

Julia Harasimowicz

Składanie tygodników : projekty graficzne Janusza M. Brzeskiego dla koncernu "Ilustrowanego Kuryera Codziennego"

Kultura Popularna nr 4 (46), 102-118

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Julia Harasimowicz

Składa- nie tygo- dników

Projekty graficzne Janusza M. Brzes- kiego dla koncernu „Ilustrowanego Ku- ryera Codziennego”

Tekst powstał na bazie pracy licencjackiej nagrodzonej w konkursie na najlepszą pracę magisterską i licencjacką przeprowadzonym w ramach projektu badawczego „Historia kultury popularnej w Polsce do 1939 r. z perspektywy transmedialnej” finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/E/HS2/03878.

Moment wyjścia II Rzeczypospolitej z tak zwanego pierwszego stopnia masowości kultury (Zawiasa, 1978: 14)¹, przypadający na przełom lat 20. i 30., wiązał się z rozkwitem prasy popularnej, przeznaczonej dla szerokiej grupy odbiorców. Na rynku prasowym w okresie międzywojennym znaczące miejsce zajmowały wydawnictwa pochodzące z budowanego w Krakowie jeszcze przed 1918 rokiem koncernu „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”, nazywanego IKC lub Ikacem. Marian Dąbrowski, jego kierownik i *spiritus movens*, w ramach próby sprostania nowym oczekiwaniom, zarządził utworzenie dla wydawanych publikacji atrakcyjnej szaty graficznej. Czasopisma Ikaca zyskały tym samym urozmaicony i niezwykle bogaty jak na tamte czasy układ plastyczny (Władyka, 1982: 114), a ich ciekawe ilustracje przyciągały wzrok i rozbudzały wyobraźnię widza, zwłaszcza tego, który nie przywykł do częstej lektury (Władyka, 1982: 120). Koncern musiał spełniać najwyższe standardy, by zgodnie z założeniem wydawcy podbić polski rynek. Doskonałym kandydatem do przejścia pieczy nad stroną estetyczną IKC był młody, ale posiadający już zagraniczne doświadczenie redaktor i plastyk – Janusz Maria Brzeski. Niniejszy artykuł ma na celu prezentację projektów graficznych Brzeskiego dla dwóch magazynów: kontrowersyjnego „Tajnego Detektywa” oraz „Asa”, czasopisma inspirowanego francuskim pismem „Vu”, w którym Brzeski odbywał praktyki tuż po studiach. W tekście spróbuję wykazać, że te realizacje stanowią próby utworzenia przez krakowskiego artystę wyrazistego (o własnych strukturach, odwołującego się do popularnych wątków i ikonografii) stylu wizualnego, nieulegającego prostemu podziałowi na binarne elementy sztuki wysokiej i zjawisk masowych. Podsumowanie i rewizja dotychczasowych analiz oraz świeże spostrzeżenia osadzające dokonania Brzeskiego w kontekście całości jego działalności, a także w realiach kształtowania się nowoczesnej prasy w Polsce, mogą otwierać nowe perspektywy badawcze projektów grafika.

Julia Harasimowicz – ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Łódzkim i Uniwersytecie Warszawskim, studiuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW.

Janusz Maria Brzeski w Pałacu Prasy

Nowa modernistyczna oprawa wydawnictw krakowskiego koncernu, mieszczącego się w sugerującym aspiracje kierownictwa Pałacu Prasy, wynikała ze szczególnej postawy artystycznej, opartej na rozmaitych doświadczeniach jego kierownika plastycznego. Ze względu na różnorodny charakter prac i projektów, które wykonywał, urodzony w Warszawie Brzeski jest wyjątkową postacią dla polskiej sztuki okresu międzywojennego. Jako nastolatek kształcił się w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych pod kierunkiem Jana Jerzego Wronieckiego, znanego głównie z ekspresjonistycznych grafik z kręgu czasopisma „Zdrój”. Dlatego też pierwsze jego prace realizowały estetykę bliską drzeworytom „Buntu”. Zapewne jeszcze przed uzyskaniem dyplomu Brzeski zaznajomiony był z typografią oraz projektowaniem książek (Malinowski, 1981: 116), a oryginalność spojrzenia mógł wypracować na pierwszych wyjazdach zagranicznych. Znaczącą cezurę w jego twórczości wyznacza wyjazd do Paryża, podczas którego zapoznał się z nowoczesnymi technikami, a szczególnie z działalnością z pogranicza kultury masowej – z prasą i kinem, które stały

1 Katarzyna Zawiasa używa terminu „stopnie umasowienia” za Stefanem Żółkiewskim, w rozumieniu momentu wykształcenia podstawowych elementów kultury masowej, a także uformowania jej specyficznej polskiej odmiany związanej z koniecznością utworzenia integralnej formy dla podzielonego kulturowo państwa (zob. Żółkiewski, 1973).

TAJEMNICZY MORD W KINOTEATRZE.

Berlin (od naszego korespondenta).

Od pięciu dni ludność czteromiljonowej stolicy Niemiec żyje pod porażką wrażeń strasznej zbrodni, dokonanej w tak niezwykłych i tajemniczych okolicznościach, że przypominają ona żywo szczegóły. Od wczesnego rana do późnego wieczora tłumy ciekawych berlińskiego „Mercedes-Palast”, a miejsca na wszystkie przedstawienia są już na kilka dni naprzód rozsprzedane. Oto publiczność pragnie na własne oczy ujrzeć zbrodnię, w której rozegrała się owa krawawa i zagadkowa zbrodnia.

Dyrektor kinoteatru „Mercedes-Palast”, jednego z największych teatrów „dziesiątej muzy”, mieszczącego w sobie trzy tysiące miejsc, p. Hans Schmoller, był człowiekiem 40-letnim, mającym, jak się obecnie okazuje, wielkim tajemnicze stosunki prywatne. Dnia 20 b. m. około godz. 8:10 wieczorem kinoleaf wypełniony był jak zwykle rozbawioną publicznością, przypatrującą się z zapałem produkcjom akrobatycznym, przyspudziła się przedzwiążym w właściwe przedstawienie kinematograficzne. Dyrektor Schmoller wszedł o tym czasie do awangabinetu, mieszczącego się na wysokości pierwszego piętra poza sceną. Była to norma, w której po ostatnim przedstawieniu kasjerki wchodziły do gabinetu dyrektora celem obliczenia się i oddania pieniędzy. Dokładnie o godzinę 9:50 jedna z kasjerek opuściła gabinet dyrektora. — Była to ostatnia osoba, która widziała p. Schmollera żywego. Kiedy w dziesięć minut później do drzwi pokoju zapukała nieznajoma, jak przysięci na usługę o tyle odleg postawiona — sprzedawczyni programów p. Ratke, z wewnątrz nikt nie odpowiedział. Po drugim, trzecim, a może i czwartym pukaniu p. Ratke uchyliła nieznacznie drzwi. Oto oczom jej przedstawił się straszny widok. Przed biurkiem leżał twarz, zwrócona ku podłodze, dyrektor Schmoller. Aby nie zakłócić przedstawienia, przerażona kobieta zawezwała kilku kolegów z personelu. Sprowadzono lekarza, zbliżywszy się do leżącego i zbadawszy puls i serce oświadczył krótko: „Nadar sercowy”. Ale w pokoju znalazł się także jeden z najgłębszych śledź w teatrze, inspektor policyjny. — Brzytwą bez ostróżki nie można się przetrząsnąć, a następnie obwieszyć dokładnie zmarłego, urzędnie krzyknął nagłe.

MORD!!!

Zanim obecni oceniać mogli z przerażenia, urzędnik policyjny podszedł do telefonu, a wymieniając adres i swój numer służbowy, dorzucił krótko jedno słowo: Mordkommission!

