions well. Indeed, unlike in the script of the abstract film *Kobieta i koła* [Woman and circles] (1931) written more or less at the same time,¹³ he focused not so much on artistic experiments as on imitating the most recognizable narrative patterns. In practice, it looked thus:

(1) **At the inn**

(2) the professor was amazed by his brother's gluttony, again.

At home, he thought about it for a long time, surrounded by vaporous spirals of blue cigar smoke.

(3) **In the evening ...**

(4) He did not go to bed. With a gun in his pocket, he awaited midnight, or rather a secret march of ghosts dressed in white.

(5) **Then**

(6) a row of white figures came (...), the professor came out the house unnoticed and followed the ghosts from a short distance. Mysterious figures approached Mr. Westergreen's inn and, after opening the gate, they carried the crate to the shed next to the Boardinghouse. (...)

(7) **At home**

(8) He thinks about it for a long time. Suddenly he gets up and, walking around the room, happily repeats:

- Of course. Yes. Certainly. I must be right.

He flips through the book. Finally, he finds it. He points to it with his finger: - - Yes.

(9) **TOMORROW**

(10) the professor arrived earlier than usual at Mr. Westergreen's inn.¹⁴

¹¹Jan Brzękowski, *Psychoanalityk w podróży* [A travelling psychoanalyst] (Warsaw: Wydawnictwo F. Hoesicka, 1929), 70-71.

¹²Brzękowski, 71.

¹³Jan Brzękowski, "Kobieta i koła" [Woman and circles], *Linia 1* (1931).

¹⁴Brzękowski, *Bankructwo*, 38-9. This and subsequent passages from *Bankructwo* were translated by M.O.

The typographic layout differed from contemporary conventions. Cinematic inspirations were of a twofold nature: Brzękowski imitated both film editing and intertitles. The former points to the widely discussed relationships between the literary and the cinematic modes of depiction, which were already considered alike at the time. In Brzękowski's "cinematic novel," such an approach manifests itself in the form of short paragraphs, scenes, that were connected in keeping with the principles which also governed silent films.

A potential key to describing this technique is Christian Metz's concept of the "great syntagmatic of film narration" (*la grande syntagmatique du film narratif*).¹⁵ Metz wished to find a code that would define the framework for constructing a cinematic narrative. He analyzed works from the classical period of cinema and focused on the mechanisms of constructing a storyline. This allowed him to define the basic unit of film – the "autonomous syntagma" – and then distinguish its types, thus creating a systematic "palette of all forms of representing temporal relations in a feature film, from among which the director can choose at their leisure."¹⁶ Metz's theory was criticized, among other reasons, because it focused on images and ignored sound.¹⁷ However, what was considered a drawback in film studies may, somewhat paradoxically, be considered a considerable asset in the analysis of the "cinematic" novel. The "great syntagmatic" focuses on the semantic mechanisms governing the juxtaposition of images, i.e. on a technique developed in silent films, to whose unique nature Brzękowski referred.

This, in turn, translated into fragmentation and unique layout: the elements that imitate the intertitles are clearly marked in bold (or capitalized) and fragmented, so that the text is divided into lines (paragraphs marked with odd numbers). They were meant to render the represented events more coherent by locating them in time and space, which was common in the "silent" years, when "movement-image" (Deleuze) was dominant.¹⁸ Respectively, longer sequences, in accordance with the typology proposed by Metz, can be described as literary equivalents: scenes (*une scène*), where space-time unity is achieved (paragraphs 8 and 10); episodic sequences (*une séquence par episode*), which summarize events to come (paragraphs 2 and 4); and ordinary sequences (*une séquence ordinaire*), where episodes irrelevant to the plot are omitted (paragraph 6). Moreover, the novel also experimented with simultaneous composition, modeled on D. W. Griffith's parallel montage, which in Metz's typology corresponds to an alternating syntagma (*une syntagme alternant*). The word "meanwhile" (in bold and in a separate line), which connects two adjacent paragraphs, is an equivalent an alternating syntagma.

Such solutions influenced the typography. Brzękowski's experiments with film techniques were not limited to the visual sphere and visualization in general. They also included the

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

¹⁶Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej* [The history of film studies] (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, 2007), 202. See also: Zbigniew Czacot-Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu* [Contemporary French film theory] (Warsaw: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo PAN, 1982), 264-295.

¹⁷In later works, Metz considered it to be one of many cinematic codes (*des codes cinématographiques*). See: Christian Metz, *Langage et cinéma* (Paris: Albatros, 1971), 143-4.

