

## Warsztat duetu autorskiego. O pisaniu kolaboratywnym Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego

ABSTRACT. Boruszkowska Iwona, Wójtowicz Aleksander, *Warsztat duetu autorskiego. O pisaniu kolaboratywnym Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego* [The Dual Author Technique. On Collaborative Writing by Jolanta Fuchsówna and Jan Brzękowski]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 139–153. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.6.

The article presents the concept of collaborative writing or multi-author writing using the example of the novel *Black Paris* by Jolanta Fuchsówna, a forgotten columnist of the “Ilustrowany Kurier Codzienny”, and the avant-garde poet and writer Jan Brzękowski. This interwar novel from 1932 is yet to be published in book form. The specificity of the preserved materials and the manuscript make the concept of collaborative writing the operative one for studying the text and describing these writers’ collaboration.

KEYWORDS: *Black Paris*, Jolanta Fuchsówna, Jan Brzękowski, collaborative writing, multi-author work

Odnalezione niedawno maszynopisy powieści kryminalnej *Czarny Paryż* Jolanty Fuchsówny oraz Jana Brzękowskiego dają wyobrażenie o tym, jak wyglądała współautorska geneza utworu pisanego na potrzeby wysokonakładowej prasy u progu lat trzydziestych<sup>1</sup>. Proces powstawania tekstu wydaje się w tym wypadku co najmniej równie interesujący co jego treść, która nawiązywała do konwencji kryminalnej. Pisanie „na cztery ręce” wymagało nie tylko ustalenia ogólnego procesu fabuły, lecz również wypracowania odpowiedniego modelu współpracy, a przede wszystkim uzgodnienia poszczególnych faz pisania tekstu tak, by ustrzec się kolizji z partiami przygotowanymi przez współtwórcę. Uważna lektura zachowanych maszynopisów pozwala

<sup>1</sup> 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. *Czerwony kapelusz*, 1937) oraz zbioru felietonów *Bagaż sentymentalny* (1934). Lata II wojny światowej spędziła w Krakowie, gdzie mieszkała poza obszarem getta, zarabiając na życie nauką języków obcych. Została aresztowana przez gestapo, a jej dalszych losów nie udało się ustalić. Opis obu zachowanych egzemplarzy maszynowych (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 niniejszym artykule skupiamy się natomiast na dynamice pracy duetu autorskiego, analizując przede wszystkim maszynopis, który stał się podstawą prasowego pierwodruku.

zatem wychwycić wiele spośród tych okoliczności, niewidocznych dla czytelnika ostatecznej, wydrukowanej wersji powieści. Daje zatem możliwość na prześledzenie niuansów z zakresu „paradygmatu duetu autorskiego” (*le paradigme du duo d’auteurs*), który jest najbardziej rozpowszechnionym typem twórczości wieloautorskiej<sup>2</sup>.

Specyfika zachowanych materiałów oraz charakter powieści sprawiają, że w tym przypadku trudno posługiwać się zapożyczoną od Pierra de Biasiego kategorią prywatnego laboratorium autora<sup>3</sup>. Maszynopisy nie odsłaniają bowiem intymnej przestrzeni pisania, w której twórca sprawdza własne możliwości, a raczej dają wyobrażenie o specyfice ówczesnej twórczości przeznaczonej do druku w jednym z najpoczytniejszych dzienników – „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”. Z tego względu zamiast o „laboratorium” lepiej mówić o „warsztacie” – miejscu wykonywania pracy literackiej o charakterze wy-twórczym, przestrzeni związanej nie tyle z poszukiwaniem adekwatnych form wyrazu, co raczej z wytwarzaniem tekstów użytecznych, pisanych w celach zarobkowych. *Czarny Paryż* nie wpisuje się w horyzont wysokomodernistycznych poszukiwań lub nowatorskich awangardowych eksperymentów (choć pewnej dozy śmiałości nie można mu odmówić); jest raczej rezultatem pracy doświadczonych i świadomych swojego fachu rzemieślników, którzy wiedzą, w jaki sposób napisać powieść przeznaczoną dla szerokiego grona odbiorców.

Znamienne, że przedsięwzięcie takie podjęli twórcy parający się dziennikarstwem. Wydaje się, że nie był to przypadek, bo właśnie doświadczenie pracy w redakcjach prasowych, które stało się zresztą udziałem większości awangardowych poetów międzywojnia, narzucało zupełnie inne wyobrażenia na temat procesu powstawania, korekty oraz publikacji tekstów („połowa dziennikarzy krakowskich w okresie międzywojennym parała się literaturą”, pisał po latach Jalu Kurek<sup>4</sup>). Wytwarzana w czasopiśmie sieć zależności była dla nich szkołą nowego sposobu pisania, ściśle sprzęgniętego z dynamicznym pulsem epoki, a więc szybszego, dostosowanego do potrzeb masowego odbiorcy oraz korzystającego z osiągnięć technologicznych (a co za tym idzie – pozbawiającej sztukę aury, o jakiej pisał Walter Benjamin<sup>5</sup>). Mówiąc inaczej, awangardiści brali aktywny udział w wytwarzaniu „kultury przemysłowej” (H. Segeberg), w której wiodącą rolę odgrywały środki masowego przekazu, dyktujące nowe zasady twórczości. W tej sytuacji „książka jako

---

<sup>2</sup> N. Donin, D. Ferrer, *Auteur(s) et acteurs de la genèse*, „Genesis” 2015, nr 41, <<https://journals.openedition.org/genesis/1440>> [dostęp: 6.09.2021].

<sup>3</sup> Zob. P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.