W pół godziny później, kiedy publiczność nie domyślając się niczego, spokojnie opuszcza teatr, ona właśnie zależy i wady programu, przed gmachem Mercedes-Palastu zajęchało jak dobrze znane Berlińczykom anta policyjną wiozącą specjalną komisję śledczą, która trzyma się zawsze na miejscu wypadku. W tej samej chwili gmach kinoteatru obojętny został w ten sposób, w ten sposób, w ten sposób. Prowadzący dochodzenia komisarz kryminalny Johannes Müller, szef t. zw. decernatu morderstw, przystąpił do badań. Stwierdzono, iż Schmoller zastrzelony został z broń wina kalibru 6,35. Kula tego kalibru weszła przez szyję w klatkę. Strzał widmy został od lewej wejściowych w kierunku biurka. Najbardziej jednak zagadkowym szczegółem, stwierdzonym przez pierwsze wizji lokalnej był fakt, iż drugi pokój przeszedł przez drzwi,

kłosem wszedł morderca i utkwil w drugiej, zależeniu okultyst drzewach przedsiomku. Stwierdzono, iż między wejściem kasjerki a wejściem sprzedawczyni programów upłynęło wszystkiego dziesięć minut, w ciągu których mord został dokonany. — Straty nie były słyszane przez nikogo w kinoteatrze, co da się łatwo wytłumaczyć tem, iż w tym czasie produkowano jeden z numerów kabaretowych, w czasie którego grała głośno orkiestra jazz-bandowa. Ponadto, jak już wspomnieliśmy, przedsiomek do gabinetu dyrektora zamknięty był okutymi żelazem, ciężkimi drzwiami. Z zamieszczonego obok planu wynika, iż morderca mógł przysbyć oraz wyjść z dwóch stron, a to ze schodów prowadzących zarówno ku scenie, jak i ku t. zw. małej sali projekcyjnej.

CZŁOWIEK W CZARNYM PŁASZCZU.

Pierwsze zeznania, które śledztwo pobczy w pewnym kierunku: świadczy organista grający na organach. Podał on, iż w czasie produkcji akrobatów, która nastąpiła bezpośrednio po numerze kabaretowym, przebiegł przez scenę człowiek niskiego wzrostu, otulony w czarny płaszcz teatralny. Organista ów przypuszczał, iż jest to ktoś z członków trupy, mający specjalne zadanie na scenie i dlatego nie zwrócił na to uwagi. I oto policja ufała się odrazu na ciekawe zjawisko dziedzin psychologii kryminalnej. Okazało się bowiem, iż wśród trzech-tysięcznej publiczności zaledwie kilka osób widziało owego tajemniczego człowieka, przebiegającego przez scenę. Jest to zjawisko w kryminalistyce dość często spotykane.

Tymczasem wzięty na jaw okoliczność, które mogą nadać całej sprawie inne zabarwienie. Jak się okazuje, Schmoller w dniu krytycznym pożyczycy od kilkunastu osób różne kwoty, łącznie na sumę 200 mk., które po-trzebował w celu nikomu nieznanym.

Przeważnie lezie o samobójstwie przemawia fakt, iż nie znaleziono żadnej broni. Niektórzy urzędnicy policyjni są zdania, iż Schmoller od dłuższego czasu był ofiarą szantażu na nieznanym jeszcze dotąd podstawie i w tym celu przygotował sobie do wypłaty owe pożyczone 200 marek. W gabinecie jego mogło dojść do sprzeczki między owym nieznanym szantażującym osobnikiem a ofiarą, w wyniku której Schmoller został zastrzelony. Zanimby nie wyjaśniona jest kwestia drugiego wystawcy, który oddany został w kierunku przeciwnym, t. j. od biurka dyrektora do drzwi wejściowych.

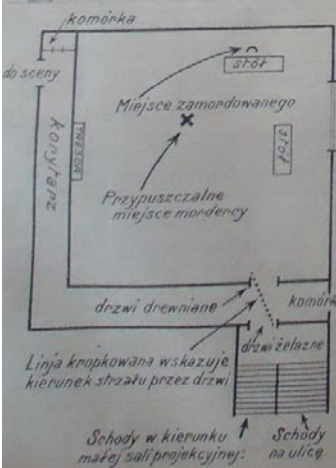
Ponieważ wypadek cały stał się w Berlinie bardzo głośny, policja zasypywana jest datawierne najroz-mańszego rodzaju doniesieniami, które po bliższym zbadaniu okazują się błaheimi i pozbawionymi zupełnie wszelkich podstaw. Mimo to każde takie doniesienie musi zostać starannie głodnie. Przeważającym sprawca poszukiwany jest wśród osób, które dawniej zajęte były w kinoteatrze bądźto w charakterze służby, bądźto jako artyści widowiskowi.

Stare auto policyjne, wiozące szefa decernatu morderstw, od rana do wieczora tknie przez ulicę Berlina, zjawiając się w coraz to innym punkcie miasta. W kierunku tego auta, w którym może w pewnej chwili zasiądnąć skutny w kajdany zbrodniarz, zwracają się oczy żądnych sensacyj Berlińczyków.

Poniżej:
Droga mordercy, drwal za sceną, wiodąca do gabinetu zamordowanego dyrektora. (Foto Scholli)



(Foto Scholli)



Portal kina „Mercedes” w Berlinie

się inspiracjami dla jego późniejszej pracy twórczej w Polsce. Podczas pobytu we Francji pracował przy edycji ilustrowanego czasopisma „Vu” (Turowski, 2000: 134) oraz miał asystować przy produkcjach amerykańskiej wytwórni Paramount w podparyskich studiach Joinville, „przypatrując się ich [reżyserów] pracy i ucząc się należytego rozumienia mowy filmowej” (A.L., 1933: 16). Praca dla koncernu Mariana Dąbrowskiego miała stać się pierwszym poważnym zadaniem artysty po powrocie do Polski.

Tajemniczy mord
w kinoteatrze. „Tajny
Detektyw” 1931, nr 3.

„Obrzydliwe pisemko”

Wśród bogatej tematyki rodzimych pism międzywojennych, wzorowanych najczęściej na wydawnictwach zachodnich, szczególne miejsce zajmowały czasopisma oraz gazety związane z sensacją i zbrodnią. Mimo tolerancji opinii publicznej na tego typu treści, jeden z magazynów Ikaca wzbudzał duże kontrowersje. Antoni Słonimski po latach z abominacją wspominał ów przypadek: „Dość obrzydliwym pisemkiem tego koncernu był tygodnik »Tajny Detektyw«, który specjalizował się w dokładnych opisach zbrodni i помещał fotografie narzędzi mordu” (Słonimski, 1975: 54–55). Wspomniany tytuł ukazywał się przez zaledwie trzy lata i choć promowany był jako upowszechniający wiadomości sędowo-kryminalne „ku przestrodze” czy też jako narzędzie pomocnicze podczas prowadzonych śledztw, spełniał oczywiście czysto komercyjną funkcję rozrywkową. Wszystkie zawarte w nim teksty operowały stereotypami i schematyczną narracją. Szczególnego charakteru, wyróżniającego to czasopismo na tle innych ówczesnych publikacji, nadała „Tajnemu Detektywowi” oryginalna szata graficzna, oparta głównie na materiale fotograficznym. Konstrukcja plastyczna, podkreślająca tak odstręczające Słonimskiego aspekty, była właśnie dziełem Janusza Marii Brzeskiego.

Pierwsza odsłona tygodnika ukazała się jako bezpłatny dodatek do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” z 19 stycznia 1931 roku, samodzielny numer magazynu pojawił się pięć dni później. Spójna koncepcja graficzna towarzyszyła publikacji od początku (swoistym *novum* stało się wprowadzenie koloru w 1933 roku) i była dopełnieniem zawartych w nim treści. Teksty z „Tajnego Detektywa” dokładnie opisywały świat zbrodni oraz dochodzeń policyjnych, a obok sensacyjnych historii dodatkowo odnaleźć można było apele o poszukiwanie świadków przestępstw, opowieści niesamowite, wypowiedzi jasnowidzów, satyryczne teksty i konkursy, wątki romansowe czy dramatyczne. Na łamach magazynu pojawiały się również paranaukowe artykuły o rozwoju kryminologii, wywiady z policyjnymi śledczymi oraz autentyczne listy gończe. Oczekiwano, że zamieszczane w nim treści, dzięki różnym aspektom i perspektywom (przede wszystkim mieszanii naukowości z fantastyką), trafią zarówno do głodnych sensacji czytelników, jak i bardziej wykształconych odbiorców, oczekujących quasi-fachowych informacji z dziedziny kryminalistyki (Zawiasa, 1978: 24). Krótkie, posługujące się stereotypami treści, oparte były na schemacie „zbrodnia-ucieczka-pościg, nagłe uchylenie lub wzmożenie niebezpieczeństwa”, nasilającym efekt retardacji (Zawiasa, 1978: 30). Na stronach magazynu odnaleźć można było między innymi ciekawostki na temat głośnych przestępstw z początku lat trzydziestych: sprawy Rity Gorgonowej, a nawet postępów dochodzeniowych w sprawie spalenia Reichstagu. Proste, sensacyjne komunikaty wzmacniano za pomocą dynamicznej ilustracji, głównie fotomontaży czy fotografii ewidentnie poddanych kontekstowej manipulacji.