¹⁸Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The movement-image, Cinema 2: The Time-Image* (London: Bloomsbury Publishing, 2013), 140-180.

use of intertitles, which were at times rather elaborate, and quoting, *in extenso*, entire letters and press articles. Such experiments were characteristic of modern avant-garde prose writers, who believed that heterogeneous composition would help them avoid the limitations of realistic prose. However, in Brzękowski's novel, they were additionally "filtered through" a cinematic way of seeing.

This affected the materiality of the text. From today's perspective, this is one of the most interesting aspects of Brzękowski's experiments, which were conducted in the greater context of avant-garde experiments with the visual form of literary text. The "cinematic novel" was heading in a direction similar to the futuristic "words-in-freedom" and Apollinaire's calligrammes, but it used cinematic means of expression. They inspired the use of a number of typographic solutions, including different typefaces, fonts, characters. There were many of them indeed and they were often used interchangeably. For example, in the opening pages of the novel (Fig. 1, p. 16), the layout was neither vertical, horizontal, nor diagonal. The page resembled a poetical collage. Different fonts (both lowercase and uppercase) and typefaces (sans serif, sans-serif bold, and serif Excelsior, first introduced in 1931) were used.¹⁹

These typefaces were used throughout the entire novel. Such typography was quite a challenge, so we cannot really tell whether the final result was what the writer intended. For example, let us examine the paragraphs which imitate intertitles. At the beginning of the novel, capitalized Excelsior font was used (Fig. 1, p. 17). The same font was also used in a rectangular frame, imitating an inscription on a suitcase. Subsequently, however, uppercase and lowercase sans-serif font was used, which rendered the layout of the page very complex (judging by contemporary publishing standards). In general, Brzękowski probably wished to use the Excelsior typeface as his "basic" typeface and use the uppercase Excelsior or bold sans-serif typeface (both lowercase and uppercase letters) for intertitles. We cannot tell whether so many different typefaces were used because the author was not consistent or because some changes were introduced by the typesetter. Moreover, and this is yet another possibility, perhaps Brzękowski was not so much looking for consistency but testing new possibilities.

The author played with publishing conventions on the page. Such experiments were part and parcel of avant-garde literature, as evidenced by a long list of experimental works, especially by Polish futurists and, later, by artists from the "Nowa Sztuka" [New Art] circles and Polish constructivists. As printing techniques and the Polish school of graphic design developed, these artistic experiments became even more interesting, as exemplified by Julian Przyboś's *sponad [over]* (1930), designed by Strzemiński, or Brzękowski's works. To draw on Bornstein's distinction between the "linguistic code" and the "bibliographic code," it can be said that in Polish avant-garde texts the "linguistic code" was more innovative than the "bibliographic code." However, Brzękowski's novel differed in that respect. In terms of its plot and structure, it was an adventure/crime/detective novel. What was innovative was the (not always consistent) imitation of filming techniques and experiments related to the materiality of the text. Thus, typefaces, fonts, and letters became the elements of a visual composition, which meant to transgress contemporary publishing conventions. Importantly, not only the writer but also

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

the typesetters had a say in the novel's final form. The success of the project was, quite literally, in their hands. It can therefore be said that the novel was a product of collective authorship, because the professional typesetter played an important role in the whole process.

Let me comment on one more important aspect of the typography in the novel. It was the use of round brackets in which the narrator commented on the plot, emphasizing the schematic nature of events, the shortcomings of the storyline and the naivety of the characters. Thus, the text in brackets was metafictional in nature, drawing attention to the pastiche-like character of the whole. The narrator narrated the story and questioned it, using ironic remarks or literary allusions: "Larsen Ulupin thinks about how he fell in love with the 17-year-old Elly Larsen for the first time in his life (The reader may find similar psychological states in T. Mann's *Tonio Kröger*)."²⁰ At times, multi-level structures were used, where one comment triggered another:

The road to India

leads through Egypt.

You know: Thebes, the Sphinx, the Pyramids, the curse of the pharaohs, the mummies...

(The author refrains from describing the country. It is not because he has never been to Egypt, for this would make his description even better. (Evidence: the terrible description of the Canary Islands and Marseilles, which the author has visited). It is to speed up the erotic and dramatic plot and render it more exciting. If you want to experience the ambient of Egypt and love under the pyramids, my dear Reader, you should go to the cinema and see "Water of the Nile" or "Revenge of the mummy from the 14th dynasty" or something like that).²¹

The text in the brackets was in fact ironic a meta-comment on the plot of the novel. The narrator's self-referential comments clearly suggested that the novel was a joke: such meta-referentiality was often found in the works of contemporary avant-garde writers. *L'esprit ludique* (playful ingenuity),²² which manifested itself in the use of pastiche and fascination with popular culture (which often made its way, transformed and altered, into avant-garde texts), was one of the characteristics of the avant-garde.

