

ALEKSANDER WÓJTOWICZ Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

„CZARNY PARYŻ” – NIEZNANA POWIEŚĆ JANA BRZĘKOWSKIEGO I JOLANTY FUCHSÓWNY

Czarny Paryż ukazywał się w odcinkach na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w pierwszym kwartale 1932 roku¹. Pomimo publikacji w jednym z najpoczytniejszych dzienników okresu międzywojennego nie był dotąd uwzględniany w omówieniach i opracowaniach bibliograficznych dorobku literackiego Jana Brzękowskiego. Tymczasem z dzisiejszej perspektywy utwór ten wydaje się interesujący, uzupełnia bowiem dotychczasowy stan wiedzy na temat twórczości jednego z czołowych reprezentantów rodzimej pierwszej Awangardy, a jednocześnie odsłania pewien epizod złożonych, lecz wciąż jeszcze nie do końca zbadanych związków tej formacji z literaturą i kulturą popularną.

Na trop *Czarnego Paryża* naprowadzają powojenne wspomnienia pisarza zawarte w tomie *W Krakowie i w Paryżu* (1968), gdzie pokrótce zostały omówione okoliczności nawiązania kontaktu z Jolantą Fuchsówną oraz dzieje współpracy nad powieścią². Na początku lat trzydziestych XX wieku oboje przebywali w Paryżu, skąd nadsyłali korespondencje, które ukazywały się na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” oraz jego cotygodniowego dodatku – „Kuriera Literacko-Naukowego”. Brzękowski miał już wtedy za sobą epizod z redagowaniem (wspólnie z Wandą Chodasiewicz-Grabowską) dwujęzycznego czasopisma „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” (1929–1930), które miało stać się w jego zamyśle międzynarodową platformą dla wystąpień reprezentantów Nowej Sztuki. Artykuły, jakie od początku pobytu we Francji zamieszczał w „IKC-u”, stanowiły w znacznej mierze odprysk tej działalności; były to przede wszystkim relacje z wydarzeń artystycznych, wywiady z tamtejszymi twórcami, a niekiedy także teksty krytyczne poświęcone literaturze francuskiej i polskiej. Okazjonalnie pisywał również felietony o mniej poważnym charakterze, ciężące w stronę scenek obyczajowych prezentujących atmosferę wielkiego miasta oraz obrazy z życia jego mieszkańców³.

¹ Powieść opublikowano na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w 47 odcinkach, drukowanych z niewielkimi przerwami między 22 I a 26 III 1932 (22–25 I, 27–31 I, 3–4 II, 6–8 II, 10–15 II, 17–22 II, 24–29 II, 2–5 III, 9–10 III, 12–13 III, 16 III, 19–20 III, 23–26 III).

² J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*. Warszawa 1968, s. 79–80.

³ Zob. np. J. Brzękowski: *Życie paryskiego manekina*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 7; *Kabarety literackie na Montmartrze*. Jw., 1934, nr 51.

W podobnym tonie utrzymane były analogiczne artykuły Jolanty Fuchsówny (1899–1944), publicystki i pisarki, która po ukończeniu nauki we Lwowie i studiów dziennikarskich na paryskiej Sorbonie związała się z wydawnictwami należącymi do krakowskiego koncernu IKC⁴. Zamieszczała na ich łamach felietony oraz relacje z podróży po krajach Europy (zebrane w tomie *Bagaż sentymentalny* (Kraków 1934)), a także szkice obyczajowe, krytycznoliterackie, filmowe⁵. Warto też wspomnieć o sporządzonym przez nią autoryzowanym przekładzie tekstu Jess Conrada – wdowy po autorze *Smugi cienia* – zatytułowanego *Dole i niedole naszych pierwszych lat małżeńskich*, który ukazał się w „Kurierze Literacko-Naukowym” w ramach cyklu *Moje wspomnienia o Józefie Conradzie*⁶.

Fuchsówna nie stroniła również od twórczości popularnej, czego świadectwem były nowele publikowane w „IKC-u” oraz w innych czasopismach należących do koncernu („Światowid”, „As”), podejmujące przeważnie tematykę obyczajową, nasycone melodramatycznymi kliszami, gdzie dochodził do głosu ton moralizatorski, najmocniej pobrzmiewający w okolicznościowych tekstach zamieszczonych w wigilijnych i świątecznych numerach czasopism⁷. Wynikało to z faktu, że Fuchsówna miała jasną świadomość ówczesnych reguł gry dyktowanych pisarzom przez wysokonakładowe periodyki, oczekujące od nich nie tyle eksperymentów artystycznych i zawłości intelektualnych, ile prostych i wyrazistych fabuł. W opublikowanym na łamach „IKC-a” artykule *Literatura na szaro* podkreślała, że powinny one być przede wszystkim zaprzeczeniem tytułowej „szarości”:

Nie robie propagandy powieściom zaczynającym się od słów „Burza szalała za oknem i w sercu hrabiego Henryka” – i tym podobnym plagiatom „Mniszkówny”. Ale sądzę, że cała literatura polska nie może być poświęcona wyłącznie zagadnieniom społeczno-ekonomicznym, nie może zajmować się tylko kryzysem i bezrobociem, stanowić jakoby reportaż z dna nędzy. Książki te będą [...] dokumentem chwili, ale ta chwila bije na razie w człowieka takim obuchem, że chciałby w książce znaleźć choćby szczyptę optymizmu lub trochę zapomnienia⁸.

Fuchsówna była przekonana, że w literaturze polskiej brakuje ognia pośredniego, usytuowanego między literaturą brukową a wysokoartystyczną. Powołując się na przykład Francji wskazywała, że obok Louisa-Ferdinanda Céline’a i André

⁴ Zob. Z. Sokół, *Czasopisma, dodatki kobiece i dla kobiet wydawane przez koncern IKC (w latach 1918–1939)*. W zb.: „Ilustrowany Kurier Codzienny”. Księga pamiątkowa w stulecie powstania dziennika i wydawnictwa. 1910–1939. Red. G. Wrona, P. Borowiec, K. Woźniakowski. Kraków 2010, s. 350.

⁵ Zob. np. J. Fuchsówna: *Magia sceny i ekranu*. „Kalendarz dla Kobiet IKC” 1931, s. 53; *Wolność na gościńcu. Z powodu ostatniego filmu René Claira*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 13.

⁶ J. Conrad, *Dole i niedole naszych pierwszych lat małżeńskich*. Przeł. J. Fuchsówna. „Kurier Literacko-Naukowy” 1930, nr 18.

⁷ Zob. np. J. Fuchsówna: *Biedna Ivetta*. „Światowid” 1930, nr 46; *Lift-boy Jim. Opowieść wigilijna*. Jw., nr 51; *Katastrofa w kolejce podziemnej*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 50; *Co widział księżyc w noc wigilijną. Bajka dla dorosłych*. Jw., nr 52; *List miłosny*. Jw., 1933, nr 12; *Hamulec bezpieczeństwa*. „As” 1935, nr 2. Szczegółowy wykaz tekstów literackich drukowanych na łamach „Asa” i „Światowida” (w tym utworów Fuchsówny) zawiera praca P. Borowca *Miedzy sensacją a nauką. Obraz produktów krakowskiego wydawnictwa i koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny (1910–1939)* (Kraków 2005).

⁸ J. Fuchsówna, *Literatura na szaro*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr z 13 I.

Malraux, „najświeńniejszych dziś epików nędzy człowieczej”, dużym uznaniem cieszą się tam utwory Claude’a Farrère’a oraz Pierre’a Benoit, reprezentujące „typ powieści psychologiczno-awanturkowej”, który „odpowiada, zdaje się, najbardziej temu, czego czytelnik żąda od książki: aby go interesowała od pierwszej do ostatniej strony i dawała kompletne odprężenie psychiczne”⁹. W słowach tych wyraźnie dochodziła do głosu coraz powszechniejsza wśród ówczesnych pisarzy świadomość, że literatura popularna stawia wyzwania, którym najłatwiej sprostać, uwzględniając oczekiwania masowego odbiorcy.

Wydaje się, że *Czarny Paryż* był w znacznej mierze owocem takiego kompromisu. Powieść z rozmysłem została nasycona wiązką stereotypowych ujęć i klisz fabularnych, na co wyraźnie wskazywał zresztą już sam zamysł osadzenia akcji w jednym z bodaj najbardziej zmitologizowanych miast w literaturze europejskiej. Warto przy tym dodać na marginesie, że tematyka paryska powracała na stronach „IKC-a” regularnie, przybierając najczęściej postać sensacyjnych i niepozbawionych szczyptę egzotyizmu artykułów pod wiele mówiącymi tytułami w rodzaju: *Katakumby Paryża*, *Tajemnice Paryża*, *W kalejdoskopie typów współczesnego Paryża*, *Kolonizacja białych* czy wreszcie *Bal Negrów. Reportaż z życia Murzynów*¹⁰. Ich brzmienie czyniło zadość oczekiwaniom odbiorców, które zostały uformowane przez rozpowszechniony w kulturze i tradycji „mit Paryża”¹¹. Wytworzył on wiązkę schematów i konwencji pokrywających mapę miasta gęstą warstwą intertekstualnych reprezentacji¹².