<sup>4</sup> J. Kurek, *Błyskawiczna lista wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, z. 4.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

narzędzie kształcenia musiała ustąpić panującemu w mediach popularnych kultowi rozproszenia (Kracauer)<sup>6</sup>, natomiast tradycyjne formy literackie wypierane były przez media o Nieliterackim charakterze (film, radio).

Nieco paradoksalnie, właśnie na tym polu możliwe było nawiązanie współpracy dwojga autorów, awangardowego pisarza oraz związanej z IKC dziennikarki o ambicjach literackich, którzy zdecydowali się na wspólne napisanie utworu utrzymanego w duchu ówczesnej literatury popularnej. Zresztą Brzękowski bardzo często odwoływał się do tego rodzaju konwencji, wprowadzając do twórczości poetyckiej i prozatorskiej różnorodne nawiązania do fabuł podróźniczych, sensacyjnych oraz detektywistycznych<sup>7</sup>. Z kolei Fuchsówna nie poprzestawała na pisaniu tekstów czysto informacyjnych, jej felietony wyraźnie ciążyły w stronę literackości, okazjonalnie pisywała także fikcję<sup>8</sup>. Ponadto oboje nawoływali w tekstach publicystycznych do wypracowania w rodzimej literaturze takiej formy, która sytuowałaby się między twórczością wysoką a masową. Ich metaliterackie wypowiedzi wydają się dziś ciekawe z tego względu, że dokumentują stan świadomości artystów, którzy „definiowali na nowo swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym”<sup>9</sup>.

„Książka może mieć cele utylitarne i nie przynosi to wstydu ani autorowi, ani książce”, pisał Brzękowski w opublikowanym na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego” szkicu *Literatura stosowana*<sup>10</sup>, traktując tytułową kategorię jako coś całkiem odmiennego od literatury artystycznej, określanej w jego wywodach mianem „czystej”. Ta pierwsza miała być przede wszystkim „literaturą dla szerokiej publiczności” i spełniać funkcję rozrywkową<sup>11</sup> (*notabene* wpisywało się to w politykę wydawniczą koncernu IKC<sup>12</sup>). Analogiczne refleksje można odnaleźć w ówczesnej publicystyce Fuchsówny,

---

<sup>6</sup> H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6. W polskim tłumaczeniu tekstu Kracauera przywoływany termin został przełożony jako „kult dystrakcji”. Zob. S. Kracauer, *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Krakowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008.

<sup>7</sup> Wątki takie pojawiały się przede wszystkim w jego opowiadaniach (*Buty No. 138*, 1927; *Harry Bon i literatura*, 1928; *Szczepionki profesora Krochmala*, 1929) i powieściach (*Psychoanalitik w podróży*, 1929; *Bankructwo profesora Muellera*, 1932), a niekiedy również w wierszach (np. *walka policji z bandytami z tomu Na katodzie*, 1928).

<sup>8</sup> *Co widział księżyc w noc wigilijną. Bajka dla dorosłych*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 52; *List miłosny*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1933, nr 12; oraz *Hamulec bezpieczeństwa*, „As” 1935, nr 2.

<sup>9</sup> H. Segeberg, dz. cyt.

<sup>10</sup> J. Brzękowski, *Literatura stosowana*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 40.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> P. Borowiec, *Między sensacją a nauką. Obraz produktów krakowskiego wydawnictwa i koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny (1910–1939)*, Kraków–Rzeszów 2005.

która w szkicu *Literatura na szaro* nawoływała do tworzenia rozrywkowych powieści, gdzie „interesująca treść szła w parze z artystyczną formą”<sup>13</sup>. Pobrzmiewająca w ich wypowiedziach tendencja do renegocjacji granic między poszczególnymi obiegami była zarówno sygnałem erozji dotychczasowych dyskursów estetycznych, jak i impulsem do wykształcania się nowego sposobu myślenia o kulturze masowej. Początek lat trzydziestych to czas wzmoczonej teoretycznoliterackiej refleksji na temat wciąż jeszcze niejednoznacznie pojmowanej literatury użytkowej, wtedy właśnie Stefania Skwarczyńska opublikowała dogłębną analizę nowego podziału literatury na literaturę czystą (o celach czysto estetycznych) i stosowaną (o celach praktycznych)<sup>14</sup>.

Warto na marginesie odnotować spostrzeżenie, jakie nasuwa się w związku z przynależnością Brzękowskiego do kręgu pisarzy związanych ze „Zwrotnicą”. Otóż pisanie kolaboratywne nie było wśród rodzimych awangardzistów praktyką częstą<sup>15</sup>, działalność grupowa oznaczała w ich przypadku raczej wystąpienia na wieczorach poetyckich, inicjowanie wydarzeń, które dziś jesteśmy skłonni łączyć ze sztuką performatywną<sup>16</sup> (m.in. spotkania literackie, rewie poetyckie, spotkania indywidualne, odczyty, wieczory żywego słowa, żartobliwe i popularyzatorskie „żywe dzienniki”), a także zrzeszanie się w kołach literackich czy ugrupowaniach oraz wspólną pracę nad tworzeniem organów prasowych ruchu awangardowego. Wspólnotowy duch łączył twórców ideowo i artystycznie niejednorodnych, odciskał piętno również na

---

<sup>13</sup> J. Fuchsówna, *Literatura na szaro*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 13.01.1936. Szerzej na ten temat zob. A. Wójtowicz, „Czarny Paryż” – nieznaną powieść Jana Brzękowskiego i Jolanty Fuchsówny, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.

<sup>14</sup> „Zadawała nas estetycznie ten przedmiot o celach praktycznych, który w związku z niemi przedstawia budowę celową, logiczną, którego funkcja całości jest z niemi zgodna i który odpowiada postulatowi *adaequatio rei et appetitus*”. Zob. S. Skwarczyńska, *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, nr 1, s. 1–24.