The very first pages of the novel make it clear that it is a pastiche. Their design is modeled on popular advertisements which inform the reader about the author and the work. Such publications were very popular at the time: "in cinemas in the 'silent' years, booklets were sometimes sold; apart from the detailed plan of the evening, they also featured descriptions of the plot of the movie and often included photos."²³ *Bankructwo profesora Muellera* made

²⁰Brzękowski, *Bankructwo*, 97.

²¹Brzękowski, 72.

²²A. Marino, "L'art et l'esprit ludique" in: *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 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), 753.

²³Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku* [The development of publishing features of *livre d'artiste* of the 19th and 20th centuries in Poland] (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018), 191.

reference to such ephemeral publications. The author's face (cut out of a photograph taken in 1930) appeared first (p. 2),²⁴ The words "JAN BRZEŃKOWSKI" (3) "has the honor to present" (5), the title of the novel with information about the publisher (7), and a list of the four most important "characters" (8) followed. Then, the reader could see the portraits of these characters (pp. 8-11; Fig. 2), including the portrait of Brzękowski made by Stanisław Ignacy Witkiewicz (the painting was lost during the war)²⁵ and three photographs of the writer taken by Sophie Taeubert-Arp. "Photographs of Dr Strumień, Prince Larsen Ulupin and Ingeborg Held (...) were taken by Sophie Taeuber-Arp; she also made Ingeborg Held's hat," wrote Brzękowski in his post-war memoirs.²⁶ The photo session, cross-dressing and Chaplinesque stylization reflected well the specific atmosphere of the Parisian international avant-garde. It seems that today these photographs are more than just illustrations. Over the years, they have gained additional value not only as a testament to the writer's artistic affiliations but also the only material documentation of a lost portrait by Witkacy.

Importantly, a photomontage made by Henryk Stażewski is reproduced on the cover.²⁷ It refers in part to the convention indicated in the subtitle: photographs of two people, a plane and a map (attention should also be paid to the hand-drawn letters, clearly referring to the Futura typeface designed by Paul Renner) are clearly visible. However, the photomontage mostly makes use of the photographs of crowds. In one photograph, the crowd is standing in a long geometric line which breaks at some point. In the other photograph, the crowd is cropped so that only a small part of it is visible. This corresponds to the theme of the novel, namely anthropophagy and global riots and revolts caused by the operation of a company established by the title character. Professor Mueller sold canned meat of unknown origin. The food was highly addictive, which led to the suspicion that it was made of human flesh. The novel drew on absurd and playful stories by Apollinaire and Aleksander Wat but also commented on the actual social problems caused by the Great Depression. Although Brzękowski's novel encoded it in the form of the "cinematic novel", with some elements of crime drama, the vision of societies devouring each other and torn apart by atavistic instincts was reminiscent of contemporary cultural fears.²⁸

The "cinematic novel" was the most radical experiment with the materiality of the text in the history of avant-garde prose. It was not continued, however, because in his next novel, Brzękowski returned to more traditional forms of expression. His ideas were not taken up by other avant-garde artists: at that time, they were gradually turning to social themes, and thus paying more attention to facts and reportage than typographic experiments. Moreover, the writers who made their debuts in the 1930s, the "Gomborowicz generation," were not interested in avant-garde innovations.

²⁴The photograph was reproduced in *W Krakowie i w Paryżu*.

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

²⁶Brzękowski, 230.

²⁷Jan Straus, *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce* [Cut: Photomontage on book and magazine covers in interwar Poland] (Warsaw: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014), 35.

²⁸In the following years, Brzękowski returned to "engaged" themes, writing a poem devoted to the expulsion of Polish miners from France (*Leforest*) and the novel *24 kochanków Perdity Loost* [24 lovers of Perdita Loost] (1939), in which the title character is killed in street riots.