To właśnie do nich odwoływała się powieść napisana przez Brzękowskiego i Fuchsównę. Autorzy sięgnęli po tak żelazne elementy owego repertuaru, jak rozpościerające się pod miastem lochy i katakumby, środowiska artystycznej bohemy, emigrantów, nędzarzy, apaszków oraz Murzynów zrzeszonych w przestępczym, lecz utworzonym ze szlachetnych pobudek związku „Czarna Salamandra”. Zostały one wplecione w schemat powieści kryminalnej, której fabuła opowiadała o kradzieży klejnotu pozostającego od pokoleń w rodzinie amerykańskich milionerów oraz o śledztwie w sprawie jego zniknięcia. Prowadziło je dwóch polskich detektywów-amatorów: konstruktor samolotów, inżynier Antoni Wolski, i jego przyjaciel Jerzy Jaroń, którzy dzięki logice i sprytowi zdołali pokonać wszystkie piętzące się na drodze przeszkody.

Nateżenie klisz i schematów prowokuje do pytania: dlaczego Brzękowski-awangardzista zdecydował się na napisanie „tradycyjnej” powieści detektywistycznej? Pierwsza narzucająca się odpowiedź – z powodów finansowych – jest najbardziej prawdopodobna, ale też z perspektywy dzisiejszych studiów nad awangardą nie-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Artykuły, których tytuły przykładowo tu wymieniono, opublikowane zostały na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego” na początku lat trzydziestych: J. Pietrzycki, *Katakumby Paryża* (1931, nr 44). – T. Bliński, *Tajemnice Paryża* (1930, nr 18). – W. Zechenter, *Kolonizacja białych* (1931, nr 30). – J. M. Brzeski, *Bal Negrów. Reportaż z życia Murzynów* (1933, nr 8).

¹¹ Zob. R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowski. Warszawa 1967 (przeł. K. Dolatowska).

¹² Zob. B. Westphal, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Transl. R. T. Tally. New York 2011, s. 150 n.

wystarczająca. Z tego względu lepiej postawić pytania inne: jak wyglądała relacja między twórczością Brzękowskiego a kulturą popularną oraz w jakiej mierze wpisywała się ona w ramy wyznaczone przez ówczesny dyskurs awangardowy?

Jedną z odpowiedzi podsuwa nie przedrukowany po wojnie artykuł *Literatura stosowana*, zamieszczony na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego” w momencie, gdy w „IKC-u” dobiegała końca publikacja *Czarnego Paryża*. Choć Brzękowski nie wspomniał w nim ani razu o powieści, to można odnieść wrażenie, że jego wywód był wyjaśnieniem przyczyn, dla których zdecydował się na jej napisanie. Na potrzeby rozważań wprowadził rozróżnienie na dwa rodzaje literatury: „czystą”, zasługującą na uznanie ze względów artystycznych, oraz „stosowaną”, na którą składała się „przeciętna produkcja książkowa, przeznaczona dla szerokich mas”¹³. Pierwsza miała wypracowywać wartości i chwytły, które przejmowała druga, rozmieniając je zazwyczaj na drobną monetę i popularyzując wśród szerokiego grona czytelników. Tymczasem proces ten umykał uwadze krytyków, którzy przykładali jednakową miarę do wszystkich powieści, co prowadziło do nieporozumień mających źródło w nieznanomości zasad funkcjonowania rynku książki:

Większość produkcji wydawniczej należy [...] do zakresu literatury stosowanej. Nie ma ona wartości literackiej, ale za to stanowi pożyteczną lekturę dla szerokiej publiczności. Istnieje bowiem duże zapotrzebowanie na „literaturę stosowaną” dla dzienników (do odcinków powieściowych) oraz dla nasycenia głodu książki u szerokich mas, interesujących się jedynie fabułą. Popyt na tego rodzaju powieści jest zawsze bardzo duży i nie widzę najmniejszego powodu, by literaci nie mieli produkować takich książek w celach zarobkowych. Autor, którego powieść idzie w odcinku dziennika, jest uważany przez kolegów za zdeklasowanego. Jest to wynikiem zakorzenionego wciąż u nas popędu do wielkich słów, do „wielkiej” literatury. Książka może mieć cele utylitarne i nie przynosi to wstydu ani autorowi, ani książce¹⁴.