<sup>15</sup> Nieco inaczej sprawa wyglądała w przypadku innych krajów, zwłaszcza Francji, por. M. Balakireva, *Concept paradoxal de „collective creation” dans l’avant-garde française: le rôle du groupe dans la création artistique*, „Studia UBB Dramatica” 2016, nr 2. Kwestię awangardy jako zjawiska grupowego i indywidualnych twórców omawia np. Charles Russel: „Jednak – chociaż pojęcie przodującej pozycji jest wzmocnione przez przyłączenie się poety do grupy i chociaż większość awangardowych ruchów eksperymentuje z pewnymi formami twórczości kolektywnej – zasadniczym czynnikiem estetycznej innowacji dla awangardowych pisarzy i artystów pozostaje pojedynczy pisarz i artysta, który rozwija wyróżniający go styl i którego poszczególne dzieła proklamują nowe wizje, nowe języki i nowe przyjemności estetyczne”. Zob. tegoż, *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*, tłum. J. Płuciennik, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 168.

<sup>16</sup> P. Strożek, *Nadzy ludzie w śródmieściu. Artystyczne manifestacje warszawskich futurystów w kontekście historii zjawiska performance art*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A. Zieniewicz, A. Kowalczyk, T. Wójcik, Warszawa 2010. Zob. także: C. Warden, *Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction*, Edinburgh 2015.

awangardowych tekstach, na przykład, gdy wspólnie redagowano i podpisywano manifesty, listy protestacyjne oraz wieloautorskie publikacje. Pomimo szerokiej gamy działań tego rodzaju działań kooperatywnych, jedna rzecz wyraźnie łączyła ich twórczość ze sztuką tradycyjną: kategoria autorstwa<sup>17</sup>. Awangardziści byli do niej mocno przywiązani, ponieważ wpisana była w sam rdzeń nowatorskiego dyskursu sztuki i opartej na nim hierarchii; palma pierwszeństwa i sławy przypadała w udziale tym, którzy jako pierwsi przesuwali granice estetyczne oraz tworzyli nowe formy wyrazu. W tej sytuacji kategoria autorstwa stanowiła sygnaturę pozwalającą na pozostawienie śladu po sobie w dziejach współczesnej sztuki – nieprzypadkowo pierwsze kroniki osiągnięć, jakie wyszły spod piór artystów awangardowych oraz sekundujących im krytyków, w zaskakujący sposób przypominały księgi ówczesnych rekordów sportowych bądź kroniki podboju przestrzeni. Czasy pisania kolaboratywnego miały natomiast dopiero nadejść w erze literatury cyfrowej. Jednak za sprawą pisarskiego eksperymentu w praktyce pisarskiej Fuchsówny i Brzękowskiego nastąpiło zamazanie autorskiej sygnatury.

„Warsztat duetu autorskiego” został powołany do życia w celach praktycznych. Zachowane maszynopisy *Czarnego Paryża* dają dość dobry wgląd w proces powstawania tekstu oraz nadawania mu kształtu dostosowanego do potrzeb ówczesnej literatury popularnej (a mówiąc ściślej: konwencji kryminalnej). Ze względu na typ wprowadzanych poprawek można usytuować je między porządkiem typograficznym a rękopiśmiennym; pierwszy jest dominujący, lecz to drugi przesądza o ostatecznym kształcie tekstu, przynosząc niekiedy dość istotne korekty, nieograniczające się bynajmniej do warstwy stylistycznej – w wielu przypadkach zmiany sięgają o wiele głębiej, dotykając spraw związanych z nazwami własnymi, tłem obyczajowym oraz przebiegiem akcji.

Maszynopisy *Czarnego Paryża* dają wgląd w kolejne fazy powstawania powieści. Niestety nie wiemy, co jeszcze zawiera zachowane (być może zresztą w stanie niekompletnym) archiwum pisarki, nie wiadomo dokładnie, jaką częścią związanych z procesem pisania dokumentów dysponujemy, trudno też powiedzieć, czy istniały inne szkice bądź brudnopisy, na podstawie których kompozycja utworu była rozwijana bądź dopracowywana. Wiąże się to z odpowiedzią na zasadnicze pytanie, z którym przyszło nam się zmierzyć podczas analizy maszynopisów: czy Fuchsówna i Brzękowski pisali tekst odręcznie, a potem przekazywali go stenotypistom, czy też przepisywali bądź pisali go samodzielnie. Argumentem na rzecz pierwszej ewentualności byłaby przede wszystkim tradycja literacka, która narzucała

---

<sup>17</sup> Zob. M. Ross, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge and London 1993 oraz J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991.

taki właśnie reżim tworzenia, za drugą możliwością natomiast przemawia fakt, że teksty pełne są różnych potknięć związanych z procesem pisania na maszynie, takich jak literówki, przypadkowe wciśnięcie sąsiadującego klawisza zamiast prawidłowego, czy wreszcie nader częste „przebitki”, które polegały na „nadpisaniu” jednej litery na poprzednio naniesionej. Tego rodzaju błędów nie powinna popełniać osoba przepisująca teksty zawodowo, mogły natomiast przytrafiać się pisarzom, którzy posługiwali się maszyną samodzielnie (w liście z 1935 roku Fuchsówna informuje Brzękowskiego, że zabiera ze sobą to urządzenie do Rabki<sup>18</sup>). Było to zresztą zgodne z duchem czasu, bo maszyny do pisania stanowiły nie tylko wyposażenie redakcji prasowych, lecz znajdowały się również na biurkach pisarzy, którzy często byli skłonni wynosić te urządzenia do rangi ikon nowoczesności<sup>19</sup>. Co więcej, mechaniczne poprawki i dopiski w znaczący sposób zmieniają utwór, a więc wykraczają poza kompetencje stenotypisty, którego zadaniem byłoby jedynie przepisanie dostarczonego tekstu. Najpewniej zatem Fuchsówna i Brzękowski przepisywali powieść samodzielnie lub – co jest hipotezą o wiele bardziej kuszącą – zapisywali go samodzielnie na bieżąco, bo przecież *Czarny Paryż* nie był dla żadnego z nich dziełem literackim, lecz utworem napisanym dla zarobku.