Na stronach „Tajnego Detektywa”

W sieci pająka. „Tajny Detektyw” 1931, nr 30.

Podstawowym elementem ilustracyjnym stały się zdjęcia – materiał łatwo poddający się przekształceniom, a jednocześnie wywołujący iluzję realności. Stanisław Czekalski, nawiązując do roli fotografii w „Tajnym Detektywie”, stwierdził, że użyte fotomontaże są również formą „unaoczniającą pełne wyświetlenie przestępczego czynu, stają się niejako obrazem wszechwidzącego oka sprawiedliwości” (Czekalski, 2000: 245). Zamieszczane w magazynie obrazy przede wszystkim dynamizowały tekst. Obok sensacyjnych historii znajdziemy pojedyncze elementy fotograficzne, między innymi sylwety bohaterów opisywanych zdarzeń, fotomontaże natomiast stawały się tłem tekstu lub pełniły funkcję „słowa-klucza” dopełniającego tytuł lub treść (Zawiasa, 1978: 30). W zbiorze ilustracyjnych kompozycji Brzeskiego można wyróżnić dwa powtarzające się schematy (Zawiasa, 1978: 32–33). Pierwszy z nich to zdjęcia ułożone w narracyjny cykl, na zasadzie związku przyczynowo-skutkowego. Poszczególne fotografie lub grafiki przedstawiają konkretny moment opisywanego zdarzenia, są ułożone według przyjętego schematu kompozycyjnego. Całość pozostaje ze sobą w stałej relacji i ma przede wszystkim uwidaczniać czytelnikowi okoliczności oraz przebieg zdarzenia. Materiał ilustracyjny jest pomyślany jako relacja faktycznych wydarzeń związanych ze zbrodnią, dlatego podkreśla się jego dokumentalny (czy paradokmentalny) wymiar. Ma on zachować pozór autentyczności, jednocześnie będąc świadomą manipulacją (Zawiasa, 1978: 32–33). Koncepcja podkreślenia narracyjności kompozycji przez objaśnienia i podpisy przy fotografiach realizowana była w poszczególnych tekstach za pomocą zróżnicowanych form. W opowieści *Tajemniczy mord w Kinoteatrze*² dowiadujemy się o berlińskiej zbrodni, podczas której zginął dyrektor jednego z teatrów. Elementami podkreślającymi wydarzenia są: zdjęcie tancerek jako tło artykułu, zamieszczenie planu budynku z dokładnym zaznaczeniem miejsca zbrodni, zdjęcia fasady teatru oraz przesmyku w proscenium stanowiącego drogę ucieczki zbrodniarza. Jest to jeden z najwcześniejszych projektów typu narracyjnej ilustracji, który w podobnej formie pojawiał się przez cały okres wydawania pisma. Mniej statycznie jawi się artykuł *Trzy procesy w stolicy*, w którym prezentowane są fotografie w układzie szeregowym, wykorzystującym formy geometryczne podkreślające dynamiczny rozwój przedstawionych na nich zdarzeń – od spotkań podejrzanych, przez rozpoczęcie śledztwa, dowodzących dochodzeniem opuszczających wóz policyjny po wizji lokalnej, burleskę, w której dokonano zbrodni, po fotokolaż czaszki za kratami więziennymi – symboliczne ujęcie nieszczęsnej przyszłości zbrodniarza. Ten rodzaj ilustracji, który można określić jako narracyjną fotoopowieść, operował przede wszystkim dynamicznym układem i dramatyzmem zawierającym się w samej kompozycji zdjęcia.

Bardziej złożoną formę ma drugi typ przedstawień, w których fotomontażowe kompozycje Brzeskiego zostały ujęte w symultaniczny ciąg elementów symbolicznych (Zawiasa, 1978: 33). Jak podkreśla Zawiasa, ten rodzaj obrazu

2 Większość omawianych przykładów można znaleźć na reprodukcjach Mazowieckiej Biblioteki Cyfrowej: <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication?id=36230&tab=3> (28 lipca 2015). Sensacyjne artykuły wraz z materiałem graficznym stara się ocalić od zapomnienia pisarz Jacek Dehnel w ramach projektu *Nowy Tajny Detektyw*, w publikacji pod tym samym tytułem (Dehnel i Klicka, 2015) oraz na blogu: <http://tajnydetektyw.blogspot.com/> (28 lipca 2015).

W sieci tarapaka..



Urwisko, gdzie zginął Wasilewski.

Złobńska czyhała. Jak pajak, poczesała rozum sieć dookola swego stałego gościa. Wasilewski szybko spostrzegł, że młoda kobieta spotyka każde jego nadążające mitym uśmiechem.

Podkrecał więc wazę, prawjąc zabawne komplimenty, na co Złobńska reagowała jeszcze miłej. W rezultacie rozwijających się z każdym dniem wzajemnych stosunków, Złobńska zgodziła się na schadzkę. Miała się ona odbyć w zamieszkim lasku.

Spotkanie było uroczelone przekąskami i trunkami, które przesytny kupiec przyniósł ze sobą. Sympatyzująca para rozłożyła się na murawie, na brzegu stronnego urwiska. Miejsce to wybrane przez Złobńską, było rzeczywiście piękne i wydawało odkryć zachęty z ust Wasilewskiego.

Jak Lukrecja Borgia.

Gdy dobrze już podpiło i humor zdawał się dosięgać swego szczytu, Wasilewski poczuł się nagle niedobre, ogarnęły go jakies dziwne duszności, zawręły głowy. Co chwilę opadał w stan omdlenia. Twarz mu czerniała i błada naprzemiennie.

Złobńska nieciała pod drzewem, z głową pochyloną i, oplotszy kolana rękami, strzyła spokojnie na tarzającego się w bosciach kupca. Jej twarz nie wyrażała żadnego uczucia, a oczy z zacięciem, nie spokojnie, patrzyły na zmieniający się chwilą stan umierającego człowieka.

Wasilewski nie mógł wydobyć ze siebie głosu i tylko strasne charczenie zwiastowało blizający się koniec. Jeszcze kilka niewspółczesnych, bezcelowych ruchów rękami i Wasilewski nie żył.

Złobńska sięgnęła spokojnie do kieszeni i obciążoną w rekawiczki i wydosłana flares. Wybrawszy tę zawartość, włożyła kilka banknotów do flaresu, który z powrotem wsuwała do kieszeni. Następnie zaczęła bli staczać ciało Wasilewskiego rzek urwiska. Z brzegu straciła i dół. Trup z hałasem i szumem i aż zginął z oczu, utknąwszy w gestych krzakach.

ońska powróciła do miastopowiedziała o wynikach przygody; kochankowi, spokojnie wysłuchał odania. Przywykły tego, że wszelkie y, wykonywane nico, czy współ-dawaly się, rzeszał być ym, lecz

sobojetniał na powo- dnie. Złobńska mu się teraz, że haasoj być nie może. Wszak tyle razy dreasz niebezpieczeń- stwa wstrząsali nim i tyle razy zgóry uplamnowany wynik był osią- gany. Ostrośność jednak nakazywała i obecnie ugnąć głowę na nie- określony czas; ukryć się, aż przebrzali cała swąwa. Nigdy nie- wadomo, jakie niespodzianki przygotowuje los.

Złobńscy zdecydowali się zamieszkać przez jakiś czas na wsi. Uwa- żali, że ten plan będzie najlepszy. On miał udawać rekonwalescenta po ranach, otrzymanych na wojnie; ona została pielgniarką.