Przekonanie takie szło w parze z postulatami, by recenzenci odłożyli na bok przyzwyczajenia wyrobione na gruncie obcowania z „literaturą czystą” i rozpatrywali „literaturę stosowaną” w ramach innego systemu odniesień, zwracając uwagę zwłaszcza na propagowane przez nią „zdrowie moralne i ideowe” oraz poprawność językową. Choć wywód ten był daleki od precyzji, to wyraźnie odkrywał przesłanki, jakie przyświecały Brzękowskiemu; domagał się on uznania i docenienia literatury popularnej, której ekspansywny rozwój uznawał za przejaw nowych czasów.

W podobnym tonie wypowiadała się Fuchsówna. We wspomnianym już wcześniej szkicu *Literatura na szaro* krytycznie odnosiła się do twórczości spod znaku szeroko pojętego realizmu społecznego, twierdząc, że porusza ona problemy, jakimi powinna zajmować się publicystyka. „Trzeba by [...] zerwać z psychozą pisania o szarym człowieku i zacząć pisać dla szarego człowieka” – nawoływała¹⁵, wskazując jednocześnie, że najprostsza droga do tego celu wiedzie poprzez wyzyskanie metod wypracowanych na gruncie literatury popularnej, ponieważ:

Szary człowiek lubi, ażeby jego sprawami zajmowały się gazety codzienne, ażeby gardłowały, sta-

¹³ J. Brzękowski, *Literatura stosowana*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 40.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Fuchsówna, *Literatura na szaro*.

wały w jego obronie, wywlekały jego krzywdy na forum publiczne. Ale książka ma być dla niego wytnieniem, odpoczynkiem. Książka i teatr mają go właśnie oderwać od szarej rzeczywistości¹⁶.

Wypowiedzi obojga autorów można traktować jako echa głębokich przemian, jakie towarzyszyły krystalizowaniu się obiegu popularnego w kulturze polskiej. Ekspansja prowadziła do zacierania granic między literaturą „wysoką” a „niską”, proces ten zaś znalazł szczególnie wyraziste odzwierciedlenie w dyskursie awangardowym, który domagał się dowartościowania „ducha ludyzmu” (*l'esprit ludique*) przenikającego literaturę niską¹⁷. Idąc tym tropem, reprezentanci Nowej Sztuki sięgali po wątki z kultury niskiej, które pobrzmiewały wyraźnie chociażby w prozie Guillaume'a Apollinaire'a (*Heretyk i s-ka*, 1910; *Poeta zamordowany*, 1916), Blaise'a Cendrarsa (*Złoto*, 1925; *Moravagine*, 1926; *Rum*, 1930), w poezji surrealistów i dadaistów, a – w szerszym wymiarze – również w eksperymentalnym malarstwie i filmie tego czasu¹⁸.

Analogiczne próby podejmowane były przez polskich awangardzystów, którzy, zwłaszcza w latach dwudziestych, przejawiali wyraźne upodobanie do „kultury nizinnej”¹⁹. Stanowiła ona rezerwuuar chwytów i motywów, do których sięgali z upodobaniem, przetwarzając je w zgodzie z własnymi założeniami artystycznymi. Szczególna rola w tym względzie przypadła powieści kryminalnej, motyw śledztwa bowiem i postać detektywa przeistaczały się często w tekstach awangardzystów w figury dające asumpt do postawienia pytań o naturę ładu symbolicznego, mechanizmy porządkowania doświadczeń i poznawania rzeczywistości. Wychylenie twórczości tych autorów w stronę dominanty epistemologicznej było wyraźne zwłaszcza we wczesnej prozie Aleksandra Wata (*Prowokator*, 1924), w opowiadaniach Adama Ważyka z tomu *Człowiek w burym ubraniu* (1930), a także w debiutanckiej powieści Brzękowskiego.

Psychoanalitik w podróży (1922–1925, druk: 1929), bo o nim mowa, skonstruowany został stosownie do zaproponowanej przez autora koncepcji „niejednorodności formalnej”, która opierała się na założeniu, że poszczególne części utworu winny odwoływać się do różnych konwencji literackich²⁰. Zgodnie z tym jedna z nich zatytułowana była *Sprawa tajemniczego zniknięcia dyrektora Ł...* *Wyjątek z książki przygotowywanej do druku pt. „10 znakomitych czynów inż. Goettera”*. Została napisana według reguł powieści kryminalnej, potraktowanej tutaj jako pretekst do

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. A. Marino, C. Napoca, *L'Art et l'esprit ludique*. W zb.: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*. T. 2: *Théorie*. Sous la direction de J. Weisgerber. Budapest 1986, s. 753–756.

