

Przygoda na ulicy Git-le-Coeur.

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

Po niebieskim ~~powietrzu~~ ^{przebiegającym} płynęły ~~aeroplany~~ ^{samoloty}. Widac było lotników, którzy na kilkadziesiąt metrów nad ziemią wykonywali niebezpieczne ewolucje. Jakis akrobata popisował się zręcznością na trapezie przyczepionym do samolotu. Było tak jak w kinie, na obrazie z aktualności Gaumont czy Pathé, gdy bogate Amerykanki w Palm-Beach, stojąc na desce przywiązanej do motorówki, biorą udział w niebezpiecznym wyscigu.

A na dole znajdowała się publiczność. Frenetycznie oklaskiwała lotników ~~akrobata~~, i tłumnie zalegając lasem Vincennes i okolice lotniska zadzierała głowy do góry, by nie uronić z emocjonujących, zapierających ~~dech~~ w piersiach popisów.

Jurek Jaron snuł się wśród tego tłumu z niepokojem oczekując momentu w którym inż. Antoni ^{Wolski} ~~Krzemien~~ rozpocznie lot na awjoncecie własnej konstrukcji. Jurek znał Antka oddawna a później zaprzyjaźnił się z nim w czasie kursów lotniczych, na które razem uczęszczali w Paryżu. Wiedział że od obecnego momentu zależy w znacznej mierze przyszłość Antka.

W razie powodzenia dzisiejszej próby Antek mógł liczyć na zakupienie ^{swego} ~~jego~~ modelu przez jedną z potężnych fabryk zagranicznych, co dałoby mu i skawę i dogodne warunki materialne do dalszej pracy. Jaron znał przyjaciela i wiedział, iż w razie niepowodzenia nie zrazi się, lecz z właściwą sobie siłą woli (czy uporem) będzie dalej pracował, aż do

Iwona Boruszkowska
Aleksander Wójtowicz

Maszynopis w dobie „kultury przemysłowej”

O dwóch wersjach *Czarnego Paryża*
Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego

Odnalezione niedawno maszynopisy *Czarnego Paryża* pozwalają na prześledzenie, w jaki sposób nowe technologie zapisu wpływały na pracę nad utworem literackim¹. Powieść Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego wydaje się w tym kontekście bardzo interesująca, gdyż była pisana równolegle przez dwoje autorów, którzy w 1931 roku podjęli decyzję o wydaniu w celach zarobkowych powieści kryminalnej². Już na początku następnego roku ukazywała się ona w odcinkach na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”³, co świadczyło nie tylko o sprawnym wynegocjowaniu terminu publikacji w wysokonakładowym dzienniku, lecz również o szybkim tempie pracy. Ubocznym – lecz z dzisiejszej perspektywy bardzo frapującym – efektem tego pośpiechu była duża liczba maszynowych oraz odręcznych poprawek, dopisków i przekreśleń nanoszonych na poszczególnych kartach.

¹ Maszynopisy zakupiliśmy na aukcji antykwarycznej Rara Avis 2 czerwca 2019 roku w Krakowie. Prawdopodobnie pochodzą one z archiwum Jolanty Fuchsówny, dziennikarki, publicystki, autorki sztuk teatralnych (m.in. *Czerwonego kapelusza*, 1937) oraz zbioru felietonów *Bagaż sentymentalny* (1934). Opis zachowanych egzemplarzy wraz z krótkim fragmentem powieści przedstawiliśmy w artykule *Zapomniana powieść Joli Fuchsówny i Jana Brzękowskiego albo o dwóch maszynopisach międzywojennej powieści kryminalnej „Czarny Paryż”*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2. W tym artykule skupiamy się natomiast na sposobie, w jaki technologia zapisu maszynowego wpływała na proces tworzenia oraz współpracę duetu autorskiego.