Koniec im pana Babury.

W powiecie Białkim, województwa nowogrodzkiego, jest wieś Chli- cze, leżąca kolo drogi do Wasiliszak. Wios biedna, polonana na bagnistym gruncie, zamieszkuje równie biedni ludność, która chwytła się każdej okazji, aby zarobić parę groszy.

Babura był chytрым, człowiekiem; posiadał rozległe stonunki i umiał zarabiac z takich źródeł, o których inni chłopci i narzycy nie mogli; był zawodowym furmanem i atęby nie mieć konkurencji na tem polu, z ucinanych powoli groszy sprawił sobie powóz na reas- tach, który rozwał przyjeżdżających kupców leśnych, lotników, wozil nawet samego p. woja, gdy temu wypadła jakaś podróz.

Babura i jego powóz saani byli w całej okolicy. On, choć chłop w latach, nie spieszyl się z ożenkiem i zamieszkiwał samotnie w swej chałupie na skraju wsi. Biedna wdowa i sąsiadstwa dopatrywała mu gospodarstwa, warzyła strawę, prala białinę. Gdy Babura wyjadało wyjechać w drogę, odstawił wdowie w umówionem miejscu kluczy od chałupy i saas gniał niezar na cały tydzień.

Pewnego wieczora przed domem jego zjawili się kobieta i mę- czyzna dostatnio ubrani, którzy prosił o odwiezienie ich za zapłatą do Wasiliszek. Babura spytał, dlaczego przybysza piechota; odpo- wiedzieli, że na stacji skierowano ich do niego. Babura uśmiechnął się i, drapiąc kudły na głowie, powiedział z dumą:

— Tolki u miane josc powóz.

Ostatnia jego podróz.

Babura był chytрым ciłowie- kiem; zarządzał zapłaty, zgó- ry. Złobńscy, a byli to oni, uregulowali za- daną sumę bez żadnych spo



U góry Babura i jego powóz — znani byli w okolicy.

Na prawo: Domostwo Babury.



row, choć wyławala im się dość wronka. Chłop wyciągnął z zana- dra skórną torbę, do której włożył pieniężne; po- czem, okrzykiem ją kilkakrot- nie sznurkiem, wsunął spowrotem za k

Wkrótce ruszyli w drogę. Spaśny mu bieg szybko, a „duma“ Babury skrzyplala śnie szymi resorami na wyboistej drodze; „ku godzinach, gdy noc była jeszcze zupełni na, wjechano w las. Murzynek wolnym b posuwał się napród. Złobński, siedząc oba kochanki, zobaczył, jak ta

rekę z rewolwerem i wnet się szereg strzałów. runął bez słowa.

Siedem kul aż na starcało, aby s- wać koniec imc babury. Złobńscy, ciwisy trupa odciągnęli i dzieśiał kr- głąb lasu i w krzakach, szay, poprzad czołk — p poczem w powozu i z sami w dal

W Brze

Złobńscy opu- o Brześki, gdy bezpieczenstwo, walo się deptać tach od czasu Babury.

Smierc Babu- przedlomowyt ich szcześnie go czasu Z raz częśc się ni Z pocz

w droi sięgając one przyt stający obr- coraz częściej stawiając ślady, licja zbierała wsz i prześladując niep

Miejscu pobytu trze townie zmieniać — r asy rozpoczęte) „rol te wyczerpywały e nerwy, niewczyły pla

W Brześciu zamiesz- przedmiocetu w male On sprzedawał gazo- nej z ulic, ona prawie domu. W ten sposób chi wszelkich podejzrań, gdy mania Złobńskich, nie tal zaufania, jak przykladne tye ski roznosił pismo, kilku stu a potem zajmował swe stanow cy. Obrosły broda, nie był podol go, znanego nam z Wilna.

(Ciąg dalszy nastę



posługuje się dużo silniejszym uproszczeniem znaczeniowym, ponieważ podlega większej stereotypizacji. Zdjęcia dokumentalne zostają zastąpione przez upozowane fotosy lub jedynie ich elementy, zakomponowane w sugestywny kształt (na przykład stryczka, rewolweru), albo w upraszczający sposób informują o czasie i miejscu akcji opisywanego wydarzenia, odwołując się do stereotypowej wiedzy odbiorcy, intuicyjnie rozpoznającego motywy obecne w kulturze masowej. Na przykład wielkie miasta przedstawiane są za pomocą neonów czy wizerunków niezidentyfikowanych amerykańskich drapaczy chmur. Wielokrotnie powtarzanym motywem są także czaszki i szkielety, będące najbardziej sugestywnym wyobrażeniem śmierci. Ponadto konstrukcje Brzeskiego zdają się istnieć w wykreowanej czasoprzestrzeni, zupełnie oderwanej od tej, w której znajduje się czytelnik (Zawiasa, 1978: 33). Pojawiają się wyraziste kształty czy przedmioty: błyskawica ze zdjęciami podejrzanych prowadząca do fotografii zamordowanej ofiary (*Grom nad Ocholcem*); dynamiczny ciąg fotografii związanych ze światem przestępczym, wyłaniający się z trybików żelaznej maszyny włókienniczej (*Łódzki „świat podziemny”*), zdjęcia układające się w znak zapytania lub chmurę eterowych oparów (*Eter*). Warto przywołać także kilka ciekawszych kompozycji Brzeskiego, na przykład ilustrację do artykułu *W sieci pająka*. Dość banalną historię o małomiasteczkowej *femme fatale* artysta wpisał w grafikę sieci z pająkiem pośrodku. Zakomponowane w niej zdjęcia elementów ilustrujących przebieg dochodzenia sprawiają wrażenie przyklejonych do nici. *Melodia śmierci* jest dynamicznym układem fotomontaży przebiegających na skos tekstu. Z saksofonu grajka odchodzi ciąg zdjęć zakomponowanych w nuty i pięciolinię, przedstawiających stereotypowe ujęcia miejskiego zgielku, przeplecione drastycznymi fotografiami ofiar. Tekst *Widziałem zjawę!* ilustruje kompozycja, która zdaje się mieć równie znaczącą rolę, co artykuł. Zdjęcia przedstawiające sugestywne elementy związane ze zbrodnią uformowane są w kształt chmur przechodzących w stylizowaną na piorun strzałkę, prowadzącą do przedstawienia nieboszczyka.

Można zaobserwować pewien rozwój kompozycji, świadome wyostrenie sugestywności oraz odejście od wcześniejszych, bardziej surrealistycznych ujęć. Sprowadzenie obrazu oraz tekstu do figuratywnych kształtów przypomina estetykę komiksu. Zestawione przez Brzeskiego obrazy służyły między innymi uproszczeniom treściowym, stereotypizacji i podkreśleniu narracji właściwej piśmie (Stanisław Czekalski określił funkcję fotomontażu w „Tajnym Detektywie” „mikserem homogenizowanej papki”, Czekalski, 2000: 250). Nie sposób jednak nie zauważyć, że ilustracje artysty, zwłaszcza w przypadku drugiego schematu, wykorzystywały i podkreślały motywy tak zwanej masowej wyobraźni. Fotomontaże twórcy eksponowały określone wątki (jak między innymi wspomniane pejzaże wielkomięskie, *femmes fatales*), budując emocje w sposób analogiczny do języka filmowego.

Montaż w twórczości Brzeskiego: prasa, fotografia i film

Prace Brzeskiego świadczą o szczególnym pojmowaniu przez niego związków między mediami. Na początku swego pobytu w Krakowie działał jako filmowiec i popularyzator kina artystycznego. W 1932 roku wraz z towarzyszami z redakcji Ikaca (między innymi Kazimierzem Podsadeckim oraz Witoldem Zechenterem) założył popularyzatorsko-produkcyjne ugrupowanie pod

nazwą Studio Polskiej Awangardy Filmowej (Wyszyński, 1975: 147). Mimo mało spektakularnych efektów, jakie stowarzyszenie ostatecznie osiągnęło, warto zwrócić uwagę na kilka akcji grupy. Członkowie aranżowali poranki kinowe i „żywe dzienniki filmowe” (Zagrodzki, 1980: 6), podczas których wyświetlaniu na rzutniku fotomontaży towarzyszyły prelekcje, co stanowiło substytut projekcji filmowej, a zarazem budowało wizualny język komentarzy do kina. W 1931 roku powstał film Brzeskiego *Przekroje*, inspirowany *Berlinem, Symfonią wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna. Choć niezachowany, wymieniany jest jako druga po *Aptece* (1930) Themersonów w pełni eksperymentatorska realizacja filmowa w Polsce (Malinowski, 1980: nlb.), co świadczy o tym, że Brzeski był dla polskiego kina artystycznego niezwykle ważną, choć często pomijaną w opracowaniach postacią. Warto podkreślić, że *Przekroje* powstawały na zasadzie montażu gotowego materiału, uzyskanego zapewne z kronik filmowych (Giżycki, 1996: 84).