Pospieszny proces pracy nad tekstem sprawił, że na kartach maszynopisów zachowały się liczne poprawki i dopiski nanoszone na różnych etapach pracy. Szczegółowe porównanie obu zachowanych maszynopisów, które przedstawiliśmy w innym miejscu<sup>20</sup>, doprowadziło do wniosku, że każdy z autorów swoją część na maszynie pisał w dwóch egzemplarzach, a następnie nanosił na nich odręczne poprawki. Oryginał zatrzymywał sobie, zaś sporządzoną na papierze kalkowym kopię przekazywał współpracownikowi, dzięki czemu równoległe powstawały dwa kompletne egzemplarze (było to fortunnym pomysłem, bo ze względu na częste zmiany miejsca pobytu Fuchsówny i Brzękowskiego jeden z nich mógł zaginać bądź ulec zniszczeniu). Po zakończeniu pisania powieści dalsze prace nad tekstem prowadzone były tylko na jednym egzemplarzu, na którym widnieje większa liczba odręcznych poprawek, jakie zapewne wprowadzono podczas ostatniej lektury powieści.

<sup>18</sup> J. Fuchsówna, *List do Jana Brzękowskiego z 17 lipca 1935 r.* (rękopis). Oryginał listu w Bibliotece Polskiej w Paryżu (*Korespondencja Jana Brzękowskiego E-F*, sygn. BPP 1225). Co ciekawe, maszyna do pisania była od samego początku traktowana jako narzędzie sprzyjające zawodowej oraz ekonomicznej emancypacji kobiet. Zob. *The Story of the Typewriter 1873–1923*, New York 1923, s. 134–142.

<sup>19</sup> Zob. F.A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999.

<sup>20</sup> I. Boruszkowska, A. Wójtowicz, *Zapomniana powieść...; tychże, Maszynopis w dobie „kultury przemysłowej”. O dwóch wersjach „Czarnego Paryża” Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego*, „Sztuka Edycji” 2019, vol. 16, nr 2, s. 145–151.



Świadczy o tym także fakt, że jedynie na kartach tego maszynopisu zaznaczono zmiany w segmentacji tekstu oraz naniesiono informacje przeznaczone dla zecera (użycie kursywy, pogrubień etc.) To właśnie wykorzystując ten egzemplarz, przeprowadziliśmy analizę procesu wytwarzania ostatecznej wersji powieści.

Karty tego maszynopisu zostały objęte kontrolą autorską, a mówiąc ściślej – jej kilkoma fazami, odpowiadającymi kolejnym etapom tworzenia tekstu oraz przygotowywania go do publikacji. W pierwszym rzędzie były to dodawane na bieżąco (1) poprawki maszynowe, następnie – naniesione *ex post* przez Fuchsówną i Brzękowskiego (2) dopiski oraz przekreślenia odręczne, wreszcie – jako ostatnie – (3) znaki adiustacyjne i redaktorskie. Za sprawą obecności tych kilku warstw niemal każda karta ukazuje dynamikę prac nad tekstem, zaś skreślenia, poprawki oraz dopiski związane z korektą tworzą skomplikowaną i wielowymiarową sieć znaczeń, swoistą mapę kolaboratywnego pisania. Próba ich uporządkowania daje wyobrażenie o sposobie funkcjonowania warsztatu Fuchsówny i Brzękowskiego<sup>21</sup>, o wynegocjowanych między nimi ramach praktyki artystycznej.

Wiele intrygujących tropów zawiera już warstwa pierwsza. Maszynowe poprawki na kartach *Czarnego Paryża* dają dobre wyobrażenie o procesie pisania powieści. Były one dokonywane na bieżąco, są więc śladem powstawania pierwszej wersji tekstu, wyraźnie naznaczonej rytmem pomyłek, omsknięć maszynowych, a zatem – niedoskonałości technologicznych. Mogą też być traktowane jako świadectwo włączenia wytworów techniki do procesu artystycznego, dzielonego w tym wypadku między maszynę a autorów. Specyfika pomyłek dotyczy nie tylko licznych literówek (wynikających z wciśnięcia niewłaściwych klawiszy maszyny), lecz również błędów wynikających z niewłaściwego działania urządzenia (nachodzenie czcionek na siebie, częste wyjścia poza bazową linię pisma). Analiza zapisu maszynowego pozwala przede wszystkim prześledzić proces krystalizowania się językowej i fabularnej warstwy powieści, jak również – odsłonić pisarski warsztat autorów, którzy od samego początku tworzyli utwór w zgodzie z konwencją prozy kryminalnej.

Wyraźnie poświadczają to fragmenty „wyiksowane” oraz maszynowe dopiski nad bazową linię pisma. Fuchsówna i Brzękowski od pierwszych stron dokładali starań o to, aby powieść operowała charakterystycznym dla gatunku rejestrem emocjonalnym, dlatego wprowadzali do niej fragmenty intensyfikujące doznania bohaterów. Na przykład zwrot „powiedziała młoda dziewczyna ze smutkiem” zastąpiony został bardziej wyrazistym

---

<sup>21</sup> Odwołujemy się tutaj do pojęcia, jakim posługuje się w swoich rozważaniach Pierre-Marc de Biasi, zob. tegoż, dz. cyt., s. 76.