² Informację na ten temat można znaleźć w powojennych wspomnieniach Brzękowskiego: „Pewnego dnia, gdy byłem w okresie kryzysu finansowego, jedno z nas wpadło na pomysł zrobienia czegoś »kasowego« dla »IKC«. W ten sposób powstał projekt wspólnego napisania powieści. Nie wiedzieliśmy, jak w praktyce wygląda spółka autorska, po dłuższej dyskusji zdecydowaliśmy, że najlepszym rozwiązaniem byłoby ustalić bardzo ogólny plan i następnie pisać na przemian rozdziały powieści. Zaczęliśmy już w Paryżu, ale kontynuowaliśmy ją w okresie wakacyjnym, w czasie spędzanego w Polsce urlopu. Należało się spieszyć z jej dokończeniem, gdyż przyjęty przez nas system wymagał częstego kontaktu. Każdy napisany rozdział musiał być bowiem komunikowany »wspólnikowi«. W ten sposób po upływie kilku tygodni powstał *Czarny Paryż* [...]”; J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 79.

³ Powieść ukazywała się w odcinkach na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” między 22 stycznia a 26 marca 1932 roku.

Ich analiza, którą przedstawiliśmy w innym miejscu⁴, doprowadziła do konkluzji, że oba maszynopisy, nazywane na potrzeby tego artykułu M1 i M2 (zachowane w stanie niekompletnym), powstawały jako rezultat wymiany kolejnych części między autorami. Każdy z nich swoje partie pisał w dwóch egzemplarzach, następnie nanosił odręczne poprawki, po czym odbitkę sporządzoną na papierze kalkowym przekazywał współautorowi, a oryginał zatrzymywał dla siebie. Tutaj chcielibyśmy zadać pytanie, co jeszcze można odczytać z maszynopisów, które stanowią materialne świadectwo współpracy reprezentującej najpowszechniejszy rodzaj tworzenia kolaboracyjnego – duet autorski⁵. Kwestia ta wydaje się interesująca tym bardziej, że dzięki zachowanym materiałom mamy wgląd w to, jak przebiegała praca nad tekstem pisanym w celach rozrywkowych, a więc związanym z przemianami literatury w „dobie reprodukcji technicznej” (Walter Benjamin)⁶. Istotną rolę w tym procesie odgrywały zmiany technologiczne, pod ich wpływem wytwarzał się nowy model kultury, który Harro Segeberg określił mianem „kultury przemysłowej”. Jej znaną cechą było odejście od tradycyjnej książki w stronę form nieliterackich, takich jak film, radio czy twórczość publikowana na łamach prasy, jak w przypadku *Czarnego Paryża*. W ówczesnych realiach pisarze „definiowali na nowo swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym”⁷, sięgali też często po nowe technologie zapisu medialnego, wypracowując na tej podstawie możliwie najefektywniejszy model współpracy.

Zachowane maszynopisy zapewne odślaniają jedynie niewielką część kłopotów, z jakimi musieli zmierzyć się twórcy. Współautorska geneza przysparzała przecież wiele trudności, których specyfika wykraczała poza akt tworzenia i wiązała się nie tylko z uzgadnianiem poszczególnych faz pracy oraz przygotowywaniem ostatecznej wersji maszynopisu. Dobre o tym wyobrażenie daje zestawienie początkowych kart obu wersji; w M1 (k. 1–13) ta część powieści to wersja zapisana na papierze przebitkowym z licznymi odręcznymi poprawkami, natomiast w M2 wszystkie te korekty zostały już uwzględnione, zaś całość przepisano od początku i uzupełniono o kilka nowych poprawek (głównie leksykalnych, składniowych oraz interpunkcyjnych). Może to sugerować, że M1 i M2 nie powstawały równoległe i że ten drugi maszynopis został przygotowany później i zawiera bardziej dopracowaną wersję powieści. Hipotezę tę trudno jednak utrzymać z kilku powodów. Choć M2 nie zachował się w całości (dysponujemy spisem treści, k. 1–42 i 105–149), to lektura dalszych partii tekstu prowadzi do wniosku, że tak przepisano tylko dwa pierwsze rozdziały, kolejne zaś pozostały bez zmian. Ponadto z porównania liczby odręcznych poprawek naniesionych na kartach M1 i M2 wynika, że to właśnie na pierwszym maszynopisie jest ich więcej. Należy zatem założyć, że albo zostały przeoczone przez nanoszącego dopiski autora, albo dodano je później, na dalszym etapie pracy nad tekstem.