Analogiczne do filmowego montażu techniki komponowania tudzież manipulowania materiałem graficznym, zarówno na papierze, jak i celuloidowej taśmie, uważał za niezwykle istotne sam Brzeski. Zaznaczmy jednak najpierw istotny kontekst, towarzyszący przekazywaniu przez niego autorskich koncepcji na temat medium filmowego. Najbardziej znaczące ze znanych tekstów artysty – *Miasta, które czekają na swoich reżyserów* z 29 listopada 1932 roku oraz *Rozwój fotografii a film współczesny* z 13 stycznia 1933 roku – ukazały się w „Kurierze filmowym”, czyli dodatku do dziennika „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”, przeznaczonego dla szerokiej publiczności. Analizując je z dzisiejszej perspektywy, należy się zastanowić, na ile przedstawione w nich postulaty artysty wynikały z filmowych doświadczeń, a na ile z komercyjnych pobudek wydawców. Choć niektórzy badacze dostrzegają w tym aspekcie działalności twórcy świadome dopasowanie publikacji do rozrywkowego charakteru „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” (Czekalski, 2000: 289), wydaje się, że Brzeski mógł nie brać w ogóle pod uwagę kwestii wartościowania merytorycznego swoich tekstów. Ze względu na związki z tematem niniejszego artykułu, warto przytoczyć kilka myśli z wcześniejszego ze wspomnianych tekstów. Brzeski odnosi się w nim do kondycji polskiego kina artystycznego, którego, eufemistycznie mówiąc, nie cenił zbyt wysoko. Zwraca się do twórców, a także do wszystkich pasjonatów tego medium, by dostrzegali w otaczającej przestrzeni, ludziach i miejscach niezwykłość, godną uwiecznienia przez nowe media. Za najważniejsze cechy filmu uważał nie aktorstwo czy scenariusz, lecz zdjęcia i montaż (Brzeski, 1932: 14). Podkreślał również znaczenie jedności obrazu i akcji – za najlepsze ze współczesnych mu filmów uznawał te, które nie posiadały żadnej fabuły, a skupiały się jedynie na obrazie, wzbudzającym zaciekawienie widza i wywołującym u niego „wzruszenie wzrokowe” (Brzeski, 1932: 14). Obok obrazu najważniejszym elementem filmu miał być montaż. Brzeski, za Wsiewołodem Pudowkinem i Siergiejem Eisensteinem, wskazywał, że technikę tę należy stosować według kryteriów kompozycji malarskiej, czyli rytmu i napięcia. W tekście zwrócił się również do młodych twórców, w których widział nadzieję na rozwój sztuki filmowej w Rzeczypospolitej, sugerując im, że najlepszą lekcją montażu jest „składanie tygodników”.

Zestawianie artykułów w sposób wizualnie klarowny, z dobrą oprawą graficzną, dawać miało według Brzeskiego podobne możliwości w osiągnięciu żywotności i ekspresji, co język filmowy. Możemy więc zauważyć tu specyficzną hierarchizację mediów, w których zestawienie treści z materiałem ilustracyjnym staje się substytutem kina. Warto podkreślić prymat obrazu nad

tekstem, co rzuca interesujące światło na działalność krakowskiego artysty. W większości proste, anonimowe teksty z „Tajnego Detektywa” zdają się dla niego materiałem do wykorzystywania zabiegów technicznych z pogranicza sztuki awangardowej i popularnej. Można postawić hipotezę, że główną motywacją Brzeskiego było stworzenie dla czasopisma, bez względu na tematykę, organicznej, wyrafinowanej estetyki oddziałującej intensywnie na czytelnika za pomocą techniki, ale również wykorzystania charakterystycznych i niemal intuicyjnie rozpoznawalnych przezeń motywów. Ilustracje miały wykazywać prawdopodobieństwo i realizm, lecz nie miały być dokumentacją. Materiał wybrany przez Brzeskiego, również z dzisiejszej perspektywy, jest niezwykle drastyczny – przedstawia autentyczne sceny z miejsc tragedii, ulegające stopniowemu rozkładowi zwłoki topielca, rany klute, złamane karki wisielców. Chodziło zapewne o sugestywność, a gdy brakowało odpowiednich materiałów, czerpano z gotowej bazy reprodukcji. Nieszczędzący pismu kąśliwych uwag Słonimski wspomniął dość osobliwą sytuację: „Atakowałem na łamach »Wiadomości Literackich« tego »Tajnego Detektywa«, w którym kiedyś, gdy zabrakło autentycznych zdjęć zbrodniarzy, podano fotografię z jakiejś sztuki z Jaraczem i Perzanowską” (Słonimski, 1975: 55). To właśnie głosy elit „wyrażających obawy, iż dokładne i szczegółowe opisy popełnianych przestępstw spełniać mogą rolę pogładowych i instruktażowych lekcji dla adeptów zbrodni”, doprowadziły do zamknięcia tytułu (Władyka, 1982: 45), który z założenia miał być dla koncernu „złotym jajkiem” (Zechenter, 1972: 16–17) i faktycznie osiągał dobre wyniki sprzedaży. Ostatecznym powodem likwidacji „Tajnego Detektywa” miały być jakoby porzucane na miejscach zbrodni przez złoczyńców numery czasopisma (Wierzychowski, 2013: 39).

Czasopismo „As” i reminiscencje z paryskiego stażu

Funkcję zapewnienia czytelnikom odpowiedniej dozy sensacji przejęła popołudniówka IKC – „Tempo Dnia” (Zawiasa, 1978: 20), natomiast lukę w szeregu tygodników zastąpiło nowe wydawnictwo „As”, ukazujące się od 1935 roku do okupacji. Po niepowodzeniu „Tajnego Detektywa” Marian Dąbrowski zdecydował się jednak na diametralną zmianę profilu magazynu. Rynkową nowość reklamowano jako „najwytworniejszy z tygodników” (Wierzychowski, 2013: 60), przeznaczony raczej dla pań z zamożnych domów. Forma i treść „Asa” nawiązywały do eleganckiej, zachodniej estetyki czasopism ilustrowanych. Tym razem funkcję redaktora artystycznego objął, odpowiedzialny już wówczas za całą sferę wizualną Ikaca, Janusz Maria Brzeski. Być może miał on, będąc pod silnym wpływem doświadczeń wyniesionych z paryskiego stażu, wpływ również na ogólny charakter tygodnika, wyraźnie nawiązujący do graficznego układu francuskiej gazety „Vu”. To właśnie plastyczność i różnorodność materiału graficznego na kształt tak zwanych fotożurnali była wyróżnikiem „Asa”. Konsekwencja, rozmach w stosowaniu środków oraz niezwykle wysoki poziom techniczny były głównymi cechami większości magazynów koncernu, jednak sama idea tego typu wydawnictw na polskim rynku nie była nowością (Władyka 1982: 128). Ponadto należy dodać, że w przeciwieństwie do „Tajnego Detektywa” zawierającego przeważnie materiały kierownika plastycznego, w tygodniku „As” poza pracami odpowiedzialnego za całość kształt wizualny redaktora Brzeskiego pojawiały się także zdjęcia oraz rysunki innych artystów.