„powiedziała młoda dziewczyna, a orzechowe jej oczy zaszyły mgłą smutku” (karta 13). Z rozmysłem posługiwali się także kliszami rozpowszechnionymi w literaturze popularnej, która z reguły operowała mocnymi uogólnieniami oraz przeciwstawieniami. Na przykład Violet Bradley od samego początku charakteryzowana była jako osoba, która sposobem bycia ilustruje obieguwe opinie o witalnym charakterze kultury amerykańskiej (często przeciwstawianej „starej”, czyli kontynentalnej). Z tego względu w jej zachowaniu podkreślona została stanowczość i brak typowych dla Europejczyków rozterek. Widać to na przykład w jednej z pierwszych scen powieści, kiedy Antek Wolski wybawia ją z opresji i przepędza nieznanych napastników. Początkowy fragment, w którym mowa była o tym, że w dżentelmeński sposób „podaje jej ramię”, został przekreślony, a nad nim maszyną dopisano zdanie: „A potem nagle, odzyskując już zupełnie panowanie nad sobą, dodała z cudzoziemskim akcentem” (k. 7). W podobnym tonie utrzymane były również inne dopiski, które miały na celu przede wszystkim uściślenie związków przyczynowo-skutkowych oraz uściśleniu wypowiedzi postaci. Na przykład fragment: „Vial powiedział to grzecznie, ale nieco nonszalancko i to właśnie przyprowadziło do wściekłości Antka, ale zdołał się pohamować i postarał się odpowiedzieć tym samym tonem, by nie dać poznać po sobie” (k. 90) zamieniono na: „Vial powiedział to grzecznie, ale nieco nonszalancko i to właśnie przyprowadziło do wściekłości Antka, ale zdołał się pohamować i postarał się odpowiedzieć tym samym tonem, *zwracając baczną uwagę na [to]*, by nie dać poznać po sobie”<sup>22</sup>. Analogicznie wypowiedź Viala: „Ale nie będę panu zabierał cennego czasu. Do widzenia panu” zyskała postać: „Ale nie będę panu zabierał cennego czasu. *Musi być Pan zmęczony po wczorajszym wieczorze*. Do widzenia panu” (k. 91), zaś słowa prezesa noszącego żartobliwe nazwisko Bechamel zmieniono z: „Właśnie otrzymałem sensacyjną depezę” na „Właśnie *chciałem do Pana dzwonić*. Otrzymałem sensacyjną depezę” (k. 97).

Nanoszone na bieżąco korekty miały także inny charakter. Autorzy uściślali i zmieniali szczegóły związane z paryskim tłem powieści, w pieczołowity sposób dbając o to, aby były one jak najbardziej zgodne z rzeczywistością. Na przykład ósma dzielnica została przemianowana z „najruchliwszej” na „ruchliwą” (k. 107), zaś wzmiankę o czasie odjazdu ostatniego metra uzupełniono informacją o kursowaniu w mieście autobusów nocnych (k. 15). Ponadto Fuchsówna i Brzękowski podczas pisania na maszynie wykreślali sformułowania, które wydawały im się niefortunne. Tak było na przykład z fragmentem anonimowego listu, który zaczynał się od dwujęzycznego „Dear Madmoiselle” (k. 39), „wyiksowanego” zaraz po napisaniu. Zapewne

<sup>22</sup> Na potrzeby niniejszego szkicu dopisane fragmenty oznaczono kursywą.



z podobnych względów zwrot „odprawił szofera” zamieniono na „zapłacił taksówkę” (k. 8), „robiło z tego pokoju” – na „nadawało temu pokojowi” (k. 34) itp. Niekiedy znalezienie właściwego słowa okazywało się zadaniem dość trudnym, o czym świadczył wielokrotnie zmieniany fragment zdania opisującego paryskiego apasza: „Ale z drugiej strony sposób wyrażania się miał typowo paryski, ta gryząca ironia pod własnym adresem, ten kąśliwy dowcip”. Przedostatnie słowo zostało od razu skreślone i zamienione na „jadowity”, następnie przekreślony został cały epitet, a w jego miejsce pojawił się „gryzący dowcip” (z którego ostatecznie pozostał „dowcip ulicznika”, k. 106).

O wiele bardziej złożona była druga warstwa poprawek. Najważniejsza z nich to niewątpliwie zmiana nazwisk głównych bohaterów, o czym zdecydowano dopiero po napisaniu całej powieści. Pierwotnie nosili oni nazwiska „Antek Krzemień” i „Violet Morrison”, które *ex post* zostały odręcznie zamienione na wszystkich kartach na – odpowiednio – „Antek Wolski” oraz „Violet Bradley”. Choć trudno jednoznacznie wyrokować, czym podyktowana była korekta, można przypuszczać, że w pierwszym przypadku mogło chodzić o próbę uniknięcia pewnej niezręczności. Z jednej strony bowiem „Krzemień” było bardzo wyrazistym nazwiskiem znaczącym (i pojawiającym się w napisanym w 1929 roku wierszu Brzękowskiego<sup>23</sup>), z drugiej natomiast obdarzenie nim bohatera obracającego się w kosmopolitycznym środowisku Paryża zostało zapewne uznane przez autorów za kłopotliwe, bo nastroczające kłopotów fonetycznych anglo- i francuskojęzycznym bohaterom powieści (o wiele mniejszych w przypadku krótkiego nazwiska typowo polskiego, zakończonego formantem „-ski”).