Wyjaśnijmy to na przykładzie. Na k. 121 w obu maszynopisach znajdują się dwa zdania, do których wprowadzono później różne poprawki⁸. Po ich naniesieniu wersja z M1 wyglądała następująco: „A potem przykuła ich uwagę ~~mała karawana~~ (gromadka) dzieci, która ~~siedziała~~ ~~używała~~ (cieszyła się przejażdżką) w wózczyku ciągnionym przez

Zachowane
maszynopisy
zapewne odślaniają
jedynie niewielką
część kłopotów,
z jakimi musieli
zmierzyć się twórcy

⁴I. Boruszkowska, A. Wójtowicz, op. cit.

⁵N. Donin, D. Ferrer, *Auteur(s) et acteurs de la genèse*, „Genesis” 2015, no 41, <https://journals.openedition.org/genesis/1440>.

⁶W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

⁷H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

⁸Na potrzeby tego artykułu zostały one oznaczone w sposób następujący: (nawias okrągły) – odręczny fragment dopisany *ex post* nad wierszem; ~~przekreślenie~~ – fragment napisany na maszynie i skreślony odręcznie; przekreślenie i podkreślenie – fragment „wyiksowany”, czyli na bieżąco przekreślony kilkoma literami „x” wybitymi na maszynie.

osła. Roześmiane buziaki smiał cieszyły się bezmiernie tą egzotyczną podróżą”. W M2 fragment ten ma nieco inną postać: „A potem przykuła ich uwagę mała karawana dzieci, która siedziała w wózczyku ciągnionym przez osła. Roześmiane buziaki smiał cieszyły się (bezmiernie) tą egzotyczną podróżą”. W prasowym pierwodruku znajduje się natomiast wersja: „A potem przykuła ich uwagę gromadka dzieci, która cieszyła się przejażdżką w wózczyku, ciągnionym przez osła. Roześmiane buziaki cieszyły się bezmiernie tą egzotyczną podróżą”.

Porównanie trzech wersji prowadzi do wniosku, że to wersja M1 jest bliższa pierwodrukowi. Pomijając wprowadzone przez redakcję „IKC-a” zmiany interpunkcyjne i fleksyjne („ciągnionym” na „ciągnionem”), obie te wersje są bowiem identyczne, czego nie można powiedzieć o M2, gdzie pojawia się „mała karawana dzieci”, w M1 zamieniona na „gromadkę dzieci”. Ponadto widoczne w M1 w dalszej części tego zdania przekreślenie na początku odręcznego dopisku: „siedziała używała (cieszyła się przejażdżką) w wózczyku”, demonstruje procesualny sposób nanoszenia poprawek znacznie odbiegających od tych z M2. Inne zmiany zostały wprowadzone zapewne podczas kolejnej (być może wspólnej) lektury M1, kiedy praca nad powieścią wchodziła w ostateczną fazę. Dodatkowym argumentem na rzecz takiej tezy jest to, że na M1 znajdują się korektorskie i redakcyjne dopiski, których nie ma na kartach M2. Prowadzi to do wniosku, że spośród dwóch wariantów, którymi dysponujemy, właśnie na zachowanym w całości M1 dokonywano dalszych prac nad przygotowaniem powieści do druku.

Na jakim etapie powstały zatem k. 1–13 z M2? Jednoznacznej odpowiedzi dostarcza porównanie nazwisk głównych bohaterów w dostępnych wersjach. Na wszystkich kartach M1 zapisane maszynowo „Antoni Krzemien” i „Violet Morrison” zostało odręcznie zmienione na „Antek Wolski” i „Violet Bradley”. Decyzja o tym musiała zapaść *ex post*, po napisaniu utworu, bo w przeciwnym razie wspomniana korekta nie dotyczyłaby całej powieści, a tylko pewnego jej fragmentu. Tymczasem na wspomnianych kartach M2 nazwiska bohaterów konsekwentnie zapisano w drugim, późniejszym wariantcie („Wolski”, „Bradley”), co skłania do wysunięcia hipotezy, że k. 1–13 M2 zostały napisane dopiero po powstaniu całości utworu, być może w zamierzeniu autorów miały stanowić maszynopis ostateczny. Pośrednim dowodem potwierdzającym takie założenie byłoby także to, że M2 poprzedzono spisem treści, którego brakuje w M1.