Główny grafik miał dużo większą niż dotychczas swobodę w doborze materiału, co zapewne wynikało z mniej zawężonego profilu pisma. Warstwa wizualna, począwszy od logo czasopisma, stanowiła odpowiednik paryskiego wzorca. Założone we Francji w 1928 roku „Vu” było jednym z prekursorów nowoczesnej fotografii dziennikarskiej i fotoreportażu w ogóle. Z ograniczonym do niezbędnego minimum tekstem, zakomponowanym przy użyciu najnowszych osiągnięć typografii, kierowany przez Luciena Vogela magazyn dążył do wykształcenia najlepszych standardów wizualnych w prasie. Charakterystyczne dla pisma stały się okładki z dużą, pełnostronicową fotografią zapowiadającą główny temat numeru. Materiał ilustracyjny dostarczali prominentni fotografowie, znani również z eksperymentalnego użycia tego medium: Man Ray, Brassai czy Henri Cartier-Bresson. Dynamicznie komponowane zdjęcia często charakteryzowały się niekonwencjonalnymi ujęciami, a dodatkowym, popularnym materiałem były fotomontaże. Czasopismo poruszało szeroki wachlarz zagadnień – od historii ze świata filmowego, przez fabularyzowane fotorelacje, po relacje z ważnych wydarzeń politycznych. Szczególną rubryką magazynu były dwustronicowe reportaże, które zwykle zawierały zdjęcia o niezwyklej wartości artystycznej i dokumentalnej. „Vu” jako miejsce stażu młodego plastyka z Polski, związanego jeszcze silnie z estetyką poznańskiej grafiki, musiało stanowić istotne i rewolucyjne źródło inspiracji. Niestety brakuje danych na temat tego, czym dokładnie zajmował się Brzeski w paryskiej redakcji, jednak wpływ na zainteresowanie nowymi standardami w prasie oraz dokonywane przez artystę eksperymenty w dziedzinie fotografii, miała ona bezsporny.

„As” posiadał swój schemat wizualny, powielany w większości numerów, a ukonstytuowany w pełni około 1937 roku. Standardowym środkiem ekspresji czasopisma stały się zdjęcia o wysokim poziomie technicznym i artystycznym oraz ilustracja, przy czym często obie te formy pojawiały się

Przykład jednej z foto-kompozycji, *Ciekawość*, *oczekiwanie*, „As” 1935, nr 33.



Przykład dynamicznych, komponowanych cykli zdjęć z 16 i 17 strony magazynu, *Nasze pocięchy*, „As” 1935, nr 15.

razem. Pierwszą stronę stanowiła okładka z pełnostronicową, koloryzowaną fotografią, ukazującą zazwyczaj gwiazdę kina, muzyki lub wycinek reportażu z istotnego wydarzenia opisywanego w danym numerze. Reklamowana przez Ikaca „wytworność” wiązała się z zazwyczaj dość neutralnymi społecznie i politycznie tematami. Dwie następne strony od około połowy trzeciego roku wydawania pisma zajmował artykuł o tematyce podróżniczej, krajoznawczej lub popularnonaukowej, otoczony finezyjnie kolorowanymi obrazkami lub fotografiami. Tematyka krótkich artykułów ukazujących się w „Asie” znów posługiwała się kliszami z masowej wyobraźni i, jak pisze Czekański, stanowi przykład typowej dla masowej prasy „strategii »odrealniania« obrazu rzeczywistości i zamieniania go w spektakl na granicy prawdy i fikcji” (Czekański, 2000: 307). Schematyczne artykuły budowane były za pomocą konkretnych strategii. Dość częstym zabiegiem stosowanym przez Brzeskiego było manipulowanie płaszczyzną fotografii. „Wytworność” i „elegancję” wyrażano poprzez płynne linie i pogrubione ramy zdjęć. Artykuły przeznaczone dla pań, poruszające tematy kulturowo przypisane płci, na przykład ubioru czy kuchni, uzupełniane były rysunkami Brzeskiego (przywodzącymi na myśl szkice mody w stylu rysunku żurnalowego) oraz fotografiami przedmiotów – atrybutami wycinanymi z tła. Te niewielkie rubryki (między innymi „Pani i jej dom”) naśladowały więc stylistykę popularnych, zamieszczanych w prasie reklam, zachęcających swoje odbiorczynie do konsumpcji.

Jedną ze stałych rubryk, która pojawiała się mniej więcej raz w miesiącu, były fotokompozycje na rozkładówkach. Zajmujące całą powierzchnię kartki, z drobnymi inskrypcjami, zestawiane były na zasadzie kontrastu znaczeniowego i analogii kompozycyjnych lub formalnych. Niekiedy stawały się pretekstem do zaprezentowania efektów osiągniętych przez nowoczesną fotografię, operującą nieoczywistymi skrótami perspektywicznymi. Zazwyczaj jednak zarówno zdjęcia, jak i łączące je motywy były dość proste i przyjemne dla oka.

Przedstawiono na przykład dwie istoty przed lustrem – wystylizowaną gwiazdę filmową z podpisem „zadowolenie” i puszystego kota, którego wizerunek zaczerpnięto zapewne z sentymentalnej fotografii, z podpisem „zdziwienie”. Inne tego typu zestawienia to między innymi koń („nerwy”) i lokomotywa („spokój maszyny”). O niewątpliwiej atrybucji serii świadczą wielokrotnie zamieszczane w zestawieniach oryginalne, fotomontażowe realizacje samego Brzeskiego, prezentujące charakterystyczny dla twórcy repertuar motywów.

Szczególnie dekoracyjnie prezentowały się cykle zdjęć umieszczane na szesnastej i siedemnastej stronie magazynu. Zawierały one kilkuczęściowe reportaże – często przedruki z zagranicznych pism lub kompozycje z gotowego materiału, montowanego już w krakowskiej redakcji. Reportaże o pogodnym nastroju ukazane były w dynamicznym układzie – być może te cykliczne fotokompozycje dla „Asa” były autorską odpowiedzią Brzeskiego na dwustronicowe fotoreportaże z magazynu „Vu”.

Poza obróbką gotowych zdjęć oraz dopełnianiem tekstu rysunkami, Brzeski tworzył także charakterystyczne fotomontaże bazujące na materiałach ze zbiorów Ikaca. Zazwyczaj elementy kompozycji wklejane były na gotowe, podkreślające nastrój tło (między innymi *Na plaży* ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi) lub na odwrót – zespolone w dynamicznym układzie formy stanowiły jedyny plan. Wydaje się, że właśnie ten drugi rodzaj budowy kompozycyjnej szczególnie odpowiadał wymogom prasy. Proste formy za pomocą drobnych ingerencji uatrakcyjniały winietę, między innymi w artykule *Jak pracują „oczy i uszy świata”?*, opowiadającym o mocy tygodników i reportaży filmowych. Ilustrują je materiały ze zdjęciami, między innymi Leni Riefenstahl przy pracy, tytuł zaś okala fotografia mężczyzny, na którego zamazanej twarzy widać wyraźnie jedynie tytułowe narzędzia zmysłów. Do tych prostych fotomontaży o ciekawej formie warto dodać również *Od czego zależy poczucie czasu*, *Mężczyźni wolą blondynki* oraz *Biegacza*, zachowanego w łódzkim Muzeum Sztuki jako odrębna praca (Czekalski, 2000: 310). Te kompozycje (jak i nieliczne fotomontażowe realizacje tworzone poza koncertem) cechowała zazwyczaj oszczędność materiału i twórczy recykling (Brzeski wielokrotnie korzystał z tych samych elementów, jak w przypadku używanego przez niego już wcześniej do ilustracji innych artykułów zdjęcia *Gläserner Mensch*). Ten szczególny rodzaj ekspresji graficzno-fotograficznej wyrażał prywatne upodobanie Brzeskiego do opisywanej formy, której chętnie używał również w działalności filmowej. Drugi znany film artysty, *Beton* (również zaginiony) z 1933 roku, opowiada o tragicznych losach robotnika (w tej roli Kazimierz Podsadecki) stającego się ofiarą pędu miasta. Być może z powodu problemów budżetowych (A.L., 1933: 16) reżyser używał fotomontażu jako dodatkowego efektu obrazowego, zastępującego scenografię studyjną. Ponadto „As” był jednym z ostatnich czasopism na rynku, które w drugiej połowie lat 30. ilustrowało winiety tą odchodzącą już wówczas do lamusa techniką (Czekalski, 2000: 308). Choć po 1936 roku fotomontaże w piśmie było coraz mniej, pojawiały się one od czasu do czasu jako sugestywny komentarz do tekstu lub wyrazista okładka.