¹⁸ Zob. M. Richardson, *Surrealism and Popular Culture*. W: *Surrealism and Cinema*. New York 2006.

¹⁹ A. Ważyk, *Kwestia gustu*. W: *Eseje literackie*. Warszawa 1982, s. 73–75.

²⁰ W metaliterackich wywodach zamieszczonych w drugim rozdziale *Psychoanalitika w podróży* J. Brzękowskiego (Warszawa 1929, s. 70–71) propozycja ta wysnuta została z założeń patronujących dyskursowi awangardowemu: „Jednolitość konstrukcyjna jest walorem artystycznym powieści. Nowym walorem artystycznym jest niejednorodność formalna. Trzysta stron utrzymanych w tym samym typie formalnym są dowodem ubóstwa stylistycznego autora. Gorzej – wskazują na szczupły zakres jego odczuwalności, na brak poczucia związku między realnością psychiczną a tworzywem. Tzw. styl jakiegoś autora, stały i w zasadniczych zasadach niezmienny – sprzeczny jest z postępem i wiekiem dwudziestym”.

wprowadzenia problematyki wykraczającej poza ramy gatunku. Mówiła o sfingowanym przestępstwie, którego inicjator z powodzeniem skompromitował metody śledcze, jakimi kierował się inżynier Goetter, przekonany o własnej nieomyślności detektyw. Fiasko prowadzonego przezeń dochodzenia miało wykazać, jak cienka i trudno uchwytna może być granica między mistyfikacją a prawdą, fikcją a rzeczywistością. Tak więc powieść kryminalna stawała się wehikułem pozwalającym wprowadzić na scenę złożoną problematykę epistemologiczną, odsłaniając tym samym potencjał, o jakim z dużą aprobatą wypowiadali się wówczas m.in. Gilbert Keith Chesterton, Siegfried Kracauer, a w Polsce – Stanisław Baczyński²¹. Na tym tle *Czarny Paryż* był utworem o daleko mniejszych ambicjach, jego autorzy bowiem nie zdecydowali się na poruszenie tak złożonej problematyki, w znacznej mierze utrzymując się w kręgu zakreślonym przez tradycję gatunkową.

Można jednak domniemywać, że napisana wspólnie z Fuchsówną powieść była dla Brzękowskiego swoistym poligonem doświadczalnym, na którym testował różnorodne związki nowatorskiej prozy z literaturą popularną²². Argumentem na rzecz zasadności takiej hipotezy jest nie tylko przywołany rozdział z *Psychoanalitika w podróży*, po napisaniu bowiem tej powieści Brzękowski dość regularnie powracał do wątków o podobnym charakterze, osnuwając wokół nich tematykę opowiadań *Buty No. 138* (1927), *Harry Bon i literatura* (1928) oraz *Szczepionki profesora Krochmala* (1929). W znacznej mierze nawiązywała do nich również opublikowana w tym samym roku co *Czarny Paryż* „powieść sensacyjno-filmowa” *Bankructwo profesora Muellera*.

Eksperymenty Brzękowskiego były charakterystyczne dla nurtu prozy awangardowej, stawiającego sobie za cel „destruktywizację” (*déstructuration*) ówczesnych form powieściowych, które z upodobaniem rozbijali zwłaszcza surrealiści²³. Choć, jak wspomniano, w *Czarnym Paryżu* proces ten nie dochodził do głosu z równą mocą jak w *Psychoanalitiku w podróży*, to mimo wszystko dokonało się w nim symptomatyczne rozszczelnienie granic gatunkowych. Zostało ono zresztą podkreślone w metaliterackim komentarzu zamieszczonym w pierwszym akapicie powieści, który brzmiał:

Było to w niedzielę, jedną z tych niedziel, podczas których co roku odbywają się w Vincennes popisy lotnicze. Była to niedziela awiacji, dzień awiacji, jeśli wolicie styl urzędowych ogłoszeń²⁴.

Ten charakterystyczny dla awangardowej prozy chwyt, który jeden z badaczy literatury francuskiej nazwał za Gérardem Genette'em „wystrzałem z referencjalnego pistoletu na koncercie fikcji [*coup de pistolet référentiel dans le concert de la*

²¹ G. K. Chesterton: *A Defence of Detective Stories*. W zb.: *The Art of Suspense*. Ed. J. Yeoman. Leighton Buzzard 2010; *Errors about Detective Stories*. W zb.: jw.; *How to Write a Detective Story*. W zb.: jw. – D. Frisby, *Between the Spheres: Siegfried Kracauer and the Detective Novel*. „Theory, Culture and Society” t. 9 (1992). – S. Baczyński, *Powieść kryminalna*. Warszawa 1932.