Skoro w obu maszynopisach dwa pierwsze rozdziały znacznie się od siebie różnią, to można założyć, że reprezentują różne etapy autorskiego opracowania powieści. Dlaczego zatem dalsza część M2 (od k. 15) jest taka sama jak M1? Najpewniej przepisywanie powieści okazało się nazbyt czasochłonne, w związku z czym Fuchsówna i Brzękowski zdecydowali się przerwać tę czynność i uzupełnić powieść kartami, które mieli już wcześniej napisane. Jednak z nieznanых przyczyn dalsze prace redaktorskie prowadzili na M1. Być może zadecydowało o tym zaginięcie (w trakcie prac redakcyjnych lub podczas wymiany korespondencji?) dużej liczby kart M2 (brakuje k. 43–104) – w tym świetle pomysł jednoczesnego pisania powieści w dwóch egzemplarzach świadczyłby o sporej przezorności autorów.

Na kartach M1 można znaleźć wiele przesłanek świadczących o tym, jak skomplikowana była praca duetu autorskiego. Nawet pozornie proste kwestie – chociażby paginacja stron, która często była poprawiana i zmieniana (numery, najczęściej zapisane za pomocą maszyny, odręcznie modyfikowano, pewna część kart numerowana jest zaś tylko odręcznie, co sprawia wrażenie, że cyfry te naniesiono później) – przysparzały wielu trudności. Zresztą takie korekty nie zawsze były wystarczające: kiedy w trakcie pracy

okazywało się, że napisany wcześniej wątek należy rozbudować, pojawiała się paginacja dodatkowa. Tak było w przypadku „k. 79 bis”, która w maszynopisie najpewniej pojawiła się *ex post*, bo fragment przypadający na koniec s. 79 i początek s. 80 został napisany w sposób płynny. Ten brak luki w narracji sprawia, że maszynopis można czytać również tak, jak gdyby dodana karta nie istniała – łańcuch wydarzeń nie zostaje w żaden sposób naruszony, gdyż dodatkowa treść nie przynosi nowych informacji na temat prowadzonego przez bohaterów śledztwa. Nowa strona została włączona do powieści jednak z zupełnie innych powodów – pojawiły się na niej dodatkowe szczegóły natury obyczajowej, które dokumentowały nieco skandalizujący styl bycia ówczesnych elit artystycznych oraz intelektualnych Paryża.

Napisane fragmenty autorzy uzgadniali ze sobą także w inny sposób. Widać to przede wszystkim w M1, który składa się z kart o różnej gramaturze, zapisanych na dwóch maszynach – nazwijmy je m1 (karty zapisane na papierze przebitkowym) oraz m2 (papier maszynowy). Napisane na nich fragmenty były łączone za pomocą kleju, tak jest na k. 40 i 99. W pierwszym przypadku na górze stronicy zapisanej m1 został doklejony pięciowierszowy fragment napisany na m2, w drugim górna część strony (osiem wierszy) powstała na m1, natomiast pozostałe dwadzieścia jeden wierszy – na m2. Połączone w ten sposób karty stanowią materialne świadectwo współpracy spółki autorskiej, a jednocześnie odsłaniają niewralgiczne aspekty opracowywania powieści, czyli sytuacje, w których na mocy indywidualnej lub wspólnej decyzji dochodziło do uzupełnienia danej części o fragment napisany na maszynie przez drugą osobę⁹. Tego rodzaju interwencje były podyktowane przede wszystkim chęcią uzupełnienia tych elementów powieści, które uznano za niewystarczająco precyzyjne lub nie do końca korespondujące z obraną konwencją literacką. Taki właśnie przypadek stanowi k. 40, gdzie na wklejonym fragmencie został rozwinięty wewnętrzny monolog głównej bohaterki. Na k. 90 (i na kartach po niej następujących) dodano z kolei obszerny dialog na temat prowadzonego przez bohaterów śledztwa.