W czasopiśmie odnaleźć można również wszystkie motywy kojarzone z nowoczesną ikonosferą masową – wspomniane wielkie miasta i potężne wieżowce, współczesne gwiazdy i wytwory kultury. Popularną tematyką poruszaną w „Asie”, dającą pole do popisów graficznych, były artykuły związane z techniką oraz postępem cywilizacyjnym. Przedstawiane w magazynie fotomontaże i fotograficzne zestawienia realizowały nieco anachroniczne w latach 30. hasła uwznioślające piękno maszyny i porównujące ją do ciała

ludzkiego. W autorskim artykule Brzeskiego *Piękno techniki*, artysta powtarza wyrażony już w *Miastach, które czekają na swoich reżyserów* podziw wobec cywilizacji i możliwości techniki. Tekst ilustrują ulubione motywy artysty – lokomotywy, statki i koła zębate, zestawione w dynamicznej kompozycji stanowiącej emfazę zawartej treści.

Teksty Brzeskiego w „Asie” dawały mu możliwość popularyzacji elementów kompozycyjnych i ikonograficznych podpatrzonych w zachodnich magazynach. Tak jak w teoretycznych tekstach pisanych dla „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”, karty czasopisma stały się miejscem promowania najciekawszych sposobów artystycznej ekspresji lub, postulowanych we wzmiankowanym artykule, miejsc „czekających na swoich reżyserów” – Gdyni czy Centralnego Okręgu Przemysłowego. To także kolejna propozycja stworzenia nowoczesnej, prasowej komunikacji wizualnej.

Zmierzch cywilizacji

Twórczość literacka Brzeskiego wzbudza wśród badaczy największe wątpliwości interpretacyjne i nie daje możliwości jednoznacznej klasyfikacji jego działań. Brzeski był autorem licznych tekstów, zamieszczanych przeważnie na łamach wydawnictwa Ikaca. Trudno zakwalifikować je do konkretnego gatunku, często mieszały one porządku artykułów naukowych, manifestów, reportaży z tekstami *stricte* literackimi³. Najwięcej kontrowersji budzi artykuł oraz słynny cykl prac plastyka *Narodziny robota*, który ukazał się w dodatku do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” – „Kurierze Literacko-Naukowym” 1 stycznia 1934 roku. Brzeski przedstawił w nim historię zmechanizowania świata, zaczynając od wynalezienia maszyn tkackiej i parowej, poprzez powszechną industrializację, aż do poznania mikroświata za pomocą nowych narzędzi. Przedstawił rozleniwienie klas posiadających, które całą pracę przerzucić mogły na zautomatyzowane urządzenia, podczas gdy z drugiej strony coraz nowsze maszyny odbierały miejsca pracy robotnikom oraz emitowały trujące gazy wyniszczające środowisko. Dominującą częścią artykułu były autorskie fotomontaże, ilustrujące metaforyczne lub bardziej dosłownie opisane niepokoje, jak na przykład kompozycja *Zmierzch cywilizacji*. Ukazany jest na niej industrialny pejzaż z groźnym, ciemnym niebem. Na ziemi leżą zwłoki zmasakrowanej pary, nad nimi zaś góruje dziwna, antropomorficzna maszyna, zdająca się zbierać z ziemi krwawe żniwo. Analizowany dokładnie przez wielu badaczy cykl wzbudza kontrowersje ze względu na nagłą zmianę postawy artysty na złowieszczo-profetyczną, będącą dokładnym przeciwieństwem wcześniejszych wielkomięjskich symfonii. Marcin Giżycki dopatruje się źródeł tej reorientacji w rozczarowaniu cywilizacją, spowodowanym ekonomicznym kryzysem, czy w lekturze *Nowego wspanełego świata* Aldousa Huxleya (Giżycki, 1996: 95–96). Andrzej Turowski interpretuje serię jako poetycki utwór wyrażający niepokój, mówiący o „wyobcowaniu, o nieludzkim świecie, w którym przyszło żyć współczesnemu człowiekowi, o urzeczowieniu człowieka wśród jego własnych utworów, o utraconych więziach” (Turowski, 2000: 285). Stanisław Czekański natomiast podaje w wątpliwość jakiegokolwiek drugie dno, sugerując, że łamy pism IKC „wyznaczają nie tyle refleksyjny, co rozrywkowy sposób ich odbioru, a z drugiej strony [...] wątpliwe intelektualne walory” publikacji Brzeskiego

3 Spis publikacji Brzeskiego można znaleźć na stronie jego krewnego i zarazem biografy: wierzchowski.art.netgaleria.pl/?p=p_57&sName=-piorem-janusza-marji-brzeskiego (10.07.2015).

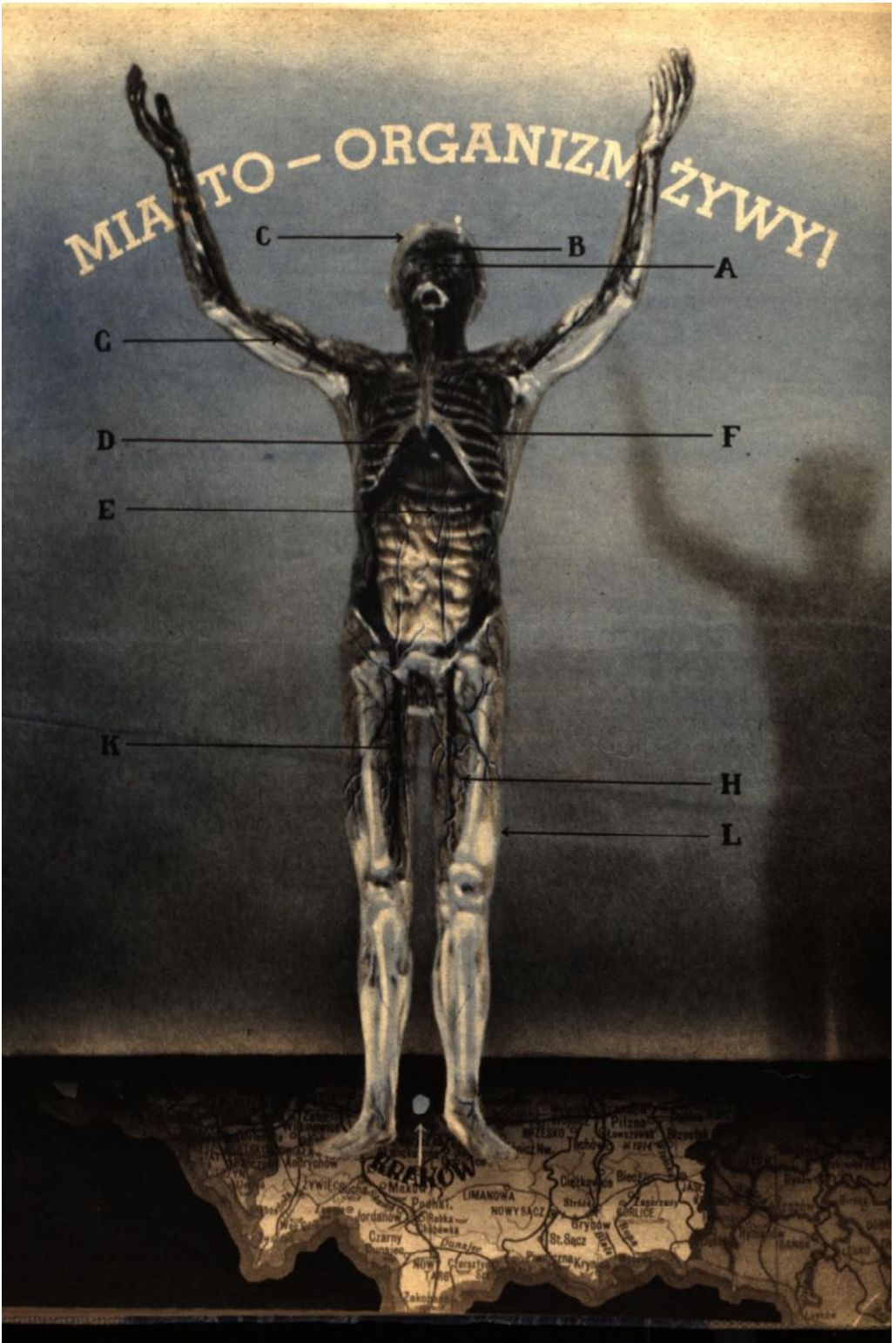


(Czekalski, 2000: 289). niespójność w poglądach twórcy ujawnia dodatkowo fakt, że wymieniane wcześniej, gloryfikujące postęp realizacje, publikowane na łamach „Asa”, są chronologicznie późniejsze. Skąd ta zmiana poglądów?