Na tym etapie wprowadzone zostały również liczne zmiany, których celem było pozbawienie powieści zbędnych wątków oraz mocniejsze zestrojenie jej z konwencją kryminalną. Na przykład w konsekwentny sposób wykreślono wszelkie wzmianki na temat jednej z drugoplanowych bohaterek, Heli Źarskiej, „której sympatia była dla Antka uciążliwa i męcząca” (k. 15), a więc stanowiła niepotrzebną komplikację dla głównego wątku romansowego. Ponadto Fuchsówna i Brzękowski uporządkowali topografię wydarzeń (zmiana „naprzeciw avenue George V” na „naprzeciw Tuileryj”, k. 7), jak również istotne z punktu widzenia prowadzonego śledztwa informacje na temat szczegółów otoczenia, na przykład rosnące w pobliżu hotelu drzewa zostają przemianowane z akacji na kasztany (k. 31), bo właśnie o tych drzewach jest mowa we wcześniejszych partiach utworu. O dokładnej lekturze maszynopisu przez autorów świadczyć może także fakt, że uściślony został

---

<sup>23</sup> J. Brzękowski, *Pacyfizm*, [w:] *Wiersze awangardowe*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1981, s. 124.

czas wydarzeń fabularnych prezentowanych w powieści („trzy dni” poprawione na „dwa”, k. 74; data spisania testamentu Mrs. Ray-Spencer zmieniona z „tygodnia” na „miesiąc” przed śmiercią, k. 94).

Duża część dopisków i skreśleń wiązała się z charakterystyką bohaterów. W zamieszczonej na pierwszych stronicach charakterystyce Wolskiego pojawiły się słowa „pomimo iż przekroczył trzydziestkę, robił wrażenie uczniaka” (k. 3), w dalszych partiach usunięto natomiast dłuższą wypowiedź Violet, która strofowała jednego z bohaterów w sposób nieprzystający do wizerunku nowoczesnej i wyemancypowanej Amerykanki („Naturalnie nie mogłeś znaleźć spinek do mankietów, smokingowa koszula była przypruszona lekkim czarnym pyłkiem i niezdatna do użytku, zapomniano ci wyprasować spodni od fraka lub coś w tym rodzaju. Bob, musisz się ożenić i to jak najszybciej. Inaczej grozi ci starokawalerstwo”, k. 75). Z podobnych względów dodano także fragmenty, które miały za zadanie przekonać czytelnika, że René Vialowi, czyli głównemu antagoniście Wolskiego, nieobcy jest kodeks honorowy (np. odręczny dopisek: „Ci Polacy są obecnie naszymi więźniami i dlatego powiedziałem wam, że włos nie może im spaść z głowy”, k. 34).

W drugim etapie zmodyfikowano także inne elementy *Czarnego Paryża*. Szczególnie symptomatyczne pod tym względem było przeredagowanie tytułu rozdziału XIX z „Odnalezienie Violet” na bardziej tajemniczy i bliższy poetyce powieści popularnej „Rosemary Gray” (k. 107). Można domyślać się, że o takim posunięciu zdecydowało dziennikarskie doświadczenie obojga autorów, współpracujących w tym czasie z czasopismami krajowymi, także dość kontrowersyjnymi<sup>24</sup>. Wykreślono także dłuższe fragmenty, które najpewniej uznano za obciążone zbyt dużą nastrojowością, przywodzącą na myśl stylistykę utworów wczesnomodernistycznych, jak choćby następujący *passus*: „Lekka mgła unosiła się nad rzeką. Ciemno świecące na mostach latarnie oplecione były mgłą smutku i nimbem prawdziwej mgły. Waciaste kule otaczały te lampy gęstym kłębem i budziły jakieś drzemające po kątach duszy tęsknoty” (k. 67). Autorzy usuwali też takie, na których podstawie nazbyt łatwo można byłoby rozszyfrować zamiary złoczyńców (k. 67), w innych miejscach natomiast dopisywali partie mające podkreślać nadprzeciętny charakter Wolskiego oraz niezwykłą relację łączącą go z Miss Bradley: („uznała, iż istotnie los zsyła tego młodego inżyniera, by jej zawsze pomagał, ilekroć tego zajdzie potrzeba”, k. 27).

Znaczna liczba odręcznych poprawek dotyczyła kwestii językowych. W wypowiedziach amerykańskich bohaterów polskie słowa zamienione

---

<sup>24</sup> Na początku 1932 roku Brzękowski informował Juliana Przybosia o tym, że rozpoczął współpracę z czasopismem „Tajny Detektyw”, zob. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia*, [w:] *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, „Archiwum Literackie” 1981, t. 24, s. 96.

zostały na zwroty anglojęzyczne, na przykład „daleko idąca lojalność” – na „*fair play*” (k. 105) czy „moja droga” na „*my dear*” (k. 38), zaś frazeologizm „konia z rzędem temu” na „Woolworth Building temu” (k. 71). Autorzy modyfikowali też zwroty, które mogły razić ze względu na zestawianie odmiennych kontekstów kulturowych, jak w przypadku zdania „Japończyk również musiał spać snem sprawiedliwego”, zamienionego ostatecznie na „Japończyk widocznie nie opuszczał domu” (k. 80), lub takie, które mogły uchodzić za nieco archaiczne, a przez to niezrozumiałe dla przeciętnego czytelnika. Po tego rodzaju weryfikacji Wolski zamiast patrzeć na „oświetloną świątynię Angkor” (bazylika Sacré-Cœur na Montmartrze) spoglądał na „zalane ludźmi bulwary” (k. 5). W analogiczny sposób pierwsze spotkanie Wolskiego i Bradley zostało przeniesione z wystawy kolonialnej do popularnej kawiarni Couple, a więc – mówiąc inaczej – ze sfery zabytków i głośnych na cały świat wydarzeń w stronę nocnego życia miasta. Dominanta tych zmian w znacznej mierze odpowiadała zresztą pisarskim zainteresowaniom autorów, bo o takim właśnie Paryżu pisała Fuchsówna w felietonach, zaś Brzękowski w wierszach oraz powieściach.