Na tym etapie relacjonowania pracy duetu autorskiego warto zadać pytanie o to, kto sporządził poszczególne części M1. Choć w zachowanych materiałach brakuje jednoznacznej informacji na ten temat, to istnieją pewne poszlaki, że m1 należał do Brzękowskiego, zaś m2 – do Fuchsówny. Skoro maszynopisy pochodzą ze spuścizny po Fuchsównie, można przyjąć, że napisane fragmenty *Czarnego Paryża* pisarka zatrzymywała w swoim archiwum, a współautorowi przekazywała kopię sporządzoną na papierze przebitkowym (znajdującą się w zdekompletowanym M2). Pomocne w identyfikacji autorów poszczególnych części mogą też być inne dokumenty, np. teksty napisane na maszynie przez Brzękowskiego w pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku. W zbiorach Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie znajduje się datowany 2 lipca 1934 roku list Brzękowskiego, którego adresatem był Kazimierz Andrzej Jaworski, redaktor chełmskiej „Kameny”. Porównanie maszynowego kształtu liter, które uznawane są za najbardziej użyteczne przy identyfikacji modelu maszyny do pisania, czyli „W”, „g”, „t”, „r”, „y”, „s” oraz „a”¹⁰, prowadzi do wniosku, że fragmenty na papierze przebitkowym z M1 oraz wspomniany list napisano na tym samym typie maszyny (m1).

⁹ *Nota bene* tego rodzaju praktyki widziane z dzisiejszej perspektywy przywodzą na myśl eksperymenty kolażowe charakterystyczne dla ówczesnej awangardy, a zwłaszcza jej dadaistyczno-surrealistycznej części, ku której do pewnego stopnia ciążyły artystyczne poszukiwania Brzękowskiego.

¹⁰ O. Hilton, *A Systematic Method for Identifying the Make and Age-Model of a Typewriter from its Work*, „Journal of Criminal Law and Criminology” 1951, No. 5.

Choć nie rozstrzyga to w jednoznaczny sposób rozważanego problemu, to stanowi istotny argument na rzecz tezy, że partie napisane na m1 sporządził Brzękowski.

Warto zatrzymać się dłużej nad sprawą zapisu maszynowego. W momencie powstawania powieści była to w Polsce metoda wciąż stosunkowo nowa, lecz już dość szeroko rozpowszechniona. W okresie międzywojennym maszyn do pisania używali dziennikarze i literaci¹¹. Stawały się one swoistą ikoną nowoczesności, zapowiadającą (a jednocześnie potwierdzającą) wykształcenie się nowego modelu komunikowania się, w znacznym stopniu opartego na mechanizacji¹². Otwierała ona przed autorami szereg nieznanych dotąd możliwości, pozwalając m.in. na znaczne skrócenie czasu pracy w redakcjach gazet oraz drukarniach, a także – dodajmy – na natychmiastową duplikację zapisywanych treści, co przyczyniło się choćby do szybszego powstania *Czarnego Paryża*. Maszynopisy tej powieści dają pewne wyobrażenie o tym, jak wyglądała praca z maszyną, narzucającą specyficzne warunki pisania, zarówno jeśli chodzi o nanoszenie treści na papier, jak i jej wykreślanie, poprawianie czy wymazywanie.

Rytm pisania na maszynie wpływał na rodzaj pomyłek. Były one zupełnie inne niż w przypadku literackich autografów, gdzie omyłkowy zapis mógł być efektem nieuwagi lub gry podświadomości. Tutaj w znacznej mierze determinowały go konstrukcja maszyny oraz popularyzowane w tym czasie techniki pisania (np. system amerykański, zwany też systemem „ślepy”) ¹³. Jeśli chodzi o maszyny z polskimi znakami, to pomyłki były powodowane przez wyuczony sposób zapisu oraz układ klawiatury: ten pierwszy zalecał, aby podczas pisania palce spoczywały na „klawiszach orientacyjnych”, czyli na „a” oraz „ł”, ten drugi natomiast tworzył pole potencjalnych pomyłek, których częstotliwość była uzależniona od położenia poszczególnych przycisków. Najwięcej takich błędów pojawia się na kartach zapisanych w m1, a dominują te, które polegały na zamiennym wpisywaniu liter „o” – „i”, „c” – „v”, „u” – „y”, „l” – „m”. Wszystkie omyłki, które autor zauważył, były na bieżąco korygowane przy użyciu – jeśli sięgnęlibyśmy po ówczesną polską nomenklaturę – klawisza „cofacza” oraz nadbicia właściwej litery na tej, która została błędnie zapisana. W analogiczny sposób korygowano także inne pomyłki, np. dotyczące nieumyślnej przestawki podczas zapisu dwuznaków („sz” zamieniane na „zs”; „zc” na „cz”) oraz innych występujących obok siebie liter. Wszystkie maszynowe omsknięcia, omyłki i przebitki tekstu dokumentują powstawanie nowego typu genезy, a jednocześnie – w innym wymiarze – są materialnym świadectwem spotkania literatury z nową technologią zapisu.