Prawdopodobne jest jeszcze jedno wytłumaczenie, które może rzucić nowe światło nie tylko na cykl *Narodziny robota*, lecz także na całą twórczość Brzeskiego przeznaczoną dla koncernu Mariana Dąbrowskiego. Artykuł z noworocznego numeru dziennika był bowiem zdecydowanie więcej niż inspirowany tematycznym wydaniem magazynu „Vu” pod znamienym tytułem *Fin d'une civilisation (Koniec cywilizacji)*⁴. Zawarte w polskim piśmie fotomontaże nawiązują do prac Marcela Ichaca, a tekst do artykułu Pierre'a Mac-Orlana *Vie et Mœurs du Robot homme-machine (Życie i zwyczaje Robota człowieka-maszyny)*. Zestawienie obu artykułów udowadnia, że emfaza wartości intelektualnych i merytorycznych działań Brzeskiego nie musi

Fotomontaż do artykułu Janusza M. Brzeskiego *Jak pracują „oczy i uszy świata”?*, „As” 1935, nr 15.

4 Kilka reprodukcji z numeru zamieszczono na stronie internetowej: <https://www.flickr.com/photos/aorloff/4342991859/in/photostream/> (28.07.2015)



być istotnym kierunkiem analizy jego twórczości, i otwiera perspektywę niejednoznacznego charakteru zleceń dla IKC. Być może pseudokatastrofizm z *Narodzin robota* oraz filmu *Beton* był po prostu pretekstem dla użycia konkretnej stylistyki i twórczego przetworzenia nowoczesnych projektów wizualnych z Zachodu. Jak podkreślił to w jednym ze swoich tekstów, Brzeski za podstawę pracy twórczej uważał wywołanie w widzu odczucia nazwanego przez niego „wzruszeniem wzrokowym” (Brzeski, 1932: 14).

Realizacje plastyczne Janusza M. Brzeskiego dla concernu „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” unaocniają podstawową cechę jego działalności – mieszanie porządków kultury wysokiej i popularnej. Rozszerzając perspektywę o spojrzenie na twórczość filmową (produkcja dwóch filmów, założenie stowarzyszenia) czy fotograficzną (eksperymenty z technikami w postaci fotogramów, perspektywy nowej rzeczowości, w końcu I Wystawa Fotografii Modernistycznej w 1931 roku), należy wyróżnić zasadniczy wątek działań plastyka – popularyzację nowoczesnych technik oraz próbę połączenia form awangardowych z masowym medium. Świadome używanie przez niego strategii graficznych czy formalnych zabaw nie pozwala traktować jego działań jako epigońskiego powielania zagranicznych wzorów. Głównym celem wszystkich dzieł Brzeskiego miało być bowiem wywołanie w widzu uczucia przyjemności i emocjonalnego poruszenia.

Niejednoznaczność przynależności artysty do konkretnych prądów europejskich nastrocza problemom badaczom. Na przykład Andrzej Turowski, jeden z najwybitniejszych historyków polskiej awangardy, zalicza Brzeskiego do radykalnego odłamu rodzimych twórców okresu międzywojnia (Turowski, 2000). Wielokrotnie wspominany Stanisław Czekalski często dopatruje się w działaniach grafika „trywializacji” użytej techniki (Czekalski, 2000). Projekty Brzeskiego wykazywać mogą dużo bardziej zawiłą relację między uznawanymi za rewolucyjne działaniami awangardy plastycznej a kształtującą się ówczesnie kulturą popularną, dokładniej: mieszanie się, współlistnienie wątków oraz świadomą strategię powtarzania obcych schematów i elementów ikonograficznych na rzecz nowej estetyki. Ujawniają również kolejną odsłonę fascynacji ówczesnych mediów stereotypową czy popularną wizualnością Zachodu, czego przykładem mogą być silne inspiracje francuskim pismem „Vu”. W dalszej perspektywie badań nad twórczością grafika warto przyrzeć się również innym tytułom ukazującym się ówczesnie na zagranicznym rynku⁵. Zaprezentowane w niniejszym artykule krótkie analizy realizacji dla redakcji Ikaca, odsłaniają interesujące wątki historii ilustracji prasowej II Rzeczypospolitej i każą myśleć o Brzeskim jako jednym z ciekawszych twórców nowoczesnego projektowania graficznego.

Jeden z ostatnich fotomontaży użyty do ilustracji artykułu *Miasto – żywy organizm*, „As” 1938, nr 24.

5 Formalne podobieństwa można zauważyć także w przypadku „Tajnego Detektywa”, którego ilustracje przypominają estetykę francuskiego magazynu „Détective” ukazującego się od 1928 roku. Autorka jest w trakcie badań nad związkami obu pism.

BIBLIOGRAFIA:

- A.L. (1933). Beton. Nowy film krótkometrażowy. „Światowid”, 50, (16).
- Brzeski J.M. (1932). Miasta, które czekają na swoich reżyserów. „Kurier Filmowy”, 331, (16).
- Brzeski J.M. (1933). Rozwój fotografii a film współczesny. „Kurier Filmowy”, 17, (16).
- Brzeski J.M. (1934). Narodziny robota. „Kurier Filmowy”, 1, (16).
- Czekalski S. (2000). Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego. Poznań.
- Dehnel J, Klicka B. (2015). *Nowy Tajny Detektyw*. Warszawa.
- Eter (1933). „Tajny Detektyw”, 19, (4–5).
- Giżycki M. (1996). Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa.
- Grom nad Ocholcem (1934). „Tajny Detektyw”, 31, (7).
- JMB [Brzeski J.M.] (1935). Jak pracują „uszy” i „oczy” świata?. „As”, 15, (20).
- Łódzki świat podziemny (1934). „Tajny Detektyw”, 16, (6–7).
- Malinowski J. (1981). Krakowskie Studio Polskiej Awangardy Filmowej 1932–1934, [w:] Zagrodzki J. (red.), *Janusz Maria Brzeski, Kazimierz Podsadecki. Z pogranicza plastyki i filmu*. Łódź.
- Melodia śmierci (1933). „Tajny Detektyw”, 40, (4–5).
- Mężczyźni wolą blondynki (1935). „As”, 3, (10).
- Słonimski A. (1975) *Alfabet wspomnień*. Warszawa.
- Tajemniczy mord w kinoteatrze (1931). „Tajny Detektyw”, 3, (13).
- Trzy procesy w stolicy (1933). „Tajny Detektyw”, 11, (4–5).
- Turowski A. (2000). Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej. Kraków.
- W sieci pająka (1931). „Tajny Detektyw”, 30, (13).
- Widziałem zjawę! (1934). „Tajny Detektyw”, 42, (8–9).
- Wierzchowski A. (2013). Janusz Marja Brzeski 1907–1957, artysta prawdziwy. Kraków.
- Władysław W. (1982). *Krew na pierwszej stronie*. Warszawa.
- Wyszyński Z. (1975). *Filmowy Kraków 1896–1971*. Kraków.
- Zagrodzki J. (1980). Fotokolaże Kazimierza Podsadeckiego i Janusza M. Brzeskiego. „Projekt”, 4.
- Zawiasa K. (1978). Z problemów społecznego funkcjonowania tekstów wizualnych – na przykładzie oprawy graficznej tygodnika „Tajny Detektyw”. Nieopublikowana praca magisterska, Uniwersytet Adama Mickiewicza. Poznań.
- Zechenter W. (1972). *Upływa szybko życie*. T. 2. Kraków.
- Żółkiewski S. (1973). Cezura 1932. „Roczniki Humanistyczne”, (161–182).