²² Echa tych prób odnaleźć można w ówczesnej poezji J. Brzękowskiego, zwłaszcza w wierszach z tomów *na katodzie* (1928) i *w drugiej osobie* (1933).

²³ Zob. M. Dupuis, *Le Roman*. W zb.: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, s. 851.

²⁴ J. Fuchsówna, J. Brzękowski, *Czarny Paryż*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1932, nr z 22 I.

fiction]”²⁵, ukazywał dystans narratora wobec opowiadanych wydarzeń, a jednocześnie w pośredni sposób ujawniał konwencjonalny charakter fabuły. Analogiczne rozwiązania przewijały się zresztą przez całą prozę Brzękowskiego, osiągając największe natężenie w powieściach *Psychoanalitik w podróży*, *Bankructwo profesora Muellera* oraz *24 kochanków Perdity Loost* (1939; druk: 1961).

W innym wymiarze strategia ta dochodziła do głosu w rozdziale 13, zatytułowanym *Zabawa w pracowni Japończyka*. Został on osnuty wokół pomysłu, o jakim Brzękowski donosił w jednej ze swoich korespondencji dla „IKC-a”. Opisywał tam propagowany przez Roberta Delaunaya oraz Le Corbusiera pomysł, aby w granicach Paryża założyć „Le Vallée des Arts”, „miasto artystów”, gdzie każdy z nich powinien otrzymać „mieszkanie wraz z dziennym »studio« do pracy, a dla wszystkich razem przeznaczona jest galeria sztuki współczesnej, obejmująca najbardziej reprezentatywne dzieła artystów chwili obecnej”²⁶. Choć przedsięwzięcie to nie wyszło poza fazę projektu, w *Czarnym Paryżu* doczekało się już częściowej realizacji; jest to nieistniejąca, wymyślona na potrzeby powieści, wzniesiona wedle planów Le Corbusiera, paryska *Avenue des Ballons*, której nazwa wyraźnie ujawniała ironiczny dystans wobec reguł wyznaczających ramy konwencji literackich.

Natomiast rozdział 20, zatytułowany *Sanatorium w Neuilly*, wprowadzał na scenę często pojawiającą się w twórczości Brzękowskiego postać wybitnego uczonego. Jednak, w odróżnieniu od tytułowych bohaterów *Szczepionek profesora Krochmala* i *Bankructwa profesora Muellera*, nie był on jednak mistyfikatorem ani owładniętym obsesją poprawiania świata idealistą błądzącym po manowcach. Powracał tutaj występujący w pierwszym z przywołanych tekstów motyw szczepionki powodującej całkowitą przemianę osobowości. Dotknięta nią bohaterka wyleczona została przez profesora Carillona, który posłużył się w tym celu eksperymentalną terapią wizualną, polegającą na wyświetleniu pacjentce filmu zawierającego informacje z jej wcześniejszego, wymazanego przez szczepionkę życia:

Światła były już przyćmione. Na znak profesora pielęgniarka wprowadziła Violet, która usiadła obok nich. Rozległ się dźwięk gongu i na srebrną taflę ekranu wybiegł napis: *Przebudzenie Paryża*.

Był to film z rodzaju „documentaire”, mały film, przedstawiający przebudzenie wielkiego miasta. Dudniły ciężkie wozy, naładowane produktami z Hal, dzwoniły pierwsze tramwaje i autobusy, jadące po mostach Sekwany, rozbrzmiewał wesoły śmiech dzieci, spieszących do szkoły, robotnicy tłoczyli się na stacjach kolejki podziemnej. Film był dźwiękowy i oddawał wszystkie głosy porannego Paryża w jak najwierniejszy sposób.

Potem na ulice miasta wylegli sprzedawcy gazet, wołając hałaśliwie: „Le Matin”! „Le Journal”! „Le Petit Parisien”! W pewnym momencie cały ekran zajęła postać chłopaka sprzedającego „Daily Mail” i sale napętnił jego okrzyk: „Sensacyjne morderstwo w hotelu księcia Yorku! Mrs. Ray Spencer uduszona przez tajemniczych zbrodniarzy”!

Odpowiedział mu spazmatyczny krzyk z krzeseł. To Violet zerwała się z miejsca i wołała w stronę ekranu:

– To nieprawda! To niemożliwe! To byłoby zbyt potworne!!²⁷

²⁵ M. Boucharenc, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*. Paris 1997, s. 45.