Trzeba także dodać, że zapis mechaniczny był źródłem innego rodzaju uchybień bądź nieprawidłowości, wynikających np. ze zbyt słabego uderzenia w klawisze, a w konsekwencji – słabszego odbijania czcionek. Ponadto część liter, zwłaszcza „ą”, „ę” i „ł”, została wybita nad albo pod linią bazową. Przekreślenia były natomiast wprowadzane w konsekwentny sposób za pomocą tzw. iksowania (czyli użycia klawisza „x”), które miało dość szeroki zakres – od jednej litery do kilku wyrazów. Co więcej, w obu wersjach powieści, niezależnie od tego, czy karty były pisane na m1 czy m2, brakuje górnych znaków diakrytycznych. Zostały naniesione odręcznie dopiero podczas korekty

Niezależnie od tego, czy karty były pisane na m1 czy m2, brakuje górnych znaków diakrytycznych

¹¹ W Polsce tradycja pisania maszynowego liczyła sobie zresztą wówczas już parę dekad, jej inicjatorem był Bolesław Prus; A. Grabowska-Kuniczuk, M. Parnowska, *Bolesława Prusa „zabawa” w pisanie na maszynie – narzędzie, autor, tekst*, „Napis” 2015, s. XXI (tytuł numeru: *Sztuka trzeciego wieku, sztuka rezygnacji. Samoograniczenie i autocenzura*).

¹² F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999, s. 182–263.

¹³ W międzywojniu były one propagowane przez broszurowe wydawnictwa, które rozpowszechniali producenci i dystrybutorzy tych urządzeń, np. *Amerykański system pisania na maszynach (tzw. ślepy) zastosowany do klawiatury polskiej*, Warszawa 1931.

autorskiej, co może wynikać z modelu maszyny albo techniki, która stawiała na szybkość zapisu (polski znak wymagał dodatkowego klawisza funkcyjnego, wówczas zwanego „zmienniczym”)¹⁴.

Maszynowy sposób zapisu determinował nie tylko rodzaj błędów, lecz także układ strony. Był on w zasadzie analogiczny do tego, jaki we wcześniejszym stuleciu pojawiał się na kartach rękopisów, choć o wiele bardziej zdyscyplinowany za sprawą norm narzuconych przez maszynę do pisania. Dotyczy to zwłaszcza interlinii oraz marginesów, które wytyczały niejako ramę typograficznej przestrzeni stronicy. Te pierwsze nie zawsze okazywały się wystarczające, w związku z czym autorzy mieli tendencję do zagęszczania interlinii, co można zauważyć zwłaszcza w dolnych partiach tekstu – tam odstępy między wierszami stawały się coraz mniejsze, niekiedy minimalne (M1 – k. 13, 15, 38, 68, 76, 92, 105, 106, 126, 132 i 150). W tej części stronicy maszynopis podlegał ponadto różnym zniekształceniom spowodowanym błędami mechanicznymi, związanymi z nierównomiernym przesuwaniem papieru na przestrzeni wałka (czy też, jak mówiono w międzywojniu, „karetki”). Rezultatem tego mogło być zaburzenie równoległego układu poszczególnych wierszy u dołu stronicy: linia pisma stawała się ukośna, niekiedy też pojawiał się zapis „schodkowy”, powstający na skutek tego, że po każdym wciśnięciu „odstępniaka” papier w nieznaczny sposób przesuwał się w dół (k. 61). Jeśli chodzi o marginesy, to w obu przypadkach nie są one zbyt obszerne, w kartach pisanych na m1 ich wielkość wynosi: 1,5–2 cm, a w m2: 1–2 cm. Tego rodzaju układ strony wpływał na sposób wprowadzania następnych poprawek.