Trzecia warstwa poprawek wiązała się głównie ze zmianami w szyku zdań oraz wprowadzeniem poprawek interpunkcyjnych. Ponieważ była to ostatnia kontrola autorska, po której maszynopis miał trafić do wydawcy, Fuchsówna i Brzękowski nanieśli na poszczególnych kartach sugestie dotyczące układu typograficznego i doboru kroju pisma (np. informacje dotyczące użycia pogrubionej czcionki w tytułach rozdziałów oraz kursywy we fragmentach zawierających listy). Zaprojektowany w ten sposób kod bibliologiczny<sup>25</sup> został przez wydawcę uwzględniony jedynie częściowo, bo opublikowany na łamach IKC utwór nie odbiegał wyglądem od innych tego typu tekstów. Sposób prezentowania na łamach czasopism powieści odcinkowych był zresztą regulowany przez wiele zasad, dotyczących zarówno ich miejsca na przestrzeni strony oraz w określonej części numeru. *Czarny Paryż* został – zresztą w zgodzie z intencjami autorów – zaprezentowany czytelnikom jako kryminał w odcinkach, a więc tekst przynależący do obiegu literatury popularnej.

Tego rodzaju kwalifikacja gatunkowa nie wyczerpuje jednak problematyki utworu. Co prawda kompozycja *Czarnego Paryża* oparta została na schemacie powieści kryminalnej, ale z dzisiejszej perspektywy ciekawe wydają się fragmenty, które wykraczają poza przyjętą przez autorów konwencję. Dotyczy to na przykład rozdziału XIII, zatytułowanego *Zabawa w pracowni Japończyka*, który pomyślany został jako satyryczno-skandalizujący obrazek

<sup>25</sup> Pojęcie „kodu bibliologicznego” wprowadzamy za George'em Bornsteinem, zob. tegoż, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto i T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.

z życia artystycznych sfer. Co znamienne, autorzy wykpiłi tutaj snobizm opisywanego środowiska, którego reprezentanci nie potrafili odróżnić nurtów sztuki współczesnej. Intencja ta została znacznie wyostrzona podczas drugiej fazy poprawek; w pierwszej wersji zaprojektowany przez Le Corbusiera dom wypełniony był meblami z Bauhausu, zaś w kolejnej redakcji niemiecka szkoła rzemiosła została wykreślona, a w jej miejsce pojawił się Djo-Bourgeois, popularny wówczas paryski projektant *art déco* (k. 75). Zmiana ta wprowadziła kontrast, a co za tym idzie – ujawniła dyskretne, satyryczne ostrze powieści, wykpiwającej snobizm zagranicznych artystów, którzy osiedli w Paryżu.

Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednym wątku pobrzmiewającym w powieści. W rozdziale XXIII opisana została wizyta bohaterów w klubie Bal Nègre, czyli lokalu, który przyciągał swoją egzotyką elity Paryża<sup>26</sup>. Opis tańczących tam kobiet, które „zmysłowemi ruchami ohydnie naśladowały grę miłosną”, został skwitowany stwierdzeniem: „Bo taniec u dzikich to tylko naśladowanie miłości” (k. 134). W drugiej fazie pracy nad maszynopisem cały ten fragment został wykreślony, a decyzję o jego usunięciu mogło wywołać kilka czynników. Być może autorzy uznali go za nazbyt skandalizujący, a zatem nie do końca licujący z poetyką utworu. Mogli jednak dojść również do wniosku, że jest nazbyt jednostronny, operujący stereotypami rasowymi, które w powieści poddano dość wyraźnej krytyce (widocznej chociażby w sposobie opisywania niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych czy w scenach, w których mowa jest o uprzedzeniach Anglosasów – autorzy zdecydowanie potępiają je, wkładając w usta swoich bohaterów opinie względem owych uprzedzeń jako niegodziwych i zupełnie nie do przyjęcia w realiach kosmopolitycznego Paryża). Oczywiście nie oznacza to, że w tekście utworu nie było najmniejszych śladów takiej postawy, bo *Czarny Paryż* nie był wolny od wielu etnicznych klisz i uproszczeń, jakie przewijały się w całej ówczesnej kulturze, lecz – z drugiej strony – z części z nich Fuchsówna i Brzękowski zdawali sobie sprawę i poddawali je krytyce. W ten sposób ówczesna kultura popularna ujawniała nie tylko rozrywkowy, ale i emancypacyjny potencjał, któremu patronował opiewany przez autorów duch kosmopolitycznego, wolnego od uprzedzeń Paryża.

Warsztat duetu autorskiego był częścią ówczesnego pejzażu kultury popularnej, wykształcającej się na przecięciu literatury i masowych mediów. Wspólna działalność na tym obszarze wymagała nie tylko dobrze przemyślanych zasad wyznaczających ramy twórczej kooperatywy, lecz również uwzględnienia szeregu okoliczności (polityka wydawnicza ówczes-

---

<sup>26</sup> J. Blake, *Le tutmulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, Pennsylvania 1999, s. 120.

snej prasy wysokonakładowej, przepisy prawa autorskiego), które determinowały twórczość o charakterze rozrywkowym. Brzękowski i Fuchsówna zdecydowali się na współpracę, której ostatecznym celem miała być dobrze skonstruowana powieść rozrywkowa, spełniająca standardy stawiane przez ówczesną literaturę kryminalną. Wymagało to nie tylko odpowiednio atrakcyjnej fabuły i przykuwającej uwagę czytelników warstwy obyczajowej, lecz również uważnego konstruowania warstwy narracyjnej oraz partii dialogowych. Widoczne na kartach maszynopisu poprawki są wizualnym śladem polifonicznej genezy tekstu, w którym chodziło nie tyle o zawiłości interpretacyjne, co o pomysłowo zbudowaną intrygę kryminalną. Z tego względu przykładano szczególną wagę do tego, by powieść była napisana w przejrzysty i komunikatywny sposób, usuwano z niej zatem wszystko, co kolidowałoby z potrzebami (i horyzontami) ówczesnego masowego odbiorcy. Jego oczekiwania, potrzeby wysokonakładowej prasy oraz nowe możliwości zapisu technologiczno-medialnego sprawiały, że – jak pisał Walter Benjamin – autor przeistaczał się w producenta (a w przypadku *Czarnego Paryża* – współproducenta) tekstów wytwarzanych na potrzeby kultury popularnej.