²⁶ J. Brzękowski, *Miasto artystów. Ciekawa idea francuskiego malarza*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 38. Na marginesie warto dodać, że po niewielkich zmianach fragment tego artykułu został przeniesiony do *Czarnego Paryża*.

²⁷ Fuchsówna, Brzękowski, op. cit., nr z 9 III.

Pomysł był interesujący z kilku względów. Po pierwsze, w wyraźny sposób korespondował z poszukiwaniami Brzękowskiego, który w swojej twórczości testował różnorodne rozwiązania z pogranicza literatury i filmu, próbując swoich sił również jako scenarzysta²⁸. Po drugie, zastosowana przez profesora Carillona terapia nawiązywała do propagowanego przez ówczesnych awangardzistów gatunku „symfonii miejskiej”²⁹, przybierającej w tym wypadku kształt dokumentalnego filmu krótkometrażowego („mały film” wedle wyrażenia autorów). Po trzecie wreszcie, warto podkreślić, że twórcy świadomie nawiązali tutaj do jednej z najważniejszych technologicznych nowinek owego czasu – filmu dźwiękowego, który „oddawał wszystkie głosy porannego Paryża w jak najwierniejszy sposób”.

Dystans do reguł gatunkowych nie tylko zaznaczał się w metaliterackich komentarzach oraz aluzjach, lecz pobrzmiewał także w epizodach relacjonujących artystyczne i obyczajowe życie Paryża. Był to zresztą jeden z najbardziej charakterystycznych aspektów powieści, w którą wpleciony został szereg obrazków naskicowanych ze sporą troską o wierne odwzorowanie ówczesnych realiów. Pod tym względem *Czarny Paryż* stanowił kalejdoskop, w którym przewijały się opisy restauracji, kabaretów oraz – przywołajmy często stosowane przez autorów określenie – modnych *boîtes*. Mowa tutaj m.in. o kawiarniach, gdzie spędzała czas międzynarodowa bohema artystyczna, takich jak Café du Dôme oraz La Coupole, w jednym z rozdziałów pojawił się także popularny u progu lat trzydziestych Bal Nègre, przyciągający ówczesną publiczność atmosferą egzotyizmu i nieskrepowanych obyczajów. Jeśli dodać do tego zasiedlone przez bezdomnych nędzarzy oraz apaszy nabrzeża Sekwany, podziemne labirynty oraz tajne przejścia, z których korzystali członkowie związku „Czarna Salamandra” czy – wreszcie – pełne przepychu wnętrza hoteli i teatrów, to okaże się, że autorzy powieści konsekwentnie nawiązywali do reprezentacji Paryża wytworzonych na gruncie kultury popularnej. Warto przy tym zaznaczyć, że o ile w napisanej z Fuchsówną powieści Brzękowski ograniczał się do tradycyjnych stereotypów, o tyle w powstałej mniej więcej w tym samym czasie poezji usiłował poza te same stereotypy wyjść. Świadczą o tym wiersze z tomów *na katodzie* (1929) i *w drugiej osobie* (1933), gdzie wczesnomodernistyczny mit Paryża³⁰ porzucony został na rzecz awangardowych z ducha obrazów, przedstawiających stolicę Francji jako na wskroś nowoczesną i tętniącą pulsem współczesnego życia metropolię. Wydaje się, że klucz do wyjaśnienia owej dwutorowości tkwi w złożonym stosunku pisarzy z kręgu Nowej Sztuki do literatury popularnej.

Relację ową cechowała wyraźna dysproporcja. Reprezentanci pierwszej Awangardy godzili się na powieść popularną, a zarazem niezbyt chętnie odnosili się do poezji o takim charakterze. Pierwsza bywała dla nich źródłem inspiracji i zarobku, a niekiedy także narzędziem do komunikowania treści ideologicznych (jak choćby

²⁸ J. Brzękowski opublikował w „Linii” (1931, nr 1) scenariusz abstrakcyjnego filmu *Kobieta i koła*.

²⁹ Zob. A. Graf, *Berlin–Moscow. On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s*. W zb.: *Avant-garde Film*. Ed. A. Graf, D. Scheunemann. Amsterdam 2007.

³⁰ Zob. F. Ziejka, *Nowożytny Babilon. Obraz Paryża w literaturze polskiej 1890–1930*. W: *Mój Paryż*. Kraków 2008.

w przypadku powieści Jalu Kurka z lat trzydziestych³¹), natomiast druga sporadycznie pojawiała się na marginesach ich twórczości.