Na kartach *Czarnego Paryża* zapis maszynowy spotykał się z zapisem odręcznym. Pierwszy wyznaczał ramy zapisowi odręcznemu, który ze względu na wąskie marginesy pojawia się na górze i dole stronic – w tym ostatnim przypadku przybierając nawet niekiedy postać kilkuwersowych dopisków. Najwięcej poprawek zostało jednak umieszczonych między wierszami, ich geneza zaś wiąże się ze skreśleniami dokonanymi z myślą o wprowadzeniu nowych elementów, zazwyczaj jedno- lub kilkuwyrazowych. Łączą się one ze zmianami leksykalnymi i fleksyjnymi, choć zdarzają się też uzupełnienia obszerniejsze, wprowadzające całe zdanie bądź nową część zdania złożonego. Niekiedy skreślenie przybierało także inną formę – nowy wyraz zapisywano bezpośrednio na poprzednim słowie.

Odręczne pismo korygowało również mankamenty zapisu maszynowego. Pojedyncze litery dopisywano w miejscu zbyt słabego odcisnięcia na papierze maszynowych czcionek oraz tam, gdzie wykraczały poza bazową linię pisma, co można dostrzec zwłaszcza w tekście napisanym na m1. Ponadto autorzy odręcznie poprawiali inne błędy – głównie maszynowe przestawki, na których bezpośrednio zapisywali litery we właściwej kolejności. W podobny sposób korygowali błędy związane z przenoszeniem wyrazów, pojawiające się niekiedy po prawej stronie kart. Odręcznie wprowadzano znaki oznaczające zmianę szyku wyrazów, wskazówki dotyczące zapisu danego fragmentu kursywą (linia falista lub przerywana), poprawiano również niedoskonałości zapisu kalkowego (wspomniana k. 149, M2). Dukt pisma niekiedy uzależniony jest także od fizycznego stanu papieru, co widać na przykładzie k. 92: dodany na samym dole dopisek odręczny omija około dwuipółcentymetrowy fragment wydarty z kartki.

Na kartach
Czarnego Paryża
zapis maszynowy
spotykał się
z zapisem
odręcznym

¹⁴ O ówczesnej standaryzacji technik zapisu maszynowego zob. D. Gardy, *La standardisation d'une pratique technique : la dactylographie (1883–1930)*, „Réseaux” 1998, nr 1.

Ignorowanie mechanicznych uszkodzeń papieru, tendencja do zagęszczania wersów maszynopisów, sklejanie różnych fragmentów kart, odręczne zmiany paginacji – wszystko to świadczyło o szybkim tempie pracy autorów, którzy pisali swoją powieść w rytmie narzucanym przez ówczesne media masowe. Fuchsówna i Brzękowski znali doskonale realia działania redakcji prasowych, oboje współpracowali z polskimi czasopismami, m.in. z „IKC-em”, na którego łamach publikowany był *Czarny Paryż*. Zrealizowane przez nich przedsięwzięcie można przy tym traktować jako przykład zjawiska ogólniejszego, związanego z wykształcaniem się nowoczesnej kultury popularnej, której specyfika sprawiała, że literaci zmieniali się z tradycyjnie pojmowanych autorów w wytwórców tekstów rozrywkowych. Pisarka oraz awangardowy poeta wcielali się w nowe role, operując jedną z ikon nowoczesnego sposobu wytwarzania tekstów – maszyną do pisania.

Key Words: typescript, collaborative creativity, creation process, popular culture, text genetics

Abstract: The article deals with a recently found typescripts of *Black Paris* by Jolanta Fuchsówna and Jan Brzękowski. It shows how the typewriter affected the dynamics of a collaborative creativity in the popular culture of Polish interwar modernism. A cooperation between a journalist working for the IKC press publishing company (Fuchsówna) and an avant-garde poet (Brzękowski) was established on the grounds of “the industrial culture” (Harro Segeberg), based on the non-literary forms of expression. A crime novel, meant to be published in a large-circulation journal, was being written simultaneously by the two authors. Reading the typescripts allows the reader to reconstruct the dynamics of the creation process, to understand how both writers negotiated and modified the pages of the typescript (including physical modifications) and to see how the invention of the typewriter influenced the creation process and some successive stages of the editorial process.