## BIBLIOGRAFIA

- Balakireva M., *Concept paradoxal de „collective creation” dans l’avant-garde française: le rôle du groupe dans la création artistique*, „Studia UBB Dramatica” 2016, nr 2.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Blake J., *Le tutmulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, Pennsylvania 1999.
- Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto i T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Borowiec P., *Między sensacją a nauką. Obraz produktów krakowskiego wydawnictwa i koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny (1910–1939)*, Kraków–Rzeszów 2005.
- Boruszkowska I., Wójtowicz A., *Maszynopis w dobie „kultury przemysłowej”. O dwóch wersjach „Czarnego Paryża” Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego*, „Sztuka Edycji” 2019, vol 16, nr 2.
- Boruszkowska I., Wójtowicz A., *Zapomniana powieść Joli Fuchsówny i Jana Brzękowskiego albo o dwóch maszynopisach międzywojennej powieści kryminalnej „Czarny Paryż”*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2.
- Brzękowski J., *Literatura stosowana*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 40.
- Brzękowski J., *Pacyfizm*, [w:] *Wiersze awangardowe*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1981.
- de Biasi P.M., *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Donin N., Ferrer D., *Auteur(s) et acteurs de la genèse*, „Genesis” 2015, nr 41, <<https://journals.openedition.org/genesis/1440>> [dostęp: 6.09.2021].

- Fuchsówna J., *List do Jana Brzękowskiego z 17 lipca 1935 r.* (rękopis), (*Korespondencja Jana Brzękowskiego E-F*, sygn. BPP 1225).
- Fuchsówna J., *Literatura na szaro*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 13.01.1936.
- Kittler F.A., *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999.
- Kracauer S., *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Krakowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008.
- Kurek J., *Błyskawiczna lista wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, z. 4.
- Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa*, [w:] *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, „Archiwum Literackie” 1981, t. 24.
- Ross M., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge and London 1993.
- Russel Ch., *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*, tłum. J. Pluciennik, „Teksty Drugie” 2001, nr 5.
- Segeberg H., *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Skwarczyńska S., *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, nr 1.
- Stillinger J., *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991.
- Strożek P., *Nadzy ludzie w śródmieściu. Artystyczne manifestacje warszawskich futurystów w kontekście historii zjawiska performance art*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A. Zieniewicz, A. Kowalczyk, T. Wójcik, Warszawa 2010.
- Warden C., *Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction*, Edinburgh 2015.
- Wójtowicz A., „Czarny Paryż” – nieznaną powieść Jana Brzękowskiego i Jolanty Fuchsówny, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.

**Iwona Boruszkowska** – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współtworzy Ośrodek Badań nad Awangardą WP UJ. Redaktorka naukowa serii „awangarda/rewizje” Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Sekretarz redakcji „Ruchu Literackiego”. Autorka książki *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* (WUJ, Kraków 2016) oraz monografii *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie* (IBL, Warszawa 2018). ORCID: 0000-0003-0436-1965. E-mail: <iwona.boruszkowska@uj.edu.pl>.

**Iwona Boruszkowska** – PhD, assistant professor in the Chair of Literature Theory of the Jagiellonian University’s Faculty of Polish Studies. Co-founder of the Centre of Research on the Avant-garde at the Jagiellonian University. Academic editor of the ‘avant-garde/revisions’ series at the Jagiellonian University Press. Secretary of the editorial board of ‘Ruch Literacki’. Author of *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice [Defects. Literary auto/patho/graphies – essays]* (JUP, Krakow 2016) and the monograph *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie [Signatures of disease. Defect literature in Ukrainian modernism]* (IBL, Warsaw 2018). ORCID: 0000-0003-0436-1965. E-mail: <iwona.boruszkowska@uj.edu.pl>.



**Aleksander Wójtowicz** – dr hab., historyk literatury, edytor, adiunkt w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Zajmuje się dziejami polskich oraz europejskich ruchów awangardowych, którym poświęcił dwie książki: *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. *Proza Pierwszej Awangardy* (Wyd. UMCS, Lublin 2010) oraz *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* (Wyd. UJ, Kraków 2017). ORCID: 0000-0001-8021-9210. E-mail: <awojtowi@gmail.com>.

**Aleksander Wójtowicz** – PhD (dr hab), literary historian, editor, assistant professor at the Department of Contemporary Polish Literature and Culture of the Institute of Polish Philology at the Maria Curie-Skłodowska University. He deals with the history of Polish and European avant-garde movements, to which he has devoted two books: *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. *Prose of the First Avant-Garde* [Cogito and “seismograph of the subconscious”. *Prose of the First Avant-Garde*] (published by Maria Curie-Skłodowska University, Lublin 2010) and *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* [*New Art. Beginnings (and ends)*] (Jagiellonian University Press, Kraków 2017). ORCID 0000-0001-8021-9210. E-mail: <awojtowi@gmail.com>.