Awangardziści polscy pisali popularne słuchowiska radiowe oraz scenariusze filmowe, sporo mówili o konieczności uznania i dowartościowania kultury popularnej, lecz poezji popularnej – poza paroma sporadycznymi przypadkami – unikała. W ich dorobku brakowało np. piosenek oraz tekstów kabaretowych, przynoszących ówczesnym pisarzom spory rozgłos, o czym świadczyły chociażby sukcesy skamandrytów, których twórczość awangardziści zwalczali ze sporym zapałem. Być może – oprócz personalnych niechęci – na takim stanie rzeczy zaważyła specyfika dyskursu awangardowego, który w Polsce stosunkowo szybko zdominowany został przez koncepcje konstruktywistyczne, spychające na dalszy plan pomysły spod znaku dadaizmu i surrealizmu. A to właśnie wystąpienia przedstawicieli tych odłamów Nowej Sztuki ciążyły najczęściej w stronę szeroko pojmowanej „sztuki performatywnej”, otwierającej pole do mieszania różnych obiegu kulturowych i rejestrów stylistycznych, widocznego chociażby w eksperymentalnym teatrze i kinie tego czasu³². Równoległe z wzrastającą rolą impulsów konstruktywistycznych punkt ciężkości awangardowego dyskursu o literaturze został wyraźnie przesunięty w stronę poezji, będącej dla zwolenników Nowej Sztuki najważniejszym terenem krystalizowania się nowych form wyrazu. Z tego względu poświęcali jej oni najwięcej uwagi, usiłując wytyczyć i uszczelnić granice między tym, co w niej tradycyjne, a tym, co nowe.

Nieco inaczej w takim kontekście wyglądała sytuacja awangardowej prozy. Z jej odnową nie wiązano aż tak dużych nadziei, nie patronowały jej też hasła, które miałyby siłę i skalę oddziaływania analogiczną do koncepcji poetyckich Tadeusza Peipera, w związku z czym rozwijała się ona wieloma nurtami, wyznaczonymi przez trajektorie indywidualnych programów i projektów artystycznych³³. W tej sytuacji o wiele bardziej prawdopodobne stawało się pojawienie się zjawisk pogranicznych, takich jak synteza prozy z poezją czy filmem lub utworów ciążyących w stronę literatury popularnej. Powieść Fuchsówny i Brzękowskiego dowodzi, że niektóre spośród przyświecających awangardzie haseł realizowane były poza sferą oddziaływania manifestów i wypowiedzi programowych. Zbliżenie do sfery praktyki społecznej oraz zniesienie granicy między kulturą wysoką a niską spełniało się niejako na bocznych torach Nowej Sztuki; w zakresie prozy awangardziści usiłowali zdobyć teren, który w poezji oddali praktycznie bez walki.

³¹ Mowa tu zwłaszcza o powieściach J. Kurka *Mount Everest 1924* (1933), *Woda wyżej* (1935) oraz *Zamurowana rzeka* (1939). Pierwsza z nich, napisana na zamówienie Ministerstwa Wyznań i Oświecenia Publicznego, opowiadała o nieudanym zdobyciu najwyższej góry świata, a jednocześnie stanowiła apoteozę ludzkiego heroizmu. Druga mówiła o tragicznej powodzi z lipca 1934, nawołując przy tym do budowy zabezpieczeń przeciwpowodziowych oraz „walki z ciemną filozofią żywiołu”, trzecia zaś powtórzyła te same hasła w kostiumie powieści dla młodzieży.

³² Zob. B. Cardullo, *En Garde! The Theatrical Avant-garde in Historical, Intellectual and Cultural Context*. W zb.: *Theater of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*. Ed. B. Cardullo, R. Knopf. New Heaven 2001, s. 30 n.

³³ Zob. A. Wójtowicz, *Cogito i „sejtmograf podświadomości”. Proza pierwszej Awangardy*. Lublin 2010, s. 11–30.

Abstract

ALEKSANDER WÓJTOWICZ Maria Curie-Skłodowska University, Lublin

**“CZARNY PARYŻ” (“BLACK PARIS”): JAN BRZĘKOWSKI AND JOLANTA FUCHSÓWNA’S
UNKNOWN NOVEL**

Black Paris is an unknown novel by Jan Brzękowski (composed jointly with Jolanta Fuchsówna). The piece complements the state of research about the creativity of one of the leading representatives of the Cracow “Vanguard,” and also discloses one of the episodes of the Cracow “Vanguard” complex, though not entirely researched connections, with popular literature and culture. It also argues that though the literary formation accepted the popular novel, at the same time they unwillingly welcomed poetry of such character. The former was sometimes a source of inspiration and profit, and often also a means of communicating ideological matters, while the latter appeared only occasionally on the margins of their creativity.