In a broader perspective, what made *Bankructwo profesora Muellera* so innovative, i.e. the silent cinema code, proved to be a drawback. The novel was written at a turning point in the history of cinematography. The “talkies,” which appeared a few years later, changed the forms of cinematic expression, thus irreversibly rendering obsolete the means of expression to which Brzękowski referred. Indeed, Brzękowski consistently minimized his use of dialogue – conversations between the characters were laconic and most often presented in a typographic layout reminiscent of intertitles – which demonstrates just how obsolete the text must have read after some time. Indeed, already in the 1930s, “cinematic” prose often used dialogues, adapting more and more to the convention of a script.

Paradoxically, the “cinematic novel” did not give rise to cinematic but typographic and visual experiments, which exposed the materiality of the text. Brzękowski attempted to transfer contemporary cinematic techniques into literature. Although they were somewhat outdated – because they referred to forms that were ousted with the development of the “talkies” – they shaped the novel’s “bibliographic code.” They determined the typographic layout, the graphic design, and the choice of illustrations, i.e. the material aspects of the novel which determine its “aura.” Ultimately, the novel was created (and perhaps conceived) by typesetters, Taeuber-Arp (photos), Witkacy (portrait) Stażewski (photomontage). Indeed, *Bankructwo profesora Muellera* was (let us point to this analogy in the end), like the films that were being made at the time, a collaborative endeavor: the atelier was replaced by the workshop of a graphic designer and a typesetter.

translated by Małgorzata Olsza

References

- Brzękowski, Jan. *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*. Warsaw: Dom Książki Polskiej, 1932.
- Brzękowski, Jan. *Psychoanalityk w podróży*. Warsaw: Wydawnictwo F. Hoesicka, 1929.
- Brzękowski, Jan. *W Krakowie i w Paryżu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.
- Bornstein, George. *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Cendrars, Blaise. "The ABCs of Cinema". In: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Scott MacKenzie (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2014, pp. 20-22.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew. *Współczesna francuska teoria filmu*. Warsaw: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo PAN, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The movement-image, Cinema 2: The Time-Image*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- 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*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989.
- Helman, Alicja, Ostaszewski, Jacek. *Historia myśli filmowej*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2007.
- Kellman, Steven G. "The Cinematic Novel: Tracking a Concept", *Modern Fiction Studies*, 33, no. 3 (1987): 467-477.
- Kurc-Maj, Paulina. "Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce". In: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (eds.). Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.
- Lawson, Alexander. *Anatomy of a Typeface*. London: Hamish Hamilton, 1990.
- Marino, Adrian. "L'art et l'esprit ludique". In: *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. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1. Paris: Klincksieck, 1968.
- Metz, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1971.
- Straus, Jan. *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*. Warsaw: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014.
- Wójtowicz, Aleksander. *Cogito i "sejsmograf podświadomości". Proza Pierwszej Awangardy*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.

KEYWORDS

avant-garde

Jan Brzękowski

cinematic novel

ABSTRACT:

The article analyzes Jan Brzękowski's cinematic novel *Bankructwo profesora Muellera* [Professor Mueller's Bankruptcy] from the perspective of avant-garde experiments with novelistic conventions. It demonstrates how the imitation of silent film forms was translated into the "bibliographic code" (G. Bornstein), giving rise to an innovative typographic layout, thanks to which the materiality of the text (typographic composition, different typefaces, fonts, and letters) became one of the key aspects of the work. Moreover, the article draws attention to graphic design created by other artists (Witkacy, S. Taeuber-Arp, H. Stażewski).

THE MATERIALITY OF THE TEXT

TYPOGRAPHY

NOTE ON THE AUTHOR:

Aleksander Wójtowicz, dr hab., prof. UMCS – literary historian, editor, assistant professor at the Institute of Polish Philology at UMCS. His research interests include the history of European avant-garde movements, contemporary experimental art and the editing of twentieth-century literature. He is the author of *Cogito i “sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy* [Cogito and the “seismograph of the subconscious:” The prose of the First Avant-garde] (Lublin, 2010), *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* [New Art: Beginnings (and Ends)] (Krakow, 2017), *Epoka wielkiego zamętu: Szkice o literaturze nowoczesnej* [The Age of Great Confusion: Reflections on modern literature] (Lublin, 2020). He is also the co-editor of monographs, critical editions and popular editions of different texts. He has published in, among others, „Pamiętnik Literacki”, „Ruch Literacki”, „Teksty Drugie”, „Sztuka Edycji”, „Kwartalnik Filmowy” and „Chrońmy Przyrodę Ojczyzną”.

„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 Cinema; 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 Jasioński 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 gwasz 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 białych 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 kaligrama, 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

prowadzi 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 przyspieszyć 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 blagi, 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 awangardziści, 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.
- Czeczot-